GABRIEL MIRÓ

EL ÁNGEL, EL MOLINO, EL CARACOL DEL FARO

Edición de ROBERTA JOHNSON

OBRA COMPLETA - VOL. XIII

EL ÁNGEL, EL MOLINO, EL CARACOL DEL FARO

Director de la Colección:
Miguel Ángel Lozano Marco

GABRIEL MIRÓ

EL ÁNGEL, EL MOLINO, EL CARACOL DEL FARO

ILUSTRACIONES DE F. PÉREZ DOLS

Edición, introducción y notas de
Roberta Johnson

CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO
OBRAS SOCIALES

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA
«JUAN GIL-ALBERT»
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

ALICANTE, 2004

© Caja de Ahorros del Mediterráneo
© de la introducción y notas: Roberta Johnson
© de la presente edición:
CAJA DE AHORROS DEL MEDITERRÁNEO
INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA
«JUAN GIL-ALBERT»

Diseño de portada: Susana Rueda

I.S.B.N. 84-609-3746-1
I.S.B.N. 84-7784-454-2 - Depósito Legal: A-1033-2004

Gráficas Estilo S.C. Alicante

Gabriel Miró

INTRODUCCIÓN

Solemos asociar la prosa de Gabriel Miró con una elaboración artística de su región natal, una visión poética y personal de Alicante al estilo de los mejores modernistas europeos y norteamericanos—Marcel Proust (París), Virginia Woolf (Londres y el campo inglés), James Joyce (Dublin) y William Faulkner (Mississippi). En este sentido *El ángel, el molino, el caracol del faro* parece ser una anomalía en la obra de Gabriel Miró, puesto que esta colección de "estampas" o "viñetas" (como Miró denominó la serie en algunas cartas y en el periódico *La Publicidad*, donde primero se publicaron los segmentos) trasciende el espacio y el tiempo específicos. No aparece ni la geografía ni la gente alicantinas que encontramos en todas las otras obras mironianas. Además en muchos de los apartados se introduce un elemento fantástico o de fábula que rompe con el realismo poético de las novelas y obras autobiográficas. En *El ángel, el molino, el caracol del faro* los ángeles descienden a tierra y las gárgolas, los ríos, los animales tienen voz.

Sin embargo, *El ángel* se parece a la trilogía de Sigüenza y a *El humo dormido* (que lo preceden en la cronología mironiana) en el elemento autobiográfico, en su estilo lírico y en su contenido filosófico. Cada uno de los apartados que comprenden *El ángel* contiene un mensaje filosófico –ético, epistemológico, ontológico, estético o los cuatro a la vez– aunque a diferencia de las otras obras autobiográficas, algunas de las historias, cuentos, o estampas despliegan su contenido moral a la manera de las fábulas de Esopo. El mensaje viene envuelto en la historia de un animal u otra entidad que no tiene uso del lenguaje en la vida corriente. También el elemento autobiográfico de *El ángel* se acerca a la vida de su autor desde otro ángulo. Si los libros de Sigüenza y *El humo dormido* se sirven de la autobiografía para examinar los defectos morales de la humanidad en general

(sobre todo la falta de amor), *El ángel* ironiza sobre la soberbia y la búsqueda de fama que comparte el mismo Miró con otros seres humanos. Un examen de la vida de Miró un poco antes y durante la composición de los segmentos de la obra, nos da unas pistas para comprender el sentido de lo que parecen ser fábulas filosófico-morales sin más. Aunque no vamos a aferrarnos exclusivamente a una lectura biográfica de *El ángel* (desde luego, la obra es mucho más que eso), se puede deducir una importante correspondencia entre la vida del autor y este libro.

Diez años en la vida de Gabriel Miró: 1911 a 1921

En su mayor parte, *El ángel, el molino, el caracol del faro* se compuso en 1919, hacia finales de la estancia de Miró y su familia en Barcelona (de febrero 1914 hasta julio de 1920). Aunque no se puede precisar las fechas exactas de composición, iban apareciendo los apartados en el periódico barcelonés *La Publicidad* entre el 7 de febrero de 1919 y el 16 abril de 1921.[1] Ya que las "Viñetas" siguen inmediatamente después de

[1] Según la lista que aparece al final de la Edición Conmemorativa de *El humo dormido*. *El Ángel, el molino, el caracol del faro* aparecieron en *La Publicidad* de Barcelona bajo la rúbrica "Viñetas" las siguientes (algunas firmadas con el pseudónimo "Felix Olivar"): "El molino" (7-II-1919); "La cabeza de piedra y las gárgolas" (16-II-1919); "La aldea y el temor de Dios" (23-II-1919); "Un camino y el niño de maíz" (5-III-1919); "El águila y el pastor" (9-III-1919); "El mar: el barco" (26-VIII-1919). Bajo "Cuentos de *La Publicidad*": "El Ángel" (28-X-1919); "El cadáver del príncipe" (6-XII-1919; Gregorio Torres Nebrera pone 8-XII-1919 ["Introducción" a Gabriel Miró, *Del huerto provinciano*, Badajoz: Universidad de Extremadura, 1988, pág. 15]). Bajo "Las estampas del faro": "La aparición" (20-I-1920; Torres Nebrera [ibid.] pone 20-XII-1919); "La playa" (24-I-1920); "El 'Sicilia'" (29-I-1920); "El caracol" 2-II-1920). Bajo "Estampas de cuentos": "El agua y la infanta (18-III-1920); "Un león y una leona. El desierto" (26-III-1920); "Un león y una leona, II. "Los cuervos" (1-IV-1920); "Un león y una leona. La del alba" (10-IV-1920); "Un león y una leona [Alas y hombres blancos] (12-IV-1920); "Un león y una leona, V. La selva" (15-IV-1920). Bajo "Viñetas de cuentos. Las campanas" (6-X-1920). En la revista *Voluntad* de Madrid apareció "El río y él" (15-XI-1919) (*Obras completas de Gabriel Miró*, Vol. VIII, Prólogo por Oscar Esplá, Edición Conmemorativa emprendida por los Ámigos de Gabriel Miró, Barcelona: Altés, 1941, págs. 278-279). Torres Nebrera (*ibid.*) indica que "El ángel, la cachavera y el demonio" (luego reducido a "El ángel") apareció en *La Publicidad* (16-IV-1921).

la serie que constituye *El humo dormido*, hay que suponer que su composición corresponde cronológicamente a su publicación y que no había ninguna demora entre una y otra como ocurre con algunas novelas mironianas.

A diferencia de muchos otros escritores españoles de la Edad de Plata que dejaron su patria chica para buscar su fortuna literaria en Madrid casi desde el principio de su carrera, Miró se quedó en su "huerto provinciano" durante la primera parte de su carrera. No se trasladó a una gran ciudad hasta tener una reputación literaria establecida. Para 1911 empezaba Miró a inquietarse por su futuro económico en su ciudad natal. Como todos los escritores más conocidos de su generación, era de la clase media-profesional (su padre era ingeniero de caminos), y necesitaba un empleo que le proporcionara el sustento de su familia (su mujer Clemencia Maignon y sus hijas Clemencia y Olympia). La profesión de abogado para la cual Miró se había preparado en la universidad no le valió (nunca ganó una oposición). Hubo de recurrir a la burocracia, buscando puestos administrativos que le dieran tiempo para dedicarse a la escritura. En 1909 fue nombrado Cronista Provincial de Alicante, pero por problemas presupuestarios suprimieron el puesto en 1910. En 1911 Miró inició una serie de contactos y viajes a Madrid y a Barcelona en busca de una base económica más sólida. Al principio su propósito era, más bien, conseguir apoyo en Madrid para la restitución de su cargo como Cronista Provincial, y en Barcelona para buscar salidas editoriales para sus escritos [2]. En Barcelona tuvo éxito con sus contactos en el mundo literario, y en septiembre de 1911 empezó a colaborar en *Diario de Barcelona*, probablmente gracias a Joan Maragall, secretario de redacción del periódico.

Por fin la influencia política desde Madrid restableció a Miró en el puesto de Cronista Provincial de Alicante el primero

[2] La mayor parte de la información biográfica que incluyo en esta introducción viene de Vicente Ramos, *Vida de Gabriel Miró* (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo e Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1996).

de enero de 1912. Aun con estas nuevas fuentes de apoyo económico, en los dos años siguientes Miró decidió que su futuro residía en trasladarse físicamente a Madrid o a Barcelona. Entendía que Madrid ofrecía mayores oportunidades, pero la salud de su hija Clemencia hizo que prefiriera el clima más moderado de Barcelona. Además, unos amigos catalanes –Joaquim Ruyra, Josep Carner, Francisco Sitjá, José María López-Picó, Ramón Suriñach Sentíes, Eugenio D'Ors, secretario general de la Mancomunidad Catalana y, sobre todo, Enric Prat de la Riba, presidente de la Diputación Provincial y fundador del Institut d'Estudis Catalans– le animaron a considerar el traslado a Barcelona. Según M. García Venero, "La Mancomunidad, a partir de enero de 1914, tuvo poderío económico. En el *Institut d'Estudis Catalans* y en otras creaciones de aquel organismo encontraron ocupaciones remuneradas escritores y artistas"[3].

No fue una decisión fácil; Miró estaba muy apegado a su tierra natal –la geografía, la familia, y los amigos– y era un hombre muy de hogar. Desarraigarse junto con los suyos fue una empresa monumental. Se efectuó el traslado a Barcelona por fin en febrero de 1914.[4] Aunque por complejas razones no logró entrar en el Institut d'Estudis Catalans, Enric Prat de la Riba le consiguió otros tres empleos entre los cuales pudo escoger. Decidió entrar como contable en la Casa de Caridad, donde estuvo hasta diciembre de 1914; en julio de este año también empezó a trabajar en la casa editorial Vecchi y Ramos como editor de una Enciclopedia Sagrada. Por razones económicas precipitadas a causa de la Primera Guerra Mundial, se tuvo que suspender la edición de la Enciclopedia, y de nuevo

---

[3] *Historia del nacionalismo catalán*, pág. 161; citado en Ramos, *op. cit.*, pág. 376.

[4] Tanto Ramos como Edmund King ("Introducción" *Nuestro Padre San Daniel* por Gabriel Miró [Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1995, págs. 18-20]) se refieren a un incidente que ocurrió entre Gabriel Miró y la esposa de un vecino como posible motivo del traslado de Miró en 1914. Si ésta fue la razón para el traslado en este preciso momento, hay que reconocer que venía pensado el cambio por razones profesionales también.

Miró se vio en la necesidad de buscar empleo burocrático. Además de las peripecias en el mundo laboral de Barcelona, el autor tenía dificultades para encontrar una casa adecuada. En los casi seis años que Miró y su familia vivieron en Barcelona, ocuparon tres casas distintas (Calle de la Diputación, 339, 3°-2a; Bonanova 7, 2°[San Gervasio]; y Vico 8). El cambio de Bonanova a Vico fue bastante desagradable por los defectos que Miró percibió en la casa de Bonanova y por una demanda que le puso el dueño. Parece que la casa de Vico, donde escribió *El ángel, el molino, el caracol del faro,* era más acogedora, aunque de allí se podía observar la contaminación del aire por las fábricas:

> Esta casa tiene un pórtico de tres arcos lisos; y la verja, al cerrarse, produce un estrépito bondadoso de portal de heredad. Es un ruido que parece decirnos: ahora principia esto. Y no principia, sino que casi acaba. Una gradilla con dos jarrones de piedra morena y matas de púas; luego, la casa cuadrada y envejecida; detrás, una higuera ancha, que devora los jugos de todo el huerto de geranios. A la azotea se sube, principalmente en verano, para saber si arden los hogares de las fábricas. Barcelona se va desplegando desde las montañas hasta el Mediterráneo, un Mediterráneo cegado de humos, menos los domingos[5].

En 1917 Miró rompió con la casa editorial barcelonesa Domenech, y reanudó su interés por trasladarse a Madrid donde creía que podía desarrollar mejor sus propósitos burocráticos y literarios. Aunque no se efectuó el traslado a la capital hasta 1920, ya desde 1917 empezó a viajar a Madrid para asesorarse sobre sus posibilidades allí, y hacer gestiones. Iba creando vínculos con personas importantes que le podían ayudar a encontrar un trabajo burocrático adecuado a sus requisitos artísticos. El más importante de estos contactos era el político Antonio Maura, a quien mandó ejemplares de sus libros y con quien ini-

---

[5] "Verano" (1919) recogido en *Glosas de Sigüenza* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952), pág. 66.

ció un intercambio de cartas. Entre tanto, Miró buscó un empleo burocrático relacionado con la cultura en Barcelona, que pudiera mantener una vez establecido en Madrid. Por fin fue nombrado Auxiliar del Archivo Municipal, destino que ocupó hasta octubre de 1919 cuando se trasladó a la Sección de Cultura, encargado de escribir la Crónica de Barcelona del siglo XIX.

Por estas fechas ya estaba bastante adelantado *El ángel, el molino, el caracol del faro,* que se titulaba "Estampas" o "Viñetas"[6] ; los apartados "El molino", "La cabeza de piedra y las gárgolas", "La aldea y el temor de Dios", "Un camino y el niño del maíz", "El águila y el pastor" y "El mar: el barco" habían aparecido a lo largo del año 1919 en *La Publicidad.* Miró y su familia efectuaron el traslado a Madrid en julio de 1920. El 4 de septiembre de 1920, dos meses después de instalarse en Madrid, Miró recibió una carta del presidente de la Comisión de Cultura barcelonesa dándole un plazo de una semana parar presentar un informe sobre el trabajo que había realizado en la Crónica de la Barcelona decimonónica. Lo que pudo presentar era muy esquemático y por fin le retiraron el nombramiento en 1922. Ya le habían quitado de nuevo y definitivamente el cargo de Cronista Provincial de Alicante en 1919.

Teniendo en cuenta todos los cambios, tanto personales como profesionales, que se realizaron en la vida de Miró entre 1911 y 1920, no debe sorprendernos que uno de los motivos más destacados de *El ángel, el molino, el caracol del faro* sea el desplazamiento. Los apartados titulados "El ángel", "El cadáver del príncipe", "La cabeza de piedra, su alma y la gloria", "Estampas de un león y una leona", y "Estampas del faro", todos se enfocan en el traslado de una entidad desde su sitio "natural" a uno que no concuerda con las esperanzas del ser desplazado. Los desplazamientos que se efectúan en estos apartados están casi siempre acompañados por un fuerte sentimiento de desengaño, sentimiento que anima casi todos los segmen-

---

[6] Vicente Ramos (*op. cit.*, 463) cita una carta de Miró a Juan Ramón Jiménez en que menciona su nuevo libro y los posibles títulos.

tos de la obra. Es difícil no ver por detrás las decepciones y esperanzas frustradas que le sobrevinieron a Miró en la ciudad condal. Barcelona como ciudad puede parecer que no figura en este libro (como indiqué, tiene un marco geográfico menos específico que las otras obras de Miró), pero hay ecos de Barcelona en el libro. "La cabeza de piedra" evoca la catedral gótica de la ciudad: la cabeza (una escultura) que se encuentra en una ojiva está celosa de las gárgolas. "El cadáver del príncipe" es una alegoría de la muerte de Enric Prat de la Riba (ver nota 35 en el texto de esta edición para los detalles de esta identificación). Por las mismas fechas que estaba escribiendo "El río y él" (publicado en La Publicidad 15-IX-1919 y luego como el segmento central de *El ángel, el molino, el caracol del faro*), Miró publicó su artículo "Barcelona necesita un río" en El Sol (15-VIII-1919).

Con todo eso, no debemos olvidar que entre las frustraciones del período barcelonés había mucho de positivo para la carrera literaria e intelectual de Miró. El contacto con el ambiente noucentista amplió los horizontes intelectuales de Miró de una manera apreciable y le consiguió la admiración y el respaldo de muchos escritores, intelectuales y artistas relacionados con el gran florecimiento de la cultura catalana de principios del siglo XX. Dice Joaquim Pi Sunyer en su "Prólogo" al cuarto tomo de Edición Conmemorativa de las *Obras completas* de Miró:

> Febrero de 1913 [tiene que ser un error; era 1914]. Gabriel Miró vive en la calle de la Diputación. Ha llegado de Alicante por consejo de unos amigos, ilustres amigos, Prat de la Riba, Maragall, José Carner, Nicolau d'Olver, Bofill y Matas, Suriñach... Al público le suena el nombre de Miró por el premio de 'El Cuento Semanal'; unos espíritus despiertos aprecian ya en él su gran valor [. . .] . Recuerdo una noche del mes de junio; últimas noches de junio barcelonés; un aire suave, perfumado por las flores que asoman tras las tapias de los jardines, un aire que tiene un polvo fino de estrellas. La línea fugaz de un cohete, la explosión en la altura, las calles y los paseos llenos de gente, pues es

> fiesta y todos gozan de una felicidad ruidosa, en masa. [. . .] (La vida es buena! Y Enrique Granados nos lleva a su estudio del Tibidabo. Nos ofrece frutas, helados: toca el piano maravillosamente, y Gabriel Miró nos lee unas cuartillas recientes de 'El abuelo del rey'. Miró es aprensivo, escéptico, diríamos que ausculta las sensaciones de la enfermedad, y sin embargo cree en los médicos. Cada día se ensanchan más sus amistades entre ellos. Ha platicado con Turró bajo los altos árboles de su jardín de Sant Fost. Ha venido a mi casa de Rosas [. . .] . (pág. viii)

Incluyo esta larga cita para dar idea del ambiente artístico-intelectual catalán en el que entró Miró a la edad de treinta y cinco años, siendo ya un escritor establecido y preparado para apreciar y asimilar la rica tradición que le rodeaba.

Un incidente de finales de 1914, el primer año de residencia de la familia Miró en la capital catalana, puede tener alguna relación con la naturaleza genérica de *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Este año, el primero de la Gran Guerra, hubo una epidemia de tifus en Barcelona. Enfermaron Clemencia, hija de Miró, los hijos de Juan Miró, hermano de Gabriel, que estaban de visita en Barcelona, y los hijos del gran compositor y pianista Enrique Granados. Con el tiempo, todos se curaron, y para entretener a los niños en su convalecencia Miró escribió su única obra de teatro, "La cieguecita de Belén", con el fin de que la representaran los niños. Miró nunca publicó esta obra, diciendo que era "un cuento para niños"[7]. También por la época de la epidemia tífica Miró escribió un cuento (que tampoco se ha publicado) titulado "Aburrimiento y hambre" en que se hace una comparación entre un pájaro de cuento que sólo come rocío y los niños enfermos que sólo comen de los olores de la comida de otros[8]. Según Vicente Ramos, Miró narró este cuento en la voz de una niña, como si hubiera sido escrito por su hija. Es muy posible que al entrar en el mundo de la literatura para jóve-

[7] Citado en Ramos, *op. cit.*, pág. 383.

[8] Recopilado en Ramos, *op. cit.*, pág. 383.

nes, Miró encontró un punto de vista que le liberó de una manera antes no percibida. En *El ángel, el molino, el caracol del faro* se sirve de este punto de vista para efectuar un autoanálisis y una crítica de la búsqueda de la fama y de la eternidad.

Otro incidente personal que se relaciona con Enrique Granados puede haber contribuido a las imágenes y la temática de la obra. Miró conoció a Granados en Barcelona a mediados de 1914 en casa de su amigo el doctor Joaquim Pi Sunyer (como hemos visto en el pasaje citado arriba), y se estableció una entrañable amistad entre los dos por sus mutuas aficiones artísticas. Como indica Pi Sunyer, se reunieron algunas tardes en casa de Granados para conciertos y lecturas literarias informales. Hasta llegaron Miró y Granados a proyectar componer una obra juntos, con letra de Miró y música de Granados, que darían en una gira por las Américas. Durante la recuperación de sus hijos del tifus, las reuniones de las dos familias se aceleraron a una o dos por semana con motivo de los ensayos de "La cieguecita de Belén," para la cual Granados había compuesto música[9].

La trágica muerte de Enrique Granados y de su esposa el 24 de marzo de 1916, cuando un submarino alemán torpedeó el buque Sussex en el que regresaban del estreno de *Goyescas* en Nueva York, afectó profundamente a Miró. El escritor se encargó de estar con los seis hijos de los Granados la triste noche que les llegó la noticia. Miró escribió dos artículos sobre el trágico evento[10] y elaboró artísticamente el tema del naufragio en el último capítulo de *El ángel, el molino, el caracol del faro* titulado "Estampas del faro". Evoca el naufragio por medio del hundimiento de otro barco, el Sicilia (muy probablemente nombre ficticio del barco Sirio que se hundió cerca de Cartagena el 6 de agosto de 1906).

---

[9] El músico puertorriqueño Carlos Manuel Molina ha reconstruido una parte de la música que compuso Granados para la obrita. Ver la noticia en ABC (7-I-1995) citada en Ramos, *op. cit.*, pág. 420.

[10] "El dedo de Dios," *Revista Musical Catalana. Butlletí de L'Orfeó Catalá* (Barcelona), núm. 150 (15-VI- 1916) recogido en *Glosas de Sigüenza*, y "Los huérfanos de Granados," *La Esfera* (Madrid), núm. 131 (1-VII-1916).

El fracaso de la Enciclopedia Sagrada en 1915, por la cual Miró había dejado sus cargos burocráticos, le impulsó a preparar libros para su publicación; habían corrido varios años desde su último libro, ya que el último –*Del huerto provinciano. Nómada*– había aparecido en 1912. Pensaba que si pudiera dar a la imprenta tres obras al año, podría mantener a su familia. Era una decisión importante que dio como resultado uno de los períodos literarios más productivos de Miró. Salieron este mismo año de 1915 *Los amigos, los amantes y la muerte* y *El abuelo del rey*, seguidos por *Dentro del cercado*. Aparecieron después *Figuras de la Pasión del Señor* (primer tomo) en 1916, *Figuras de la Pasión del Señor* (segundo tomo) y *Libro de Sigüenza* en 1917. En este año empezó a colaborar en *La publicidad,* donde aparecieron los apartados que constituyen *El humo dormido* (publicado como libro en 1919) y los apartados de *El ángel, el molino, el caracol del faro* (publicado como libro en 1921). La novela *Nuestro Padre San Daniel* apareció también en 1921.

Aun con todo el éxito editorial que estaba adquiriendo Miró en los últimos años de residencia en Barcelona, la época no estaba libre de las desilusiones que plagaban toda su carrera literaria, y estas nuevas desilusiones agudizan el motivo de la decepción (siempre presentada con un fuerte toque de ironía) en *El ángel, el molino, el caracol del faro*. En 1916, alentado por algunos amigos, Miró presentó el primer tomo de *Figuras de la Pasión del Señor* a la Real Academia Española con motivo de la convocatoria del Premio Fastenrath. Aunque el libro de Miró logró el respaldo de Antonio Maura y quedó finalista al lado de sólo otra obra, no le concedieron el premio. La desilusión de Miró es patente en una carta que escribió a su amigo alicantino Germán Bernácer: "Mis *Figuras de la Pasión* –en las que creo y aún más que en ese libro en las de esa colección de *Estampas Viejas* que aún no he escrito– han sido derrotadas por una novela o lo que sea de López Roberts, el diplomático, en el Concurso de la Academia. Yo esperaba ese premio para seguir mi camino. Lo seguiré a pie y sin dinero"[11]. Lo más probable es que, tal y como había previsto el mismo Maura, el trata-

miento de las figuras bíblicas como seres humanos, con los defectos que tenemos los mortales, enojó a algunos lectores católicos conservadores.

Ocurrió así un incidente a causa de la representación "laica" de las sagradas figuras. Cuando salió el segundo tomo de *Figuras de la Pasión del Señor*, en marzo de 1917, varios periódicos (*Diario de Alicante, La Publicidad de Barcelona, y El Noroeste de Gijón*) publicaron un fragmento de "Mujeres de Jerusalén". José Valdés Prida, editor de *El Noroeste*, fue encarcelado durante 50 horas por haber publicado un trozo de la obra de Miró "en el que se escarnece públicamente a la persona de Nuestro Señor Jesucristo [. . .][12]". Respondió Miró con un artículo "La justicia en España, La potestad de un juez" publicado en *Diario de Alicante* y *El Noroeste* en mayo de 1917. Con todas estas recientes experiencias a cuestas y una madurez literaria alcanzada, Miró escribe sus "estampas" y "viñetas" que formarán *El ángel, el molino, el caracol del faro*—unas narraciones líricas cargadas de múltiples sentidos.

La época catalana y el desarrollo de las ideas de Miró sobre el lenguaje

Como he estudiado en *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, la obra madura no novelística de Miró (*Libro de Sigüenza, El humo dormido, El ángel, el molino, el caracol del faro* y *Años y leguas*) desarrolla una teoría del ser (de la existencia) en que la percepción, el recuerdo y el lenguaje se funden para formar la realidad humana. Tanto *El humo dormido* como *Años y leguas* despliegan las ideas de Miró sobre el ser, el conocimiento y la palabra de una manera más discursiva, mientras que *El ángel, el molino, el caracol del faro* las evoca de un modo plenamente literario. En esta obra se acerca al empleo de la

[11] Ramos, *op. cit.*, 424, reproduce esta carta sin fecha (probablemente de 1917) que se encuentra en la Biblioteca Gabriel Miró en Alicante. Miró sigue lamentado el resultado de la solicitud del Fastenrath en una carta a Antonio Maura del 10 de marzo de 1918.

[12] Ramos, *op. cit.*, pág. 427.

palabra como realidad, sin explicación de su práctica por medio de frases teóricas. Hasta los pasajes suprimidos en la edición definitiva (que son mucho menos que en otras obras) no contienen las citas filosóficas ni la elaboración teórica que tiene *El humo dormido*. Miró ya demuestra la capacidad del lenguaje para representar el ser en toda su complejidad y dimensiones. Eso lo hace con una serie de estampas que se basan en los géneros literarios –la leyenda, la parábola, la fábula y la fantasía– que dependen totalmente de la palabra para su realidad ya que no tienen un referente concreto en el mundo.

La teoría sobre el ser y la palabra que revela Miró en las obras "autobiográficas" tiene mucho en común con las fenomenologías de Edmund Husserl (la conciencia y la intencionalidad entre sujeto y objeto), Martín Heidegger (el lugar de la palabra poética en la existencia), y Maurice Merleau-Ponty (el funcionamiento de la percepción en el ser). El desarrollo de las ideas de Miró se efectúa antes o al mismo tiempo que el de los pensadores alemanes y franceses, probablemente porque algunos intelectuales catalanes, amigos del escritor alicantino, estaban ensayando ideas semejantes. Por ejemplo, las afinidades entre las ideas sobre la palabra de Miró y de Joan Maragall son extradordinarias.

Escribió Maragall en 1903 un artículo titulado significativamente "Elogio de la palabra", donde indica que veía en la palabra "tot el misteri i tota la llum del mon"[13]. Cree que la emoción estética y su expresión artística son esencialmente rítmicas, un ritmo de líneas, de colores, de sonidos puros, y sonidos de ideas; en suma, de "palabras". En su "Elogio de la poesía", Maragall elabora sus ideas sobre la relación entre la palabra y la vida. La poesía o "el arte de la palabra" revela el ritmo vital esencial: el "arte es la humana expresión de la belleza: forma es la huella del ritmo de la vida en la materia [. . .]"[14]. El ritmo de

[13] Citado en José María Capdevilla, "Sobre L'Estetica de Maragall," *Revista de Catalunya* XVI (1938), pág. 338.

[14] Joan Maragall, *Elogios* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950), pág. 4.

la vida, según Maragall, es una alternación de acción y reposo, una alternación que se manifiesta en la materia de las cosas y en sus formas. Hasta este punto encontramos una correspondencia muy estrecha entre Maragall y Miró, pero lleva Maragall su concepto de la palabra y las cosas al reino de lo divino: "Son las formas, son el ritmo, el sello del esfuerzo de la vida por revelación de su alma que es Dios. El supremo logro de este esfuerzo en la tierra es el hombre. El hombre es la tierra en su mayor sentido de la revelación de Dios a través de ella. Y esta es la gran dignidad y la gran tragedia humana: sentirse tierra y Dios al mismo tiempo, ser la cúspide anhelante"[15]. Miró mantiene una noción más secular de la palabra; pero en *El ángel, el molino, el caracol del faro* se sugiere una relación entre lo humano y lo divino que se efectúa por medio del lenguaje.

Probablemente a través de Maragall fue como Miró conoció a Joaquim Ruyra, otro pensador y autor literario catalán que se interesa por la relación espíritu-mundo-literatura (dice, por ejemplo, que "L'anima i el cos foren creats per conviure eternament"[16]). Miró escribió un artículo sobre Ruyra en que revela tanto sobre sí mismo como sobre la personalidad del amigo: "La íntima y siempre encendida ascua de amor por lo grande y por lo humilde, la adivinación de la palabra precisa, armónica, prócer o llana, que se hace carne con la idea y con ella se funde hasta quedar inseparables en fondo y expresión como en la música"[17]. Ruyra representa para la lengua catalana lo que Miró para la castellana: un maestro de la palabra que abre la lengua a sus grandes posibilidades literarias en el siglo XX. Ruyra se interesó especialmente por los fenómenos observados y su función, interés que veremos reflejado en algunos apartados de *El ángel, el molino, el caracol del faro*, especialmente "El molino" y "Las campanas". En estos intereses filosóficos se ha compa-

---

[15] Citado en Capdevila, *op. cit.*, pág. 335.

[16] Citado en J. Pi Sunyer i Bayo, "Al marge de "L'educacio de la Inventiva" de Joaquim Ruyra," *Revista de Catalunya* XVIII (1938), pág. 508.

[17] *Diario de Barcelona* (8 de septiembre, 1911).

rado a Ruyra con su amigo Ramón Turró, que será también gran amigo de Miró.

Turró era un médico que a la mitad de su carrera dejó la investigación científico-médica por la filosofía, sobre todo la filosofía del conocimiento. En su *Els Origens del Coneixement* (1912) lucha por superar tanto el idealismo de Kant como el materialismo de los positivistas científicos, postulando que el conocimiento del mundo material se basa en la experiencia de incorporar el mundo al cuerpo en forma de alimento. De ahí que Turró insista en la necesidad de las cosas para el pensamiento: el origen de la verdad está localizado en las cosas y no en la mente. Se hace eco de esta idea Miró cuando comenta: "Los críticos han desvirtuado mi trabajo. Dicen que escribo con dificultad; pero no se trata de eso; creo con dificultad. Yo necesito ver las cosas antes de escribirlas; necesito levantarlas, tocarlas"[18]. La intencionalidad entre mente y cosa, evidente en este comentario, se asemeja a la del fenomenólogo alemán Edmund Husserl cuya obra Turró conocía y en la que podría haber introducido a Miró. En su *Filosofía crítica*, Turró se preocupa por la cuestión central de la fenomenología: "¿Qué es la experiencia?", y determina, como los fenomenólogos, que las cosas siempre son a través de la conciencia, a través de la experiencia. Veremos después como estas ideas informan las ideas sobre la relación del ser humano y su mundo en *El ángel, el molino, el caracol del faro*.

Asimismo Turró tenía unas ideas sobre las imágenes que son interesantes para el estudio de la filosofía mironiana y sus escritos literarios de finales del período barcelonés y posteriores. Para el filósofo catalán el conocer es representarse lo real por medio de imágenes:

> Si careciésemos de sentidos y la ingestión maquinal bastase a conservarnos la vida, lo real sería acusado, como ahora, en la conciencia, pero nunca llegaríamos a saber

[18] Citado en Joan Gil Albert, *Gabriel Miró: El escritor y el hombre* (Valencia, 1931), pág. 38.

que existe. Por otra parte, si las imágenes sensoriales nos fueran dadas destrabadas del sentimiento trófico de lo real, tales como se las concibe desde tiempo inmemorial, nunca llegaríamos a saber que son signos de algo. No se diga, pues, que lo real es incognoscible por ser irrepresentable por medio de imágenes externas, porque, tal como es dada la inteligencia a los vertebrados, lo real es dado como el primer juicio posible, esto es, como sujeto; el acto de pensar no consiste más que en atribuirle el predicado[19].

Al año siguiente de la versión catalana de *Orígens del Coneixement* Turró publicó *El Sentit del Tacte* (1913) en que investiga la función de la memoria y del tacto en el conocimiento. Concluye que el sentido del tacto, o la percepción, es sólo lo que despierta la memoria donde se conserva una acumulación de impresiones anteriores. Es difícil no ver una relación entre las ideas de Turró sobre la importancia del sentido del tacto para el conocimiento y el desarrollo de la imagen espacial en las obras de Miró a partir de *El humo dormido*[20]. *El ángel, el molino, el caracol del faro* también revela muchos ejemplos de la imagen táctil como el siguiente, en que unas campanas tienen la capacidad de la carne para sentir el dolor: "Las campanas se quedan solas. Las va calando el sol y se les difunde como una sangre en toda su copa de carne de lumbre".

Turró también ofrece una clave a la importancia que concedió Miró a la palabra en el conocimiento. El ensayo "L'anima i la llengua" que sirve como prólogo a *Orígens de les representacions de l'espai tactil*, Turró habla de la función que tiene la palabra en la organización de la inteligencia. Demuestra unas ideas sobre la palabra que tienen grandes afinidades con las de Miró y Maragall; según Turró la palabra es absolutamente central a los procesos mentales; sin aquélla, no podría existir éstos.

---

[19] Ramón Turró, *Orígenes del conocimiento* (Madrid: Atenea, 1921), págs. 274-276.

[20] Efectivamente, Miró cita a Turró en la primera versión de la sección "Mauro y nosotros", de *El humo dormido*, cita que luego suprime en ediciones posteriores.

En El ángel, el molino, el caracol del faro no es tanto la palabra literaria individual, sino el género literario (el conjunto de las palabras) lo que sirve como vehículo filosófico. Miró rescata la fábula y la fantasía de sus propósitos originales de moralizar o de ayudar a la imaginación del lector en su deseo de escapar de la realidad cotidiana para sustituir estos usos tradicionales por una exploración del ser por medio de la palabra. Así la base filosófica del libro está enmascarada por los géneros juveniles que se emplean.

El género literario de *El ángel, el molino, el caracol del faro*

El ángel, el molino, el caracol del faro ha recibido menos atención crítica que cualquier otra obra de Miró[21], pero casi todos los críticos que la han tratado han observado que su género es difícil de precisar. La obra está formada por cinco secciones, cada una dividida en tres, cuatro o cinco apartados. Los apartados de las tres primeras secciones pueden leerse como

---

[21] Los artículos y secciones del libro dedicados a estudiar esta obra son los siguientes: Gonzalo Sobejano, "Totalidad cósmica e integración humana en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, de Gabriel Miró", *Prismal/Cabral* (University of Maryland) 5 (otoño 1979), págs. 5-21; del mismo investigador "Gabriel Miró y el poema en prosa", *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"* [Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997], págs. 149-161); María Josefa Díez de Revenga, "El ángel, el molino, el caracol del faro", *Monteagudo* (Murcia), núm. 65 (1979), págs. 35-38; Roberta Johnson, *El ser y la palabra en Gabriel Miró* (Madrid: Fundamentos, 1985), págs. 43-57; 100-116 y "Modes of Being in *El ángel, el molino, el caracol del faro*", *Studies in Honor of José Rubia Barcia* (Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982), págs. 83-94; Marta Altisent, *La narrativa breve de Gabriel Miró y antología de cuentos* (Barcelona: Anthropos, 1988), págs. 38-60; 128-137; 158-176; 211-213; de la misma investigadora, "'Estampas del faro' o el cuento lírico de Gabriel Miró", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Frankfurt: Vervuert, 1989, págs. 111-121 ; Alan Wallis, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín* (Alicante: Universidad de Alicante, 2003), págs. 44-81. Jacqueline van Praag-Chantaine, *Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne* (Paris: A.G. Nizet, 1959), págs. 269-273) sólo estudia "Las estampas de cuentos" ("El ángel", El cádaver del príncipe", y "La cabeza de piedra, su alma y la gloria") puesto que se limita a lo que ella considera verdaderos cuentos.

entidades separadas, sin necesidad de recurrir a ningún otro, mientras que las dos últimas secciones son más unitarias, tanto por sus protagonistas como por la acción. La primera sección, que se titula "Estampas rurales", comprende "El molino", "Un camino y el niño del maíz", "La aldea", "El águila y el pastor" y "Las campanas"; si hay algo que une estas estampas, es su tono moralizante (de fábula o cuento moral) y el hecho de que tienen lugar tierra adentro, en el campo agrícola. La segunda sección, "Estampas de cuentos", comprende "El ángel", "El cadáver del príncipe" y "La cabeza de piedra". Cada uno de estos apartados tiene un elemento fantástico y, según Marta Altisent, una "mayor dosis argumental" (Altisent también nota que "se desarrollan en universos encerrados"[22]). Las "Estampas del agua, del río y del mar" están unidas por la presencia del agua y sus mensajes filosófico-existenciales. "Estampas de un león y una leona" con cinco apartados —"El desierto", "Los cuervos", "La del alba", "Alas y hombres blancos" y "La selva"— es la sección que más se conforma a lo que llamaríamos un cuento con un claro principio, enredo y fin. La sección "Estampas del faro" resulta unitaria por su geografía (sus cuatro segmentos -"La aparición", "La playa", "El 'Sicilia'" y "El caracol del faro"- tienen lugar en un faro en una playa próxima) y por el tema de la muerte, que aparece en cada apartado. Jaime Mas Ferrer lo llama "una meditación sobre la muerte, sentida más como tema poético que metafísico, simbolizada en el mar y concretada en los muertos que noche y día van llegando a ese cementerio de playa procedentes del naufragio del Sicilia"[23].

En 1979, año del centenario del nacimiento de Miró, Gonzalo Sobejano y Mariano Baquero Goyanes ensayaron clasificaciones genéricas de las narraciones que comprenden *El*

---

[22] *La narrativa breve de Gabriel Miró*, pág. 42. Todas las referencias a esta investigadora en esta sección son del mismo libro; en adelante se anotan las páginas en el texto.

[23] "Introducción", *Corpus, El caracol del faro y otros cuentos* (Alicante: Editorial Aguaclara, 1993), 22-23.

ángel, el molino, el caracol del faro. El artículo de Baquero Goyanes trata toda la problemática del cuento en la obra de Miró, notando que tanto *El ángel* como *Hilván de escenas*, *Del vivir, Figuras de la Pasión del Señor, Libro de Sigüenza, El humo dormido,* y *Años y leguas* son "éscenas en sucesión"[24]. Baraja los diferentes términos que Miró y otros han utilizado para nombrar las "escenas" de estas obras—"glosas", "estampas", "cuentos", "viñetas", "poemas en prosa", "tablas", "ensayos", "capítulos", "artículos". Observa que este vocabulario tan variado refleja "la concepción mironiana de la literatura, relacionable con la tendencia modernista—o neomodernista, en su caso—a la fusión de las distintas artes" (pág. 129). Señala Baquero Goyanes el importante hecho de que en los conceptos "figura", "viñeta", "estampa" y "tabla" se destaca el elemento pictórico, "el arte de la pintura" (pág. 130) y que al mezclar varios términos como "Estampa de cuentos" indica que Miró era "consciente de que sus prosas no encajan adecuadamente en tal casillero genérico" (pág. 130). Nota también que Miró comparte con otros escritores modernos el "adelgazamiento [del] factor *argumento o anécdota*" (pág. 132). El aspecto que señala Baquero Goyanes, que coincide con apreciaciones que yo he hecho de *El ángel, el molino, el caracol del faro* en el pasado y que quiero ensanchar en esta introducción, es el aspecto meditativo de las unidades. Para Baquero Goyanes esta característica aleja la narración de Miró del verdadero cuento; considera que a veces Miró era capaz de incorporar una meditación en forma de relato, pero en otros casos "[u]na excesiva propensión a lo lírico-meditativo, como algo capaz de resolverse en estático descriptivismo, suponía un riesgo de completo alejamiento del cuento" (pág. 134). Como se verá luego, yo juzgo más favorablemente este elemento de la narrativa de Miró.

---

[24] "Los cuentos de Gabriel Miró", *Homenaje a Gabriel Miró: Estudios de crítica literaria en el centenario de su nacimiento* (1879-1979) (Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, 1979), pág. 126. Todas las referencias a este investigador en esta sección son del mismo ensayo; en adelante se anotan las páginas en el texto.

Gonzalo Sobejano denomina las secciones de *El ángel* en general (yo creo que acertadamente) como "figuraciones de imaginación recordada, o de recuerdo imaginario, que, por virtud de la palabra escrita, aspiran a permanecer entre la fuga innumerable del tiempo"[25]. Sobejano identifica "El molino" como una fábula (para Baquero Goyanes es una "minúscula fábula", pág. 144) "por la personificiación y el coloquio (aunque mínimo) de seres irracionales" (pág. 5). Propone la categoría de "parábola" para los tres siguientes apartados de la sección titulada "Estampas rurales" "a causa de su estructura narrativa y la analogía de lo narrado respecto a la verdad moral" (pág. 5-6). Y luego precisa esta clasificación genérica: "Un camino y el niño del maíz" es una "parábola infantil", "La aldea" una "parábola civil" y "El águila y el pastor" es "una parábola mítica" (pág. 6 [para Baquero Goyanes "El águila" es un cuento, pág. 146]). Sobejano considera que "Las campanas" es un poema en prosa, igual que los tres apartados de "Estampas del agua, del río y del mar" (según Baquero Goyanes (pág. 144) "El agua y la Infanta" "tiene [. . .] no poco de parábola" y "El río y él" "viene a ser una típica 'meditación' mironiana, o, más bien, una 'glosa' de un muy conocido motivo de las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre*"). Sobejano califica de "leyendas" los tres relatos de "Estampas de cuentos" por su dimensión maravillosa (pág. 6), mientras que Baquero Goyanes considera que el apartado "La cabeza de piedra, su alma y la gloria" de esta sección es una parábola (pág. 144).

Para Sobejano "Estampas de un león y una leona" es "una *fábula* de animales parlantes" (pág. 7), y Baquero Goyanes concuerda en esta denominación llamando al apartado "la, quizás, más nítida y extensa 'fábula' de todas las que escribió el autor alicantino" (pág. 145). Por fin, Sobejano

---

25 "Totalidad cósmica e integración humana en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, de Gabriel Miró", *Prismal/Cabral* (University of Maryland) 5 (otoño 1979), pág. 5. Las demás referencias a Sobejano en esta sección son del mismo artículo; en adelante se encuentran las páginas en el texto.

juzga que "Estampas del faro" "tienen mucho de conseja (no en el viejo sentido de 'patraña', sino en el de 'historia extraordinaria' que parafrasea misterios)" (pág. 8). Resume Sobejano los géneros de la obra entera de la siguiente manera: "Dos *fábulas* o apólogos de animales, tres *parábolas*, tres *leyendas*, una *conseja* y cuatro *poemas en prosa* sería el ejemplario genérico de este libro de Gabriel Miró, aunque para todas las unidades valga el nombre de 'estampa' que él mismo les puso" (pág. 8). Apunta el mismo estudioso una diferencia fundamental entre estas estampas y las de otros libros mironianos—el hecho de que "tienen una calidad primordialmente imaginativa" (pág. 8)[26].

Marta Altisent se preocupa menos por definir el género de las narraciones breves de Miró para concentrarse en las técnicas que emplea, aunque no se abstiene de poner etiquetas. "La cabeza de piedra, su alma y la gloria" es una "fábula-apólogo", "El cadáver del príncipe" es un "cuento de hadas" y "El ángel" es un cuento "de tema sobrenatural" (pág. 42). Sigue a Vicente Ramos en denominar a los cinco "Estampas rurales" "poemas en prosa" (págs. 49, 173-176) y apunta la naturaleza visual impresionista de "El camino y el niño del maíz" (pág. 49). Para Altisent "Estampas del agua, del río y del mar" "[p]ueden considerarse fantasías o meditaciones poéticas de espíritu muy cercano al poema en prosa, aunque la fluencia de ideas y la variedad de escenas las prive de la condensación poemática de éste" (pág. 52). Analiza "Estampas de un león y una leona" como un verdadero cuento o novela corta según la lógica de sus secuencias y su cronología (pág. 128-137). Designa "Estampas del faro como un "cuento lírico" (pág. 158) y "El águila y el pastor" como un relato alegórico (pág. 211).

---

[26] Sobejano resume en su primera nota los críticos anteriores que han trabajado el tema del género literario de *El ángel, el molino, el caracol del faro*, así no lo hago aquí, excepto para mencionar que Jacqueline Van Praag-Chantraine tiene un esquema más sencillo con sólo dos categorías –"contes symboliques" y "poèmes en prose"–. Jorge Guillén considera que todos los apartados son "cuentos y fantasías", y Raymond Vidal se refiere a "contes symboliques".

Sería difícil discrepar con los críticos arriba citados en las denominaciones genéricas que evocan. Cada apelación nos ilumina en cuanto a la naturaleza de las unidades nombradas. Mi propio acercamiento no va a buscar una definición genérica, aunque como los otros críticos he encontrado que es casi imposible hablar de estas narraciones tan anómalas sin utilizar alguna palabra que lleve en sí una defnición génerica. Ninguno de los críticos citados ha hecho de la definición del género el objeto final de su estudio, y cada uno ha aportado una visión útil a la comprensión de estas obras únicas. Mi interpretación, para la cual me he servido de las observaciones de estos y de otros críticos, ve al conjunto de la narraciones que comprende *El ángel, el molino, el caracol del faro* como una divina comedia dantesca—unas composiciones que intentan abarcar la totalidad de la experiencia humana por medio de la palabra poética.

El sentido de *El ángel, el molino, el caracol del faro*

El hecho que Miró originalmente había pensado dedicar "Estampas" o "Viñetas" a Juan Ramón Jiménez (ver la nota a la dedicatoria) y que menciona muy especialmente *Platero y yo* en su correspondencia con el poeta[27] nos proporciona una clave al propósito de esta obra que vacila entre fábula, parábola, cuento, autobiografía, poema en prosa y meditación. *Platero*, uno de los pocos libros que Juan Ramón escribió en prosa, tiene muchos paralelos con *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Las dos obras se forman de viñetas líricas en prosa y dotan la naturaleza con cualidades humanas, aunque *El ángel* no tiene una voz narrativa tan unida como *Platero* (en este sentido *El humo dormido* de Miró es aun más parecido a la obra de Juan Ramón[28]). He llamado *Künstlerromane* a *Platero y yo* y *El*

[27] "Le pido *Platero y yo*. Lo tenía, y se lo llevaron. Quizás no conviene prestar libros, pero es una tacañería no dejarlos" (Carta fechada "Barcelona, 21-X-19" citada en Ramos, *op.cit.*, pág. 488).

[28] Ver mi *Fuego cruzado: Filosofía y novela en España* (Madrid: Libertarias/Prodhofi, 1997), págs. 239-263.

> da de claridades; palabra por palabra va naciendo desnuda; todo tiene la sencillez y la inocencia de una luz matinal; todo, allí parece que quepa bien en las manos de un niño y llevarlo a sus ojos y verlo con holgura, y 'Vita Nuova' es el libro complejo y recóndito, de armonías que se tuercen finamente penetrando y nutriéndose con esa fuerza sustantiva de los hilos de las raíces. Este menudo breviario es el precioso documento de todo análisis y ciencia de amor, de toda exactitud de verbo y de idea de amor, de toda fuente lírica, de confesiones de memorias, de ensayos, de glosas de sí mismo. Todas las virtudes del arte íntimo y complejo están constitucionalmente en el de Alighieri [. . .][31].

Como *Vita Nuova*, *El ángel* (con sus géneros infantiles) parece sencillo no siéndolo. Encierra la madurez, el espíritu alegórico y la vertiente filosófica de *La Divina Comedia*, y como en *La Divina Comedia* los cuentos o estampas individuales de *El ángel* se unen por elementos poéticos y simbólicos que reaparecen en diferentes formas, muchas de ellas relacionadas con los tres reinos de la vivencia post-terrenal del ser humano—el cielo (el paraíso), la muerte (el infierno), y el purgatorio. Igual que en Dante, lo post-terrenal depende de la vivencia en la tierra y el manejo de las pasiones y vicios de los seres humanos. En lo que sigue voy a analizar brevemente los apartados de *El ángel*, refiriéndome a imágenes y temas que van uniendo las diferentes partes en una gran "comedia divina".

Hay tantas imágenes y motivos que van acumulándose y entretejiéndose de estampa en estampa que resulta imposible estudiar a fondo cada uno. El crítico corre el riesgo de hacer lo que Miró dice de algunos estudiosos de *La Divina Comedia*, "que llegan a infantilizarse, y como los chicos, siempre quieren ver lo que hay dentro de las cosas, y las rompen"[32]. Espero no romper el bello conjunto que es *El ángel, el molino, el caracol*

---

[31] *Op.cit.*, pág. 80.

[32] *Glosas de Sigüenza*, pág. 74

del faro al señalar que sus unidades se organizan según varios ciclos naturales y humanos—el ciclo natural de día y noche (sol y luna) y de vida y muerte; la interacción de los elementos tierra, aire, fuego, y agua; la repetición de la violencia entre los seres humanos y la naturaleza así como entre un ser humano y otro (este último refleja la historia de Caín y Abel y el sacrificio de Cristo); el ciclo campo-ciudad que refleja la dicotomía entre producción agrícola que da vida y las estructuras humanas que la limitan, y, por fin, el ciclo cuerpo (corazón, cabeza)-espíritu (alma, alas). Unas imágenes dominan en cada apartado, pero se repiten en otros y van combinándose y acumulándose para indicar que ninguna entidad puede excluir a ninguna otra, que son una totalidad (en palabras de Gonzalo Sobejano) que funciona de una manera íntegra[33].

Cada sección de estampas completa un ciclo que va desde la vida hasta la muerte, desde el cielo hasta el infierno o purgatorio (o al revés). Señala Gonzalo Sobejano que el título "dibuja una trayectoria desde el cielo (ángel) por el aire (molino) hacia la tierra y hasta el mar (caracol del faro)"[34]. No hay tiempo ni lugar específicos; los pueblos pueden ser cualquier pueblo de cualquier comarca española y los mares cualquier parte del Mediterráneo (éste es casi el único nombre de lugar geográfico que se menciona). La vida del campo español que produce la comida sustentadora tiene mucho en común con la intrahistoria que teorizó Miguel de Unamuno en *En torno al*

---

[33] Altisent (*La narrativa breve*) frecuentemente señala en sus análisis de los apartados los paralelos que hay entre el estilo de Miró y las técnicas de la música y la poesía. Por ejemplo, de "El río y él" observa que "La concepción pictórico-cinética de la estampa se conjuga con la variedad rítmica de tempos, del vivo andante y de éste al lento del final, en una anisocronía sin alteraciones bruscas, donde la repetición de verbos durativos (en presente o imperfecto), de gerundios, el polisíndeton . . . y las largas enumeraciones alternan con la articulación asindética, creando el movimiento ondulante de la prosa" (pág. 54). Recuerda la idea de Maragall que la poesía revela el ritmo esencial de la vida, la alternación de acción y reposo.

[34] "Gabriel Miró y el poema en prosa", pág. 152.

casticisimo y la tradición eterna de Azorín en libros como *El alma castellana y Castilla*; pero Miró introduce el elemento bíblico (Caín y Abel, Cristo) y una trayectoria de los pecados humanos tratados por Dante que no encontramos en las obras "intrahistóricas" de Unamuno y Azorín (aunque, claro, Unamuno se sirve del tema de Caín y Abel en su novela de 1917 *Abel Sánchez*).

"Estampas rurales" introduce la vida rural, fuente de la comida—el pan, la leche y la carne de oveja--que sustenta la vida humana, al lado de la problemática filosófica del ser y la percepción sensorial. Todos los apartados de esta sección ocurren a la luz del día y predomina el sol. "El molino," el primer apartado se centra en lo agrícola --el trigo molido; "Buen día y pan" canta el molino mientras van girando sus aspas. Gonzalo Sobejano anota que "El molino se levanta como símbolo de la fecunda creación de la belleza nutricia [. . .] "[35]. "Un camino y el niño del maíz" continúa el tema de los productos agrícolas; los niños acomodados envidian la panocha torrada que va a comer en su casa el niño campesino que lleva el maíz en sus brazos. También se insinúa muy brevemente en este apartado el motivo de la ciudad y la vida moderna de negocios que interrumpe la tranquilidad pastoril del campo por medio del viajero que pasa por el mismo camino que el niño del maíz. "La aldea," aunque "prieta, dorada, caliente" disfruta de "hortales jugosos", introduce la muerte y el sacrificio de Cristo con el encuentro del caminante muerto (quizás helado por el frío del invierno que ha llegado): "El caminante se parecía al Cristo de la ermita: un Cristo más viejo". El motivo de Caín y Abel surge en este apartado (aunque de un modo muy suave) al decir que "[s]iempre se eleva un humo tranquilo y oloroso como de sacrificio de Abel, agradable a Dios"; este pueblo es inocente como Abel: 'No hay pecadores. La aldea es pura'".

Arrecia la violencia de la muerte y el cainismo en el tercer apartado, "El águila y el pastor", en que un pastor que envidia

---

[35] *Op. cit.*, pág. 153.

y odia al hijo de su amo (piensa en matarlo) traslada su odio a un águila que le sigue insistentemente. Por fin el pastor atrapa al águila y le pone un bozal de perro para que su muerte sea lenta y penosa. Aunque el águila de nuevo parece "gloriosa y libre" "entrándose en el azul", el bozal será su prisión y su muerte; y de allí la muerte y el cielo se juntan. También se insinúa el pecado y el infierno por medio de imágenes poéticas. Ahora el sol no es el sol creador que ayuda a cultivar el alimento, sino un sol terrible y violento; en el momento que el pastor piensa en despeñar al hijo del amo, el paisaje se convierte en infierno: "Todo el hondo era de sol: labranza roja, árboles tiernos, huertas cerradas, caseríos como escombros, caminos hundidos en el horizonte de humo... ." El águila mira al pastor (con una mirada que "ardía") como si fuera su conciencia o un dios juzgador; el pastor "se sentía adivinado en sus pensamientos" (dice la gente que le "seguía siempre como su alma") y la sangre del águila atrapada recuerda el sacrificio de Cristo.

Después de estas imágenes de la muerte, de la violencia bíblica y de la venganza, que irrumpen en medio de la ritual producción agrícola, terminan "Las estampas rurales" con "Las campanas", que nos devuelve a la tranquilidad intrahistórica de un pueblo español. La mano del campanero eleva el espíritu del pueblo desde "una lápida sudada de sepultura" con su "tono infantil y fresco" al cielo que "acaba de rasgarse tiernamente como la piel de una fruta". Las campanas marcan el tiempo eterno del pueblo: "oyéndolas se alcanza la plenitud evocadora del lugar, de su óptica y hasta de su tacto, porque vibra en ellas el tiempo; el tiempo inmóvil de atrás de las generaciones acostadas inmensamente entre los cuatro cipreses que arden con el oro de la puesta del sol".

"El molino" introduce el tema filosófico de la percepción. Al principio las aspas de lienzo del molino, al verse en movimiento, se funden en una entidad única: "Las seis alas se juntan en una para los ojos [. . .] ". Al disminuir el viento las aspas van deteniéndose y las hormigas que observan desde la tierra ven que una de las aspas tiene un remiendo; asoma la naturaleza moral de

la fábula tradicional por un momento cuando una hormiga nos recuerda el vicio bíblico y dantesco de la vanidad: "¡Válgame! ¡Tanta vanagloria, y con un remiendo!" Pero el cuento va más allá de una advertencia moral; encierra un mensaje sobre la percepción y la verdad: "Pero es verdad; una tiene un remiendo y cuando todas volaban el remiendo florecía de color suave de trigo y de miel en la blancura de otras alas". El viento se inicia de nuevo y las aspas empiezan a moverse, dejando que el aspa remendada esconda su vergüenza: "La vela remendada esparce gloriosamente su color maduro de sol en la corona de blancura que tejen sus mellizas sobre el cielo". Pero las hormigas, que ya saben el secreto del remiendo, están apoderadas de toda la verdad (la cual es una verdad sensorial sólo a veces).

El mensaje de esta fábula, que resulta ser el tema central de las cinco secciones de *El ángel, el molino, el caracol del faro*, parece coincidir con la concepción que tiene Maurice Merleau-Ponty de la percepción. Para el fenomenólogo francés la percepción siempre incluye la presencia de elementos que no son aparentes a los cinco sentidos. Merleau-Ponty pone los ejemplos del cubo y la lámpara que cuando los miramos sólo vemos un lado del objeto, pero nuestra conciencia capta la totalidad: "Tomo el lado no visto como presente, y no afirmo que el otro lado de la lámpara existe en el mismo sentido que digo que la solución de un problema existe. El lado escondido está presente en su propia manera. Está en mi vencindad"[36]. Pero en el pensamiento de Miró, la palabra (o la expresión verbal) forma una parte importante de la experiencia perceptiva. Al final del episodio del molino, la verdad (la percepción completa que comprende la presencia de lo visto y lo no visto) es revelada en la expresión verbal. El molino canta, "¡Buen día y pan!, y las hormigas contestan: "Bueno, pero ¡cuando te pares..., que te has de parar...!" La percepción y la expresión se juntan para informar la experiencia total.

---

[36] Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964), pág. 14 (traducción mía).

La siguiente sección, "Estampas de cuentos", desarrolla los conceptos de la vida eterna del cielo (el paraíso) y la perdurabilidad humana en la fama terrenal. El protagonista de la primera estampa, un ángel enviado a la tierra para rescatar almas y decide quedarse allí, crea un puente entre el reino terrenal de la sección anterior ("Estampas rurales") y el reino del más allá que ocupa "Estampas de cuentos"[37]. Las alusiones al

[37] Marta Altisent (*La narrativa breve*, págs.43-44) indica que esta estampa se origina en la lectura que hizo Miró de *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* de Jean Marie Guyau. En un pasaje el autor narra un sueño en que es arrebatado por un ángel para contemplar a Dios y se siente durante el viaje 'demasiado humano' para permanecer en el Paraíso". Cita Altisent una glosa que hizo Miró de este pasaje de Guyau en un discurso de 1914 dedicado a Enrique Arnaud, director de la Academia de Música de Barcelona, glosa que contiene una explicación de las tensiones que siente el artista entre la contemplación y la emoción. Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, págs. 608-609) nota un paralelo entre "El ángel" de Miró y "La aventura del Ángel" de Emilia Pardo Bazán. Al elaborar su análisis de los dos cuentos menciona otras historias de "ángeles caídos" por diversos autores, entre ellos Lamartine y Byron.

En su *Libro de oraciones para el creyente en los ángeles,* Eugenio d'Ors entiende que el ángel es un modo único de representar la unidad del cuerpo y el alma, la tierra y el cielo, lo mortal y lo divino:

> Veo esta unión realizada en términos análogos a la de la unión durante la misma vida terrestre del alma y del cuerpo. El hombre, como individuo, se compone de alma y cuerpo. El hombre, como persona, se compone de alma, cuerpo y ángel. Es aquélla una manera de unión funcional... Corresponde al orden de las nupcias. El lecho de las bodas del alma y del cuerpo se llama 'subconsciencia' o aproximadamente, instinto. El lecho de bodas del alma y el ángel se llama 'superconciencia' o aproximadamente también, 'vocación'. Como endógena predeterminación de nuestro ser definitivo. (Citado por Ramón Roquer, "Nota sobre los 'ángeles custodios'" en *Homenaje a Eugenio d'Ors* (Madrid: Editora Nacional, 1968, pág. 184)

Claro que las posturas filosóficas de Miró y d'Ors son muy diferentes en su fondo. Eugenio d'Ors era esencialmente un dualista al distinguir entre "subconciencia" y "superconciencia", una división que Miró no podría aceptar, tal y como no podría aceptar la noción de "la predestinación de nuestro ser definitivo". Su ángel existe por medio del mundo en que elige quedarse; su ser no se cuaja ni antes ni después.

aire (alas, cielo) crean vínculos imaginísticos con "Estampas rurales" en que el aire movía las aspas del molino. Ahora sustenta las alas del Ángel, y estas alas y el reino del aire recuerdan el águila de "El águila y el pastor", cuyo sacrificio también se refleja en el ángel que decide quedarse en tierra. Allí sus alas se reducen a vestigios y pierde el don del vuelo asociado con el cielo y asimismo con la eternidad. Las imágenes del primer párrafo de "El ángel" evocan estas relaciones: "Eternamente volaba en lo recóndito del cielo. Lo más encandecido de la gloria circulaba como sangre por su naturaleza, y de lo mismo era el aire que levantaban sus alas y sus vestiduras". Como en la *La divina Comedia* se repasan una serie de tipos humanos que entran en el paraíso—confesores, ascetas, mártires, vírgenes, santos (una lista semejante se repetirá en "El 'Sicilia'" de la última sección en que el "infierno" es representado por el barco naufragado)[38]. Al final, el ángel escoge la vida terrenal con todas sus limitaciones y defectos –los engaños, el odio, la crueldad, la muerte—sobre el cielo, porque "¡Qué dulce es sentirnos cerca del cielo desde la tierra!" Visto desde la tierra todo--la luna, el mar, los jardines, las montañas, las tristezas de los hombres, la mirada de las mujeres--"adquiere una inocencia, una intimidad, una perfección inefable".

Si "Él ángel" se acerca al tema de la muerte desde la perspectiva del cielo—de la eternidad-- "El cadáver del príncipe" la presenta desde la tierra, evocando lo poco perdurable que es el cuerpo humano, ya que resulta ser totalmente intercambiable con el de otro. En este apartado se siguen acumulando y recombinando temas y motivos ya introducidos en los otros apartados. Lo agrícola se sugiere porque el príncipe se muere en su aldea natal donde de niño "comió las frutas más dulces y el pan más sabroso; vio nacer corderos; se torró de sol de los

[38] Miró también recuerda el tema de la "danza de la muerte" en su artículo "Almas medianas. Dos de Noviembre" (1919) recopilado en Marta Altisent, *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920)*, Madrid: Pliegos, 1992, págs. 209-211.

bancales [. . .]"; sólo quiere ver a su compañero de niño, un pastor apodado Gavilán, ahora convertido en ladrón. Gavilán aparecerá después de la muerte del príncipe para "salvar" su cadáver del ataúd-prisión y dejarlo en el campo libre que tanto quería el Príncipe. Las autoridades matan a Gavilán para que haya un cadáver en la procesión funeraria. Ahora la muerte se insinúa en la aldea rural de un modo mucho más central y el ave de rapiña (el águila-gavilán) es de nuevo sacrificado, no sólo por venganza, sino también por conveniencia. Al entrar *Gavilán de noche* en la aldea se asoma el tema del sacrificio cristiano en la descripción del lugar "[b]ajo la luna de Getsemany". Nota Marta Altisent que los vasallos del príncipe se duermen "como los discípulos de Cristo en la vigilia de su muerte"[39]. La gloria del príncipe en su pompa fúnebre es totalmente falsa, porque en vez del cadáver del monarca, se entierra el de un ladrón, "el más indomable enemigo de sus leyes" [las del Príncipe]. La verdad que se percibe y que expresan los poetas del reino es que el cuerpo del príncipe descansa en el ataúd de oro. De nuevo la percepción y el lenguaje se juntan para formar la realidad.

"La cabeza de piedra", que cierra esta sección, se acerca con más ironía aún a los temas del alma, la muerte y la fama. La cabeza de piedra y el alma del escultor que la creó viven juntas en un rincón olvidado del claustro donde envidian a las gárgolas que están mucho más a la vista y que reciben más reconocimiento. La gloria eterna que ha rechazado el ángel es precisamente lo que anhela la cabeza, y por este deseo la cabeza acaba en un museo bajo un letrero que dice "Se prohibe escupir". Allí se muere el alma del artista, cerrando esta sección con la muerte terrenal que ha surgido en cada unidad. El motivo de la búsqueda de la fama que Dante incluye en el vicio del orgullo/vanidad, presagia emociones semejantes a las que siente el

[39] *La narrativa breve*, pág. 47.

león en la cuarta sección[40]. Se puede entender "La cabeza de piedra" y "Estampas de un león y una leona" como un irónico reflejo autobiográfico de las decepciones que Miró sufrió en sus traslados de Alicante a Barcelona y de Barcelona a Madrid en búsqueda de reconocimiento literario[41].

Filosoficamente "Estampas rurales" se centra en la percepción y la existencia, mientras que "Estampas de cuentos" explora la existencia en el espacio. En cada estampa o leyenda de esta sección ocurre el desplazamiento de una entidad (un ángel, un príncipe, o el alma de un artista). Se le permite a un ángel volver a la tierra, pero éste luego se niega a abandonar su ambiente terrenal para regresar al cielo después de cumplir con su misión. El ángel se siente cómodo en el mundo:

> Va saliendo la luna. Hay luna llena; y el mar, y los jardines, y las montañas, y los senderos solitarios, y hasta la frente y las tristezas de los hombres, y las manos, la mirada y la boca de la mujer, y el pensamiento de la muerte... ¡qué dulce es sentirnos cerca del cielo desde la Tierra!... ¡No, Querubín; yo no subo! Díselo a Nuestro Señor. No hay obra suya que más se ame y que más nos posea que este mundo.

---

[40] Marta Altisent (*op. cit.*, pág. 46) señala que en su ensayo sobre Dante, Miró define dos tipos de gloria que se evocan en esta estampa: "la de la popularidad, como reflejo exterior, insuficiente para llegar a alterar la verdad más honda de la conciencia del escritor—ya que la fama rápida o inmerecida puede convertir al artista en 'apócrifo de sí mismo'--; y la de la creación, que consiste en 'sentirse y afirmarse a sí mismo, pasando por sequedades y postraciones'". También sugiere Altisent (pág. 47) que el ensayo de Juan Maragall de 1904 "La glora y la fama" pudiera haber inspirado la viñeta de Miró sobre la búsqueda de reconocimiento.

[41] Oscar Esplá, "Gabriel Miró (Impresión sobre el artista y su obra)", en Gabriel Miró, *El humo dormido. El ángel, el molino, el caracol del faro,* Edición Conmemorativa, Barcelona: Altés, 1941, pág xi) comenta que "detrás de aquellas primeras palabras [que le dirigió el escritor cuando se conocieron], y todas las que Miró me dijo aquella tarde, había un hombre doblegado al afán de tener estilo de parecer siempre Gabriel Miró, un hombre en suma como tantos otros, deslumbrados con la gloria incipiente de su nombre".

Hay un sitio natural para el ser y, el violar esta norma trae consecuencias negativas como se ve en "El cadáver del príncipe", "La cabeza de piedra" y "Estampas de un león y una leona".

Si la percepción y la existencia en el espacio dominan el mensaje filosófico de las dos primeras secciónes, en la tercera sección, "Estampas del agua, del río y del mar", que ocupa la posición central del libro, encontramos una exploración de la relación del ser humano con el lenguaje. Gonzalo Sobejano llama "poema metafísco" a esta sección[42] en que, como en las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, la vida humana se representa por la metáfora del agua. La conciencia poética de *El ángel* ya ha experimentado la vida y la muerte, el desengaño en su búsqueda de fama, y llega a una visión filosófica clara de la importancia de la palabra poética para su ser. De los tres apartados de "Estampas del agua", los dos primeros mantienen el método establecido en las secciones anteriores de dejar que el peso de lo que es recaiga en la palabra poética. Estos apartados se narran en tercera persona y dependen de la fantasía o de la función poética de crear mundos. En el último, "El mar y el barco", que cae en el pleno centro del libro aparece la primera persona autobiográfica.

Como sugiere el título, las imágenes acuáticas de "Estampas del agua, del río y del mar" comprenden un manantial en el primer apartado, un río en el segundo y por fin el mar en el tercero[43]. En "El agua y la infanta" se continúa la combinación de elementos que ya hemos visto en los apartados anteriores. Agua, aire, sol y cielo se juntan ("no parece agua, sino aire del collado [. . .] . De día la enciende y la traspasa el sol y el azul") y sol, agua y sangre ("Todo el tremendo sol se aprieta en una medalla de lumbre, y el manantial la mece como una hoja [. . .] . Por la tarde no tiene del sol más que un poco de

---

[42] "Gabriel Miró y el poema en prosa", pág. 156.

[43] Altisent compara esta trayectoria con "la estructura musical de variaciones sobre un tema dado" (*op. cit.*, pág. 53) y Sobejano la denomina "origen, andadura, fin" (*op. cit.*, pág. 157).

fuego y de sangre"). Aquí el ser humano encuentra su plenitud: "Estamos allí del todo; está todo mirándose. [. . .] El agua se ha llenado de corazón, y el corazón de esta agua era la ansiedad de nosotros". Por primera vez se completa el ciclo diurno y sale la luna (unida con la tierra en forma del agua): "Agua y luna se abrazan desnudas, inocentes y necesitadas la una de la otra para la misma belleza". La luna tendrá también un pequeño papel en "Estampas de un león y una leona" y un mayor protagonisimo en "Estampas del faro" donde reina la muerte.

"El agua y la infanta" afirma que el mundo existe fuera de la conciencia humana, que el agua es una entidad química, del mundo objetivo ("fuera de este encanto, es una 'cosa química'"), pero esta "cosa química" no está completa sin ser comprendida en su contexto y continuidad (así se combinan la percepción y el espacio, temas filosóficos de las primeras secciones):

> Agua y luna se abrazan desnudas, inocentes y necesitadas la una de la otra para la misma belleza. [. . .] El agua que de ella misma baja por las cuestas y corre y trajina por el mundo no es ella, sino de ella; es como la llama prendida de otra llama y ya no será más que lo que el cauce quiere que sea; grande, angosta, impetuosa, sosegada, según el camino. El alma del agua sólo reside en la tranquila plenitud de su origen.

Este pasaje nos recuerda que el sentido de las cosas se deriva del ser humano (y su percepción del mundo) a la vez que éstas le definen a él. Últimamente se sabe o se manifiesta todo por medio de su asociación con el resto del mundo, lo otro. Así el agua y el paisaje existen el uno para el otro; un madroñal logra sentir su propia belleza gracias a la presencia del agua:

> Desde octubre, un madroñal del collado comienza a sentirse a sí mismo, iluminándose desde el agua con la imagen de su hoguera de fruta. Y los follajes, los troncos, la peña, la nube, el azul, el ave, todo se ve dentro, y, muchas veces, se sabe que es hermoso, porque el agua lo dice. Entonces, todo adquiere el misterio y la vida de la emoción suya. Es ya la belleza contemplada; es el concepto y la fór-

> mula de una belleza que se produce en esa soledad como en el alma del hombre, y el agua es como una frente que ha pensado este paisaje. Paisaje junto al agua clara, desnuda; paisaje sumergido y alto, ¡cómo te tiembla y se te dobla el corazón en la faz y en las entrañas del agua!

Afirma Miró el mundo fuera de la relación sujeto-objeto. La verdad no sólo son las sensaciones; la verdad más completa comprende el complejo de la interacción de lo subjetivo y lo objetivo.

Hacia el final de la estampa la princesa lamenta no ser feliz como el agua, pero el agua se percibe a sí misma en un estado aún más trágico que el de la princesa. No puede nunca tener sed; eso es, no puede ser otra cosa que ella misma; no puede salir de sí para saber cómo afecta a los otros. Su autoconocimiento se limita a sentir su relación con otras cosas en su mundo desde dentro de su situación entre ellas. Entiende Maurice Merleau-Ponty que para percibir tenemos que estar envueltos en el mundo que percibimos, que nuestro cuerpo es un objeto entre objetos, y es también lo que ve y toca estos objetos. Miró estaría de acuerdo con Merleau-Ponty en contradecir a Husserl y a Sartre, que aseguraban que la conciencia puede superar al cuerpo y su contacto inmediato de las cosas, por lo menos, así parece ser el mensaje de "El agua y la infanta".

Esta idea se desarrolla más completamente en "El río y él", segunda de las estampas de esta sección, que conecta imaginísticamente con las estampas de secciones anteriores por los campanarios, las panojas, el trigo, un muerto, el sol y los rebaños que aparecen en las orillas del río. Se va complicando la situación existencial del río al barajar y entremezclar todas las imágenes acumuladas. El tema de la muerte, que también forma parte de las secciones anteriores, surge cuando lo que empezó como riachuelo se disuelve al final en el mar. Esta sección hace eco de "Estampas rurales" en su personificación del mundo animal y también por las referencias a los elementos repetidos. Por ejemplo, reaparecen los molinos, que ahora se sirven del agua del río por medio de las caces, "dándole un

brazo para moler el pan de los hombres". El río lo refleja todo: "Lo cantaban los poetas; las mujeres sonreían complacidas en sus orillas; los jardines palpitaban al verse en sus aguas azules; los cielos se deslizaban acostados en su faz; las nieblas le seguían dejándole sus vestiduras, y rajaba la luna, toda desnuda. Y se desposaba con cada gota y latido de su corriente". Antes de convertirse en río no puede reflejar nada: "No veía ni poetas, ni mujeres, ni jardines. Nada". En su madurez "el verdadero río era un lírico de bien"; su lírica, su palabra poética (en otros términos, su ser) "se asimilaba todo lo que pasaba sobre su cuerpo y a su lado...". Pero al llegarse al mar (la muerte) sus conocimientos se acaban. Lo ha experimentado todo, pero en el momento de la muerte se da cuenta de que no se ha experimentado a sí mismo: "El río se retorció angustiadamente, mirándose a sí mismo, mirándose él sin conocerse. Y se hundió en el mar...". La existencia para el río es su interacción con el mundo que lo rodea.

En la última estampa de esta sección, "El mar; el barco", se asoma el "yo" autobiográfico para trasladar las observaciones de las parábolas anteriores sobre cómo son las cosas en el mundo al reino de la realidad humana. El sujeto humano en la relación sujeto-objeto o sujeto-mundo se afirma inmediatamente en la primera palabra del pasaje: "*Mi ciudad* está traspasada de Mediterráneo" (énfasis mío). Como puente entre las representaciones animalísticas y fantásticas de la idea filosófica, el mundo se presenta primero por medio de la relación de sus cosas entre sí: "El olor de mar unge las piedras, las celosías, los manteles, los libros, las manos, los cabellos. Y el cielo de mar y el sol de mar glorifican las azoteas y las torres, las tapias y los árboles. Donde no se ve el mar se le adivina en la victoria de luz y en el aire que cruje como un paño precioso". Luego el narrador se incorpora a sí mismo a su ambiente por medio de la percepción: "En mi ciudad, desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas. Ese azul nos pertenece, como una porción de nuestro heredamiento...".

Lo que queda de la estampa se dedica a una mañana específica durante la cual el narrador experimenta su relación con el

mar: "Un contacto de creación desnuda que colaba la piel y la sangre. Carne de alma, y el alma como un ala comba, vibrante, dolorida y gozosa de doblarse y distenderse, pero hincada en la peña". Este momento de plenitud existencial en que el alma humana es un "ala vibrante" ha venido preparándose desde la primera estampa del libro con las combinaciones de imágenes del cielo, del aire, de ángeles y de pájaros (por ejemplo, el águila que era como "el alma" del pastor). Es un momento existencial en que la conciencia humana se funde con su medio ambiente: "La mirada y el afán cogidos en nuestra vida... Y el cielo y el mar se levantaban delante de nuestra frente, se alzaban tendidos, sensitivos y duros". La existencia del hombre se revela en la relación con su lugar, aunque el lugar existía antes y seguirá después de la presencia humana en él: "La angustia de imaginarnos el mar sin nosotros, cuando no vivíamos y cuando no viviremos". Pero a la vez, sin nosotros (la presencia humana), el mar no es más que un concepto: "De pronto tuvimos la conciencia de la soledad; de la soledad de nuestro cuerpo, de su latido caliente junto a la soledad de las aguas, soledad que no es un estado como en nosotros, sino un concepto sin relación humana, y se avivó el de eternidad sin nosotros, el de la naturaleza sublimada en sí misma".

Luego se refina la idea; somos nuestras percepciones y nuestras acciones (o funciones) en el espacio: "Parece que nada más seamos nuestros ojos, como si en la visión estuviéramos también nosotros hechos ya de naturaleza separada, fuera de la nuestra de criatura; proyectados encima del mar, en sensación del mar". El narrador, ávido de aumentar la sensación de su propia existencia, intenta "captar" el mar por un barco, una entidad que posee poderes más amplios sobre el mar que los del espectador: "De brinco se metió mi corazón en el barco". Pero el artífice fracasa porque el barco, en vez de servir como instrumento con que el observador puede tomar posesión del mar para llegar más allá de los límites de su percepción, se acerca al muelle donde está el narrador, dejándole como estaba antes consigo mismo y con el mundo inmediato: "El mar era mío desde el barco. Pero el barco no se marcha-

ba, sino que venía al puerto de mi ciudad". Surge de nuevo el tema de la percepción que puede ser una decepción o un engaño (un auto-engaño).

Para conservar la existencia, el narrador recurre a las palabras: "Apreté dentro de la palabras lo que yo más amaba, lo que creí más mío; y las pronuncié y se me deshacían, y para no perderlas las escribí en piedras con un esfuerzo recóndito, como si las tallase; y no las arrojé, sino que las puse en la faz de las aguas, y al sumergirse sentí un ruido de ascua y de corazón"[44]. Este momento de compenetración por medio de la percepción y la expresión se limita en el tiempo: "Lo inmenso iba a ser un instante recordado. Las piedras de palabras nunca serían realizadas". Pero este momento es, sin embargo, la existencia: "El mar palpitaba gloriosamente con pobre vida mía". El constante vaivén de dar y recibir entre el objeto y el sujeto en el funcionamiento de la memoria se sugiere en el movimiento perenne del mar. La palabra poética que evoca el mar intenta heroicamente superar los obstáculos que confrontan al ser humano en su trayectoria vital. Miró parece entender, como lo haría Heidegger más tarde, que el mar es una de las entidades poéticas más valiosas para ilustrar el proceso de la memoria. Y de hecho "El mar: El barco", como hemos visto, contiene una intensa recapitulación de los elementos poéticos que van uniendo todos los apartados del libro. Por ejemplo, combina tierra y cielo en una visión abarcadora: "Y el cielo y el mar se levantan delante de nuestra frente... un sol derretido y roto, los azules y blancuras... la claridad hecha mundo de aguas y de cielos"[45].

---

[44] En su ensayo sobre Dante, Miró observa la perdurabilidad del tema del la muerte que se encuentra en *La Divina Comedia*: "La muerte, lo que nos oculta, el dolorido amor a nuestra personalidad, hambre de nosotros, de ser siempre nosotros, seguirá torturándonos en todos los tiempos" (*Glosas*, pág. 79); pero también señala que es el lenguaje lo que hace que el tema siga vigente para el escritor moderno: "Y el poema de Alighieri sigue estremecido, vivo, con la modernidad de lo cierto; eterno por su técnica, por su verdad de belleza, verdad del arte, 'verdad de la poesía más duradera y firme que la verdad de la historia', según el concepto de Aristóteles" (*ibid.*.).

La cuarta sección "Estampas de un león y una leona" puede referirse más directamente que las otras secciones a los desplazamientos de Miró y su familia, primero a Barcelona y luego a Madrid, para que el autor pudiera intentar mejorar su fortuna literaria. Un léon, animado por unos cuervos, decide seguir su sueño de dejar el desierto con su esposa para vivir en la selva. En vez de a la selva, su viaje les lleva al mar (que era la muerte para el río) donde son capturados y transportados a un jardín zoológico de la ciudad. La referencia a Miró es poco velada; al final se les dice a los leones enjaulados que parecen "empleados de un escritorio" ("Siendo tan grandes, ¡cómo consentís que os quiten la libertad!")[46]. La percepción como realidad se refuerza al final de los cinco apartados que forman la sección, cuando el león interpreta el jardín zoológico con su fauna variada como la selva "enjaulada". Ya sugerí antes que el desenlace de esta historia recuerda el fin de "La cabeza de piedra". Reuniendo el orgullo y el deseo de fama que condena Dante como uno de los pecados capitales, tanto la cabeza como el león han buscado mejorar su posición en el mundo y han acabado en un lugar ínfimo de encerramiento. En términos dantescos la cabeza de piedra y los leones acaban en una especie de purtagorio—ni paraíso, ni infierno. Miró enfatiza la relación entre las dos narraciones al dar un tono

---

[45] La aparición de la segunda edición (1907) de *Marines y boscatjes* de Joaquim Ruyra en la biblioteca de Miró coincide con la iniciación del motivo del mar en la prosa mironiana. Es muy posible que Miró aprendiera el poder de la imagen del mar al leer esta obra del escritor catalán.

[46] Gregorio Marañón ya había entendido así la viñeta: "Gabriel Miró, como su león, vivía no para vivir sino para servir a un símbolo de belleza y de energía creadora. Sufrió también la sed de todas las cosas imposibles que había soñado. Dejó su oasis en busca de una selva mitológica que sólo conocía por los cuentos. Creyó que eran buenos los hombres pedantes que cazaban con armas de precisión. Pero, acaso por suerte suya, se murió antes de gozar, como su león, de la paz de un jardín zoológico en el que tantos vegetamos en plena domesticidad, convencidos de que vivimos la libertad de la selva virgen del espíritu" (Marta Alitsent, *La narrativa breve*, pág. 48, cita el "Prólogo" de Marañón al tomo III de la Edición Conmemorativa de las *Obras completas de Gabriel Miró*, págs. xiv-xv).

escultórico a su retrato de los leones; sus cabezas se mencionan con frecuencia en postura artística: "se quedó el león postrado frente al pozo, con los brazos tendidos, rectos, juntos; las garras cerradas; todo en una actitud arquitectónica de capitel [. . .]".

Una de las imágenes dominantes de "Estampas de un león y una leona" recalca lo circular—el sol, la luna, el viaje—recordando los círculos infernales de la obra de Dante: "La leona venía despacio, dulce, tibia, encarnada de sol poniente, un sol redondo, de hierro vivo de fragua, que humeaba al entrarse en el arenal. [. . .] Semejaba que la leona estuviese siempre en medio del mismo ruedo, de un escudo abrasante de arena y de vaho [. . .] Una gota grande de luna [. . .] le iba circulando por la piel, ilúminandole rodales de oro"[47]. Aquí se juntan el sol, que domina en la primera sección, y la luna, que impera en la última, para unir el día y la noche en un continuo eterno Otras imágenes que relacionan esta historia o fábula con los otros apartados incluyen los pájaros (alas, aire, cielo). Unos cuervos acompañan a los leones en su viaje y por el camino los viajeros encuentran cigüeñas, pelicanos, etc. Culminan estas referencias cuando los leones perciben el barco que les llevará a la ciudad como "[u]n ave enorme, de alas blancas" (aquí "el ángel", el ser alado, resulta no ser el de la salvación, sino el de la condenación a un jardín zoológico). Y la sangre de sacrificio se inserta cuando los leones son heridos por los cazadores de animales

[47] Altisent (*op. cit.*, 136) estudia la "circularidad" como un motivo importante de "Estampas de un león y una leona". Nota la repetición de imágenes circulares que reflejan los sentimientos de los protagonistas: "La circularidad espacial reafirma el tema de la evasión y de la libertad imposibles. Así, el oasis inicial se corresponde al final con otro recinto de reclusión, el zoológico" (pág. 136). Altisent divide las imágenes circulares en cinco tipos: "elementos circulares" ("sol", "arco", "oasis"), "imágenes concéntricas" ("ruedo", "pozo", "horizontes redondos"), "imágenes ondulantes" ("remolino", "oleadas"); "imágenes concéntricas" ("se cernían", "rodearon", "collarones y cordeles"); y "pleonasmos y metáforas" ("sol redondo", "luna", "rodales de oro"). De hecho, la circularidad es una de las imágenes constantes a lo largo de *El ángel*, empezando con el movimiento de las aspas del molino (ver la ilustración de F. Pérez Dols) y terminando con la luz moviente del faro.

para el zoológico, "sangre gruesa de los enormes cuerpos" que el león cree "merece toda una playa".

Si "Estampas de un león y una leona" representan el purgatorio, las cuatro "Estampas del faro" que concluyen el libro enfatizan la muerte definitiva que lleva o al infierno o al cielo, reuniendo todas las imágenes que han surgido en otras secciones de *El ángel, el molino, el caracol del faro*. En los dos primeros párrafos se encuentran referencias a "día", "campos", "mar", "playas", "aguas", "brisa", "sol", "cordero", "noche", "viento". El primer segmento, "La aparición", es un espejo de "El molino" que abre el libro, ya que unas imágenes claves de "El molino" aparecen al revés. El molino, que funcionaba de día para ayudar en el cultivo del trigo y la fabricación del pan, ahora se ha convertido en faro que funciona de noche por razones relacionadas con la muerte: "El fanal rueda muy despacio, tendiendo sus aspas de polvo de lumbre. . . Y la vía láctea parece recién molida en la tahona de claridad del faro". Se repasan los elementos del campo—el pastor con manos de "apóstoles de pórtico" le muestra al niño Gabriel "las aldeas y veredas del firmamento" (ahora el énfasis está en el otro mundo) —pero en vez de vida ("Buen día y pan") entra la muerte en la figura enlutada de la madre del niño (llamado Gabriel, como el narrador) que se murió en el mar. Antes el agua era la sustancia vital; aquí es la tumba y la muerte. El paralelismo vida-muerte se refuerza por las dualidades que se confunden (dos Gabrieles—uno vivo, otro muerto; dos torreros—Caín y Abel aunque no sabemos quién es quién; dos conchas—una preferida, otra no).

En la unidad siguiente, "La playa", la orilla del agua que antes reflejaba la totalidad de la vida es ahora un cementerio, lleno de las cruces de los ahogados del barco naufragado, el *Sicilia*. La tercera unidad titulada "El 'Sicilia'" empieza: "De pronto, me dije: 'Ha llegado la noche [. . .] . Esa era la noche del mundo'". Se amontonan las referencias a la muerte y al sacrificio cristiano: "un cordero", "la llaga del mar", "dentro de nosotros está siempre el esqueleto nuestro, nuestro muerto". Igual que en *El Infierno* de *La Divina Comedia* se van repasan-

do los tipos humanos con sus vicios que han perecido en este infierno marítimo. Hay un obispo que al intentar quitarle un salvavidas a su familiar hizo que se hundieran los dos, unos tripulantes que se murieron buscando joyas y carteras de los ahogados y unos ricos novios en la luna de miel que se ahogaron en el lecho nupcial.

"El caracol", el último apartado de la sección y del libro, reúne el mundo físico del caracol con el más allá que se oye y se imagina por medio del sonido que se escucha en el caracol. Este caracol tiene cualidades especiales relacionadas con la muerte, ya que la madre del Gabriel muerto cree que uno de los dos caracoles que flanquean los lados del retrato del hijo muerto era su favorito (surge de nuevo el tema de Caín y Abel en la historia de los dos torreros que se odiaban y que le habían regalado cada uno un caracol al niño). Para la madre, el caracol preferido es la representación física del hijo; la muerte y la vida están ligadas para siempre en la imaginación humana. Como en el apartado central "El mar: el barco", el mar (aquí recogido en el sonido del caracol) es el recuerdo, ya que la mujer del torrero se acuerda de su hijo ahogado al acercar la concha preferida de éste a su oído. La verdad, la percepción y el lugar son uno en esta estampa cuando el narrador Gabriel confunde la concha favorita de la izquierda con la otra que se encuentra a la derecha de la fotografía. Para la madre, que no sabe que se han confundido las conchas, la de la izquierda sigue representando al hijo (otra versión del cuento del príncipe desplazado).

La percepción de la verdad, que se desarrolla en "El molino" y en otras estampas, surge aquí al final cuando el narrador descubre que lo que creía ser una estrella es en realidad otro faro; la naturaleza de aquella entidad depende de la percepción de quien la ve: "Seis millas entre dos estrellas me hubiese parecido una distancia fabulosa de siglos; entre dos faros era tenerlos en mis manos como dos antorchas". La voz en primera persona y las imágenes del agua unen esta última sección con la central, "Estampas del agua, del río y del mar". Las dos secciones recalcan la interdependencia del hombre y su mundo en su mutua existencia. El barco, que tenía una importante presencia

en la imaginación del narrador de "El mar: el barco", se repite en "La playa" de la última sección. Sugiere el movimiento sujeto-objeto y el deseo de ser por medio del otro: "Lo esperamos [el barco] casi por la amargura de ver cómo desaparece. Soy yo el que aguarda, y me veo a mí mismo, mirándome desde el peñascal de la torre. Y cada uno de mí, se lastima del otro y se trocaría por el otro, y se quieren más que antes..." El narrador de "El mar: el barco" quería servirse del barco para conocer más mundo; esta vez el narrador lo quiere para conocerse a sí mismo. De hecho, conocer al mundo es conocerse a sí mismo.

Así que, por medio de la palabra o la imagen literaria en los géneros más literarios —parábola, leyenda, fábula y fantasía—, los que más dependen del lenguaje para su verdad, en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, Miró ha creado una ficción que lleva perfectamente su filosofía de que la palabra tiene el poder de comprender la existencia y de serla. Es una pura fenomenología verbal de la existencia. Comprende por la palabra la totalidad de la experiencia, escogiendo los elementos que más profundamente tocan todos los aspectos del ser, la cuadruplicación en los términos de Heidegger: la tierra (caminos, agua, molino), el cielo (aire), lo mortal (muertes y tragedias) y lo divino (el ángel, el alma). El libro capta un amplio panorama de sensaciones, emociones, vicios y beneficios en una totalidad poética—una tragi-comedia divina y humana.

ESTA EDICIÓN

Transcribo el texto de la primera edición (Madrid, Atenea, 1921), ya que es la única que salió en vida del autor. He corregido los pocos errores tipográficos que había y he adecuado la acentuación a las normas y usos actuales. El volumen VIII de la Edición Conmemorativa emprendida por los Amigos de Gabriel Miró, *El humo dormido. El Ángel, el molino, el caracol del faro* (prólogo de Oscar Esplá, Barcelona, Altés, 1941), contiene una lista de variantes, hecha por Pedro Caravia Hevia, que ocurrieron entre la versión periodística de cada estampa y su publicación en forma de libro. El lector puede consultarlas allí (págs. 279-285), de modo que no las repito aquí, excepto en algún caso que puede contribuir a la mejor comprensión de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

I. EDICIONES

El ángel, el molino, el caracol del faro, Estampas rurales de cuentos, Estampas de un león y una leona, Estampas del faro. Madrid: Atenea, 1921.

El ángel, el molino, el caracol del faro. En *Obras completas*. Vol. VIII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1938; 2a ed., 1943.

El humo dormido. El ángel, el molino, el caracol del faro. Prólogo por Oscar Esplá. Ed. Conmemorativa. Vol. VIII. Barcelona: Altés, 1941.

El ángel, el molino, el caracol del faro. En *Obras completas*. Prefacio por Clemencia Miró. Madrid: Biblioteca Nueva, 1943; 5a ed., 1969.

El ángel, el molino, el caracol del faro. Buenos Aires: Losada, 1956.

Corpus, el caracol del faro y otros cuentos. Edición de Jaime Mas Ferrer. Alicante: Aguaclara, 1993.

II. TRADUCCIONES

L'Ange, le moulin, la conque du phare. Trad. de Germain Cenoz y Marie Blazy. París: Feuilles Libres, 1921. (Fragmentos; francés)

Le Cadavre du Prince. Trad. de Noémi Larthe. *Revue Europeene* (París) 1 de junio, 1924. (francés)

Il cadavere del Principe. Trad. de Alberto Martini. *Il Mattino Illustrato* (Nápoles) abril de 1926. (italiano)

Het Lijk van de Prins. Trad. De G.-J. Geers *Mesters der Spanse Vertelkunst*. Amsterdam: Meulenhoff, 1952. (holandés)

L'Ange. Trad. De Jacqueline van Praag-Chantraine. *Audace* (Bruselas) 1958. (francés)

Ängeln. Trad. De Henry Märtensson. En *Spanska berrättare*. Selección de Mateo Pastor López. Estocolmo: Prisma, 1963. (sueco)

Der Adler und der Hirte. Trad. De Marlene Trier. *Spanien erzählt*. Selección de Hilde Domin. Frankfurt am Main: Fischer, 1963. (alemán)

III. ESTUDIOS PERTINENTES A LA LECTURA DE *EL ÁNGEL, EL MOLINO, EL CARACOL DEL FARO*

ALTISENT, MARTA. *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920)*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992.

"'Estampas del faro' o el cuento lírico de Gabriel Miró". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 2 vols. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, págs. 111-121.

La narrativa breve de Gabriel Miró. Barcelona: Anthropos, 1988.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. "La creación artística en Gabriel Miró". En *Crítica interna*. Madrid: Taurus, 1960, págs. 229-259.

BAEZA, RICARDO. "Gabriel Miró, prosista". En *Comprensión de Dostoyevski y otros ensayos*. Barcelona: Ed Juventud, 1935.

BAQUERO GOYANES, MARIANO. "Los cuentos de Gabriel Miró." *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria en el Centenario de su nacimiento (1879-1979)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1979, págs. 123-148.

– *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*. Murcia: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1952.

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

Biblioteca "Gabriel Miró". *Catálogo de los fondos de la biblioteca personal de Gabriel Miró*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1992.

CARENAS, FRANCISCO. "Las formas del sentimiento de la Naturaleza en la obra de Gabriel Miró". *Letras de Deusto* (Bilbao), núm. 147-151 (1986).

CARPINTERO, HELIODORO. *Gabriel Miró en el recuerdo*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

CASALDUERO, JOAQUÍN. "Gabriel Miró y el cubismo". En *Estudios de literatura española*. Madrid: Gredos, 1962, págs. 219-266.

CONDE GARGOLLO, ENRIQUE. *El mundo poético de Gabriel Miró*. Madrid: Monte Casino, 1980.

COOPE, MARIAN G. R. "Gabriel Miró's image of the garden as "hortus conclusus" and 'paraíso terrenal'". *Modern Language Review* 68 (1973), págs. 94-104.

DÍEZ DE REVENGA, JAVIER F. "Gabriel Miró y los poetas del 27". *Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria en el Centenario de su nacimiento (1879-1979)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1979, págs. 243-263.

DÍEZ DE REVENGA, MARÍA JOSEFA. "El ángel, el molino, el caracol del faro". *Monteagudo* (Murcia), núm. 65 (1979), págs. 35-38.

D'ORS, EUGENIO. "Juzgando a nuestro novelista: Del novecentista Gabriel Miró". *Diario de Alicante* (8 de abril de 1911).

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

GIL-ALBERT, JUAN. *Gabriel Miró: Remembranza*. Madrid: La Torre, 1980.

GUARDIOLA ORTIZ, JOSÉ. *Biografía íntima de Gabriel Miró. El hombre y su obra*. Alicante: Imp. Guardiola, 1935.

GUILLÉN, JORGE. *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*. Madrid: Ed. Arte y Bibliofilia, 1970.

– "Lenguaje suficiente: Gabriel Miró". En *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, págs. 143-179.

JOHNSON, ROBERTA. *Fuego cruzado: Filosofía y novela en España 1900-1934*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1997.

– "Modes of Being in Gabriel Miró's *El ángel, el molino, el caracol del faro*". *Studies in Honor of José Rubia Barcia*. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982, págs. 83-94.

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

KAUL, GUILLERMO. "El estilo de Gabriel Miró". *Cuadernos de Literatura* 4, núms. 10-12 (1948), págs. 97-138.

KING, EDMUNDO L. "Gabriel Miró y 'el mundo según es'". *Papeles de son Armadans* XXI, núm. 62 (1969), págs. 121-142.

– "Introduccón biografica" a su edición de Gabriel Miró, *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de "El Ibero"*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1982.

LABRADOR GUTIÉRREZ, TOMÁS. *Lengua y estilo en Gabriel Miró*. Sevila: Publicaciones de la Universidad, 1975.

LAGUNA DÍAZ, ELPIDIO. *El tratamiento del tiempo subjetivo en la obra de Gabriel Miró*. Madrid: Ed. de la Espiritualidad, 1969.

LANDEIRA, RICARDO L. *An Annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979.

– "Ecología y estética en Gabriel Miró: el águila y el paisaje". *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, págs. 51-59.

LARSEN, KEVIN S. *"La ciencia aplicada". Gabriel Miró y la tradición científica*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1997.

LIZÓN, ADOLFO. *Gabriel Miró y los de su tiempo*. Madrid: Imp. Galo Sáez, 1944.

LÓPEZ BUSTOS, CARLOS. *La naturaleza en la obra de Gabriel Miró*. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979.

LOZANO MARCO, MIGUEL ÁNGEL. *La literatura como intensidad: seis lecciones (Clarín, Unamuno, Azorín, Miró, Pérez de Ayala)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1988.

MACDONALD, IAN R. *Gabriel Miró: His private library ad his literary background*. London: Tamesis Books, 1975.

MARTÍNEZ-MENA, MIGUEL. *Gabriel Miró: junto a los ángeles*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1981.

MUÑOZ ALONSO, ADOLFO. "Los presupuestos filosóficos del estilo de Gabriel Miró". *Revistas de Ideas Estéticas* 15 (1957), págs. 121-136.

PARR, MARCUS. "El concepto modernista de la palabra en Gabriel Miró". *Hispania* 39 (1956), págs. 68-71.

PORPETTA, ANTONIO. *El mundo sonoro de Gabriel Miró*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1996.

PRAAG-CHANTRAINE, JACQUELINE. *Gabriel Miró ou le visage du Levant, terre d'Espagne*. París: Nizet, 1959.

RAMOS, VICENTE. *Gabriel Miró*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1979.

– *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid: Gredos, 1964. 2a. ed. aumentada, 1970.

– *Vida y obra de Gabriel Miró*. Madrid: El Grifón de Plata, 1955.

– *Vida de Gabriel Miró*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo. Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1996.

SAEZ, ASENSIO. "'El ángel, el molino, el caracol del faro'". *ABC* (28 de julio, 1979).

SÁNCHEZ GIMENO, CARLOS. *Gabriel Miró y su obra*. Valencia: Castalia, 1960.

SENABRE, RICARDO. "El paisaje psicológico en Gabriel Miró", *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, págs. 135-148.

SOBEJANO, GONZALO. "Gabriel Miró y el poema en prosa". *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, págs. 149-160.

– "Totalidad cósmica e integración humana en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, de Gabriel Miró". *Prismal/Cabral* (Universidad de Maryland) 5 (otoño 1979), págs. 5-21.

VIDAL, RAYMOND. *Gabriel Miró. Le Style. Les moyens d'expression*. Bordeaux: Bibliotheque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1964.

WALIS, ALLAN, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante: Universidad de Alicante, 2003.

EL ÁNGEL, EL MOLINO, EL CARACOL DEL FARO

ESTAMPAS RURALES Y DE CUENTOS, ESTAMPAS DEL AGUA, DEL RÍO Y DEL MAR, ESTAMPAS DE UN LEÓN Y UNA LEONA, ESTAMPAS DEL FARO

ILUSTRACIONES DE F. PÉREZ DOLS

A Joaquín Astor[1]

ESTAMPAS RURALES

I. EL MOLINO
II. UN CAMINO ENTRE JARDINES. EL NIÑO DEL MAÍZ[2]
III. LA ALDEA
IV. EL ÁGUILA Y EL PASTOR
V. LAS CAMPANAS

I. EL MOLINO[3]

LA mañana es más clara y gozosa en torno del molino.

Ruedan las velas henchidas, exhalando una corona de luz como la que tienen los santos.[4]

En el reposo caliente y duro parece que se oiga la senda rajándose de sol y hormigueros.[5] El viento que bajó de la quebrada, y se durmió en la pastura, y se puso a maldecir en los vallados y en el cornijal de las heredades, da un brinco y se sube al molino, y tiembla y bulle en las aspas de lona.[6]

Las seis alas[7] se juntan en una para los ojos: la que está en lo alto y hace más jovial y más fresco el azul. Y desde arriba canta una tonada de brisa luminosa que dice:

—¡ Buen día y pan!

.....

Ya no tiene que trabajar la muela, o se ha marchado el viento antes que el maquilero, y el molino se va parando, parando...

Se queda inmóvil y como desnudo.

Una hormiga gorda, sin soltar el grano que cogió del portal, le murmura a su comadre:

—¡Mira el molino! ¡Tenía una vela remendada!

La comadre se ríe frotándose los palpos.

—¡Válgame! ¡Tanta vanagloria, y con un remiendo!

Se marchan muy ahina a su troje de la senda para contar el secreto del molino.

El molino no las ve. Sólo atiende hacia las grandes distancias, esperando. Sus seis velas son seis hermanas cogidas de los brazos y de las túnicas de virgen, y también aguardan, calladas, en el azul.

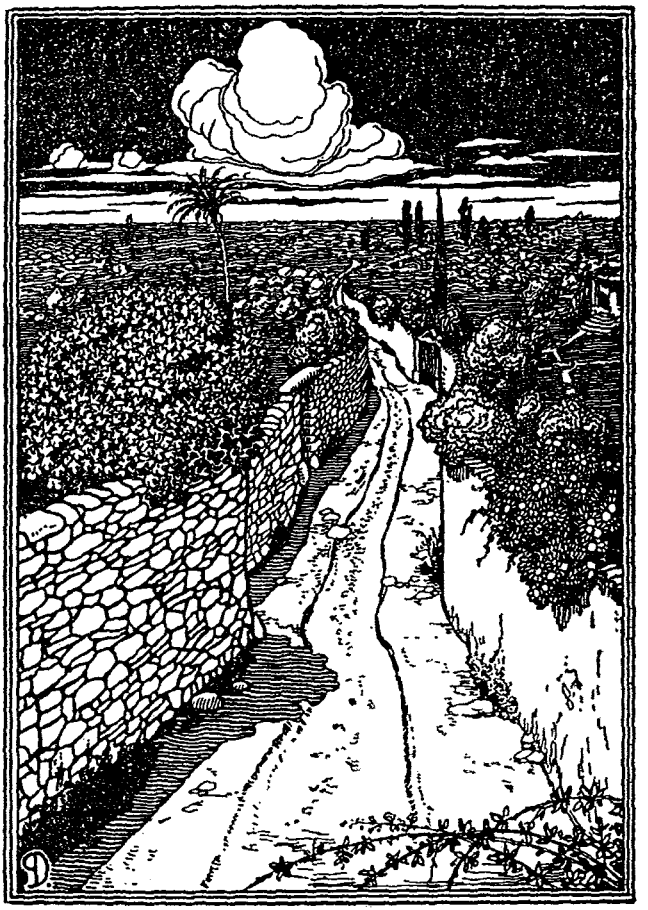
Pero es verdad: una tiene un remiendo, y cuando todas volaban, el remiendo florecía de color suave de trigo y de miel en la blancura de las otras alas.

Ha saltado otra vez el aire. Se comban y crujen las entenas, y, al rodar, parece que se alzaron juntas todas las palomas de la comarca. ¡Qué gozo da el molino y su campo! Trasciende el grano y la harina. La vela remendada esparce gloriosamente su color maduro de sol en la corona de blancura que tejen sus mellizas sobre el cielo. El remiendo entona las claridades en lo alto, y, bajo, hace candeal.

—¡Buen día y pan!—canta el molino.

Las dos hormigas comadres, que conocen el secreto de la vela remendada, siempre se lo buscan entre la alegría delirante de las alas llenas, y dicen:

—Bueno. Pero ¡cuando te pares..., que te has de parar...!



UN CAMINO Y EL NIÑO DEL MAÍZ[8]

UN niño trae un costal de cañas de maíz y panojas ya granadas.

Viene por un camino calcáreo, requemado y roto. Pasa el camino revolviéndose bajo los jardines: muros con felpas fungosas, bronces y siena de los líquenes; cercados de piedra viva; tapias frescas; cantonadas de cal, subiendo, bajando; y cuelgan los rosales, las hiedras, las parras; se van asomando las higueras, que esparcen el olor de pámpano y de tronco de leche; una palmera torcida desperezándose; un naranjo redondo; arcadas de una glorieta de mirto; jarrones con cactos inmóviles; almenas de boj; un ciprés claustral como un índice que se pone en los labios de los huertos para que todo calle, menos el agua, las frondas, las abejas, los pájaros, las horas de las torres que nadan en el azul, los cánticos de los gallos, las pisadas de los caminantes, los vuelos de los palomos; todo calla menos el silencio.[9]

Los jardines, además de sus puertas y verjas principales, tienen una puertecita íntima y humilde con su gradilla en puente diminuto sobre la cuneta del camino. Por allí sale el hortelano, y llaman y aguardan los pordioseros.

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

Este camino es de tanta belleza, que hasta los dueños de los jardines vienen, algún día, por los arriates de las

tapias para verlo. Todo lo miran, lo aprueban, sonríen delicadamente como si realizaran o consintieran una buena obra. Es una delicia ser buenos. Casi no comprenden que los demás no tengan un jardín como el suyo, con un camino como éste, desollado, ardiente y hondo entre muros frescos y tapias nítidas, deslumbrantes.

Los niños del huerto han entrado al niño del maíz. Ya se quieren mucho; el hombro del rapaz huele a soga, y su camisa a sudor, a forraje y mazorcas de granos tiernos y blancos como los dientes del chico.

Sube un caminante por el camino. Se oye mucho tiempo sus esparteñas; se le oye pararse mirando el camino, la distancia apretada; sol; el fondo azul; en medio una nube blanca gloriosa.

Quietud de los jardines en mediodía. ¡Cómo se desea preguntarle al caminante si va muy lejos, y después verle y oírle, anda que andarás, anda que andarás![10]

Se han callado los niños mirándose con desconfianza.

Baja un hombre rápidamente por el camino, dejando ruido de documentos enrollados. Vuelve al pueblo y pensó: «Por aquí atravieso y ahorraré camino.» De la distancia dormida como el agua de un canal romántico, se sirve ese hombre de negocios como de un atajo; hasta parece que lo abra con su prisa.[11]

Se pelean los niños; ya no hay remedio.

El rapaz del maíz corre a la puertecita del huerto. Los otros le salen entre una vid del muro y le llaman:

—Ahora jugaremos nosotros con un elefante que se le da cuerda, y él coge con la trompa al indio y se lo sube encima...

—Y con un vapor que atraviesa él solo toda la balsa. ¡Toda la balsa!

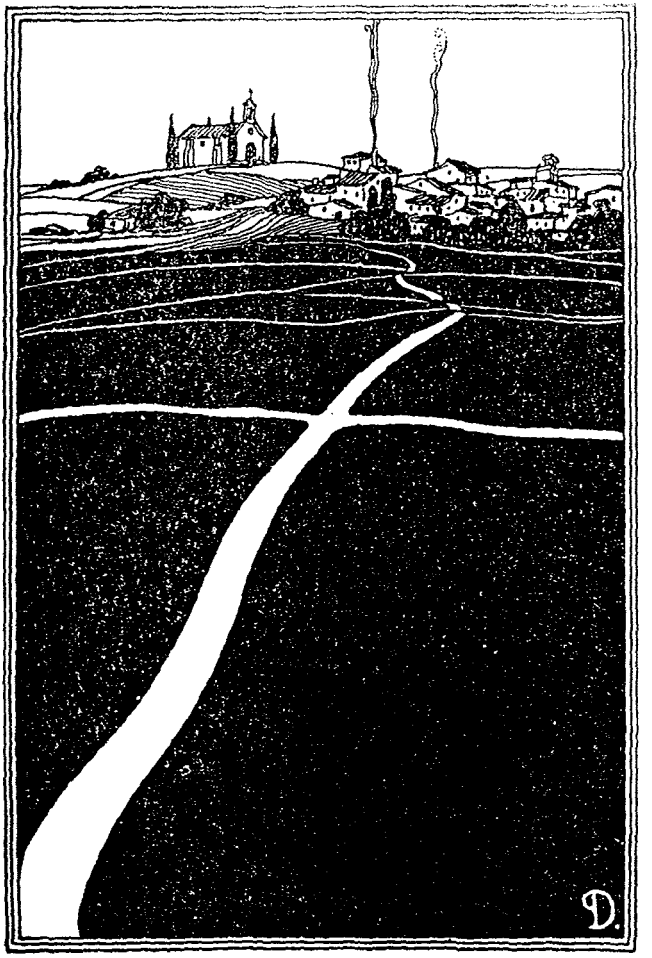
El niño del maíz se revuelve:

—¡Y yo voy a mi casa y me comeré una panocha torrada en el horno!

Los del huerto brincan y se aúpan más, y cerrándose las orejas con los puños se ríen, gritando:

— Pero ¡como nosotros no lo hemos oído y tú sí!

Y bajan de la tapia llorando y pidiendo panoja asada, panoja asada...



LA ALDEA

LA aldea se ha criado entre los oteros de viñares. Prieta, dorada, caliente; con sus hortales jugosos de bardas crudas y ropas tendidas; un alboroto de sendas y acequias que se van cegando en el frescor de la senara; una lumbre de balsa y de vidrios. Sube la espadaña de cal de una ermita morena que en cada canton tiene un ciprés. De lejos, todo cincelado en claridad. Parece una aldea blanca, no siéndolo.

Bien pueden quedarse en los bancales y en el ejido las cosechas maduras. Nadie hurtará un fruto, sino los gorriones que sólo toman lo preciso.

Si un aldeano se lisia, lo bizman, acuden al Cristo de la ermita; y la imagen y la hierba de la salud le remedian.

Hay un hombre justo que elogia y practica la verdad, y arranca las discordias, los cuidados y muchas tentaciones lo mismo que si quitara el rancajo de la carne.

Siempre se eleva un humo tranquilo y oloroso como de sacrificio de Abel, agradable a Dios.[12] Todos lo hornos cuecen; las madres amasan, lavan y tienden; los hombres guían las yuntas por el secano, cavan la gleba encarnada con un azadón de sol; las doncellas hilan, llenan las cántaras en un remanso azul, y bailan en las eras la misma tonada que junta al ganado que se entró por los herrenes[13].

Llega el invierno. De los oteros vienen galopando los vendavales; laten los mastines; se estremece el esquilón de la ermita; toda la aldea cruje como una espalda

vieja que se dobla; por las cuestas nunca acaba de pasar un tumulto de reses con tábano. Los niños se asustan y lloran. Y las abuelas, persignándose, les dicen:

—¡Son las bestias negras de los demonios; los demonios hambrientos de pecadores, y como aquí no hay, embisten contra los portales y vallados! ¿No los veis?

Y abren un postigo; y los nietos ven los demonios, y se duermen bajo el cabezal.

No hay pecadores. La aldea es pura.

...Al amanecer salió el hombre justo, y encontró un caminante tendido, con los ojos abiertos y helados. Le buscó las heridas de su muerte. No tenía heridas. Se le podían contar todos los huesos como al cadáver del Señor. Le colgaba la piel morada del vientre y de los ijares huecos.

Vinieron las gentes aldeanas a mirarlo. Tornábanse blancas de espanto; les temblaba el corazón. El caminante se parecía al Cristo de la ermita: un Cristo más viejo, y sin clavos, sin espinas de sangre en las sienes, sin lanzada, sin haber sido crucificado por unos pocos hombres para redimir a todos los demás. Y le tienen miedo como Dios viéndole hombre. Creen que le pisan la cruz con sus alpargatas como si la cruz se hubiese hecho senda, bancal, surco, viña...

De noche, vuelven de los oteros los vendavales.

En cada portal se enrosca una ráfaga como una lengua que pide compasión. Gimen los árboles. Por las chimeneas bajan voces penadas; entra luna, y su claridad recuerda los ojos helados del hombre muerto.

Las criaturas lloran despavoridas. Los grandes les dicen:

—¡Es el caminante, es el caminante!

Y el viento trae un clamor de desgracias y agonías tan humanas, que hasta el hombre justo se levanta para cerrar y atrancar más fuertemente su puerta...

EL ÁGUILA[14] Y EL PASTOR[15]

UN águila seguía siempre al rebaño. Su grito resonaba en todo el ámbito azul del día; las ovejas se paraban mirándola; a veces volaba tan terrera que se sentía el ruido de sus plumas y de su pico, y toda su sombra pasaba por los vellones de las reses.

Tendíase el pastor encima de la grama; y se apretaba el ganado contra el peñascal del resistero. Todo el hondo era de sol: labranza roja, árboles tiernos, huertas cerradas, caseríos como escombros, caminos hundidos en el horizonte de humo...

El pastor pensó: —Veo más mundo del que podré caminar en mi vida, y él no me ve; si ahora viniese el hijo del amo y yo lo despeñara, nadie lo sabría, estando delante de tanta tierra.

Se revolvía muy contento, hundiendo la nuca en el herbazal; pero le roía la frente una inquietud como de párpado que quiere abrirse, y alzaba los ojos. Agarrada a las esquinas de un tajo, doblándose toda, le miraba el águila. El pastor botaba y maldecía y apuñazaba el aire como un poseído. Crujía su honda y zumbaba su cayado. Y el águila se iba elevando.

Cuando se acostaba en la besana la sombra del monte, el pastor recogía su rebujal; el mastín sendereaba a los recentales y acudía por las ovejas zagueras. Arriba, despacio y recta volaba el águila, vigilándoles su camino.

Toda la soledad estaba para el hombre llena del furor de los ojos del ave flaca y rubia; se sentía adivinado en sus pensamientos. ¿No hubo palomas enamoradas de hombres y corderos apasionados de mujeres? Pues el pastor y el águila se aborrecían. «¿Desde dónde estará mirándome ahora?»—se preguntaba de noche el pastor. Y escondió armadijos cerca de la majada, y les puso cebo de carroña, de tasajo y hasta de pan de su comida.

Despertábale un temblor de huesos, de aletazos, de gañiles. En los cepos se retorcían raposas, grajas, perros, buhos...; y el pastor los aplastaba con sus esparteñas y con sus manos. No eran ellos los aborrecidos, y porque no eran los aborrecía y los chafaba. Y, una mañana, su risa y su voz rodaron triunfalmente por el valle. El águila aleteaba desgraciada y magnífica, sangrándole las garras entre los muelles de presas. Recostóse el pastor a su lado, y estuvo aguardando todo el sol para regodearse mirándola; quiso verse dentro de sus ojos inmóviles de brasas redondas, y en esas lumbres se estremecía una frialdad de bravura y de señorío indomable. Se los hubiera reventado mordiéndolos como un fruto, lo mismo que ella a él si el pastor hubiese muerto en el desamparo del monte. Pero cegándola ya no sabría que él la miraba. La miraba implacablemente. El águila entreabrió el pico convulso; se le doblaban las alas como unos hombros desventurados con su manto de hermosura a cuestas como una cruz[16]. Vino el mastín; la rodeó latiéndole y humeándole las fauces. La cabeza del águila se erguía toda tallada sobre el azul como la proa de una nave sobre el horizonte, y en sus ojos encendidos se reflejaba el perro, el pastor y un círculo gozoso de la mañana campesina.

«¿Cómo la mataré?»—pensaba el pastor. ¿Cómo la mataría para que durase mucho muriendo? Entonces, el

mastín y el amo se miraron culpablemente; y el perro embistió. No pudo llegar a la cautiva, y le brincó la lengua en la tierra como un sacre herido y le crujieron las quijadas. «¡No te atreves con ella!»—le dijo sin voz la risa gorda del amo. Era verdad: no se atrevía. En torno del águila bramaba el aire con el ímpetu de su aliento, de sus plumas erizadas, de su rencor trágico. Y al pastor se le hinchaban de rabia las venas de su frontal, porque tampoco él osaba agarrarla ni acometerla. Levantóse de súbito, y se fue a su rancho. Dejó al mastín guardando el águila. No podía escaparse, pero es que no quería que descansara viéndose sola ni un instante. Un instante tardó en volver; trajo un bozal viejo.

Acudió gente: un labrador, una vieja del caserío, un arriero que pasaba, un chico que iba a la escuela rural. Y le preguntaron:

—¿Es ésta el águila que te seguía siempre como tu alma[17]?

El chico quería que se la diese para holgarse en la lección. La vieja le pidió una pluma remera y una uña y el entresijo para hacer remedios de aojamientos y enfermedades. Todos rodearon al águila y le pusieron el bozal de perro trenzándole las ataderas de alambre. Después la arrancaron del cepo como si ya fuese una oca. Le colgaba un dedo, y el pastor se lo quebró del todo tirándoselo al mastín, que lo cogió de un brinco y en seguida lo soltó y le huía como si le diese la sensación de toda el ave. Se la llegaba el pastor a los ojos. Dentro de la reja del bozal, la cabeza del águila tenía un infortunio pavoroso, y su mirada ardía tan humanamente, que el pastor se la apartó porque estando tan cerca le angustiaba el bozal como si fuese él quien lo llevara clavado en su carne y en su sangre.

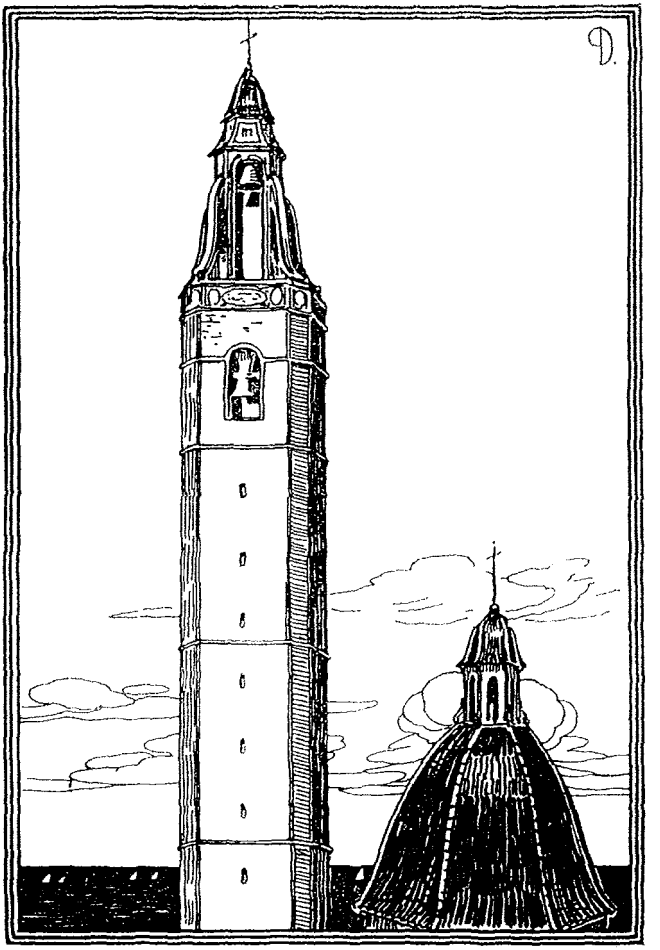
Todos la cogían pasándola de brazo en brazo; le tentaban la pechuga, soplándole el plumón para verle los piojos en la piel desnuda; le apretaban el pico quitándole el resuello; sentían el palpitar de sus párpados; le rascaban las conchas y el callo de sus garfas. Removióse todo el animal en una sacudida delirante; tronó un aletazo duro, y brincó entre sol.

Y la gente decía:

—Se morirá como un perro, un perro en el cielo y en las cumbres.

—Se morirá de reconcomio como una persona y cuando era feliz[18].

Y la miraban, riéndose. El águila iba entrándose en el azul, gloriosa y libre, con el bozal de perro.



LAS CAMPANAS

LA mano de membrana vieja del campanero se agarra al nudo de la soga, y principia a tirar como de un fuelle de herrería. La soga sube por lo fosco de una verja y de una lápida sudada de sepultura; y traspasa la nave y todo el cuello moreno de la torre. El tirón remueve los hombros de madera de la esquila del alba, que estaba durmiendo en el último cigoñal. Se tuerce, se va doblando, y cabecea y canta. Tiene un tono infantil y fresco. A su lado tiembla un alboroto de pájaros que se marchan a ganarse la vida. El cielo acaba de rasgarse tiernamente como la piel de una fruta; y le sale un zumo de color de rosa. En la delgada herida aparecen los contornos de la ciudad; después, la felpa negra de los pinares; y se cincela la dulce forma de dos colinas hermanas[19]. Está deshilándose la niebla que la noche ha tejido en el carcavón; y se desnuda un prado, nuevecito del relente, y un camino que retoza muy contento...[20]

Lo mira compadeciéndose la «Campana-Madre-1766»[21]. Son casi de la misma edad. Gruesa y pacífica, se duele de la inquietud del camino. ¡Dónde irá tan gozosa esa criatura, si ha de volver con la tierra descalza y cansada esta tarde como todas las tardes! Tiene razón; al anochecer, parece que los caminos vuelvan a los pueblos.

Esto lo dice la «Campana-Madre-1766», todavía dormitando. De verdad no se despierta hasta las doce; y, aun entonces, trajina muy poco; habla lo preciso, dejando caer

nueve palabras, las nueve campanadas del Ave María que se abren y pasan imprimiendo una caliente quietud en la ciudad, en las heredades, en la labranza, en el camino desvalido...[22] Esta campana deja en el paisaje de sol un reposo como el de la noche. Se percibe el silencio de las distancias, como si se acercasen para sentirse aprovechándose de la soledad. No hay nadie; hasta los mastines se entran a rodear la mesa de familia. Parecen más encendidos los rasos y las cumbres, porque los valles, los huertos y las casas se entornan para dormir la siesta.

Todas las campanas cuelgan inmóviles hasta la hora del Coro[23]. Entre los arcos vienen ráfagas olorosas de paisaje maduro del mediodía y zumban como abejas en los labios abiertos de las campanas. Un ave rubia se tiende en torno de la cúpula; le vibran de inmensidad los ojos; sus alas tirantes abren en el cielo una emoción de playas de espumas; después, se sumerge dentro del azul. Las campanas se quedan solas. Las va calando el sol y se les difunde como una sangre en toda su copa de carne de lumbre.

Las fiestas y gloriosas conmemoraciones las precipitan locamente. Todo el ámbito del lugar se comunica de su goce; todo el cielo se forja en campana; y ellas no pueden contener el corazón que les salta; y se exhalan juntos; y suben y vuelan en bandadas. A lo lejos van bajando joviales, claros, menuditos, y se ponen a jugar encima de la hierba y se levantan y arremolinan como ruedos de hojas y de niños.

Ha querido cogerlos un caminante, y no puede, porque le rebullen y aletean en el pecho las campanas de ahora, y él quiere las que oía rodar cuando se marchó.

Inocentes y buenas rezan las Oraciones. Y al callarse, se quedan más lejos del pueblo los que van de camino.

Los corazones de las campanas se han subido a dormir en las cunas de sus alcándaras. Comienzan a sentirse de noche. Las miran unos ojos cuajados de frío, y las palpan unas alas de humedad y silencio. Ya no se acordaban de la mala compañía. Van rodeándolas las grandes aves con su vuelo de paño. ¿Dónde estará el ave inflamada de inmensidad que se hundió en el azul?

Pero todo el fondo del cielo y de los campos se llena de un temblor de campanillas de estrellas y de élitros.

Poco a poco se van volviendo de plata bajo la luna. Entonces, la torre adquiere una belleza de juventud, precisamente cuando cada sillar se queda desnudo en toda la gracia de su vejez. Madre hermosa con el pelo blanco que se pone su arcaico vestido de bodas para que la vean las hijas. La torre es humana y vegetal, alzada como un brazo que sube un racimo de uvas de luna.

Ahora las campanas son la paz del pueblo.

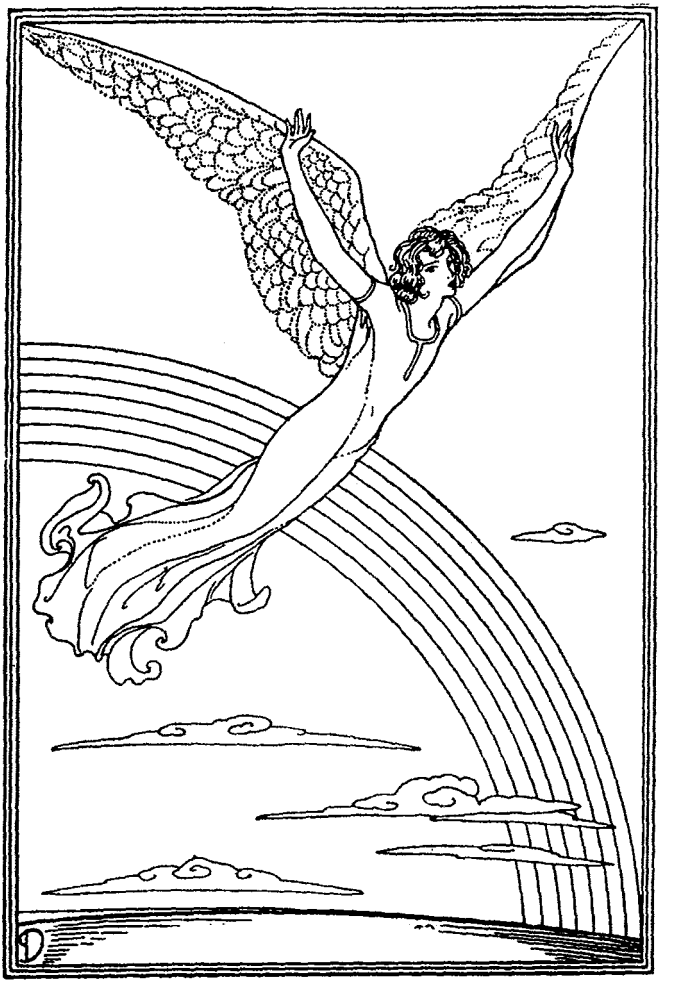
De día, ellas, la fuente y los árboles de la plazuela, los palomos, los humos de los hogares y los niños, esparcen la sensación de vida del pueblo. Pero ellas más; ellas lo envuelven desde encima y desde las lejanías; desde donde principian a sentirlas los ganados, los trajineros, los caminantes. Traspasan cada latido del aire; son el pulso, el alarido y la tonada; acercan el olor de la panera, del almijar, de la cuba, del lienzo lavado, todo el olor de su pueblo. Las lindes de los términos suenan en lo recóndito de su calma, a ellas; los terrones y las veredas parece que fueron batidos en el mismo molde de fundición. Oyéndolas se alcanza la plenitud evocadora del lugar, de su óptica y hasta de su tacto, porque vibra en ellas el tiempo; el tiempo inmóvil de atrás, de las generaciones acostadas inmensamente entre los cuatro cipreses que arden con el oro de la puesta de sol; el tiempo del instan-

te de ahora, estremecido como un pájaro invisible que toca nuestras sienes; y el tiempo que ha de venir por el horizonte como una brisa nueva, y ha de hilarse en la rueca tostada del campanario[24]. Campanas hilanderas. Son también las clavarias; todos los días y todas las noches abren y cierran el arca roja de la luz. Ésta es la estampa de las campanas. ¿Y el campanero? Es verdad; ¡el pobre campanero!

¡Aunque, de todos modos, las gentes creen que lo único que hace el campanero es tocar las campanas!

ESTAMPAS DE CUENTOS

I. EL ÁNGEL
II. EL CADÁVER DEL PRÍNCIPE
III. LA CABEZA DE PIEDRA



EL ÁNGEL[25]

ETERNAMENTE volaba en lo recóndito del cielo. Lo más encandecido de la gloria circulaba como sangre por su naturaleza, y de lo mismo era el aire que levantaban sus alas y sus vestiduras.

Cuando fueron sumergidos en la condenación los ángeles rebeldes[26], se deslizó a las otras estancias celestiales que ellos habían perdido, y no se dio cuenta de su tránsito. Era dichoso en su vuelo de silencio y de indiferencia de espíritu puro.

Los querubines[27] vibraban como élitros de oro; los serafines[28] se abrasaban embelesadamente contemplando sin pestañear el trono del Señor; los arcángeles[29], estruendosos, terribles y magníficos, pasaban y volvían con sus atributos y misiones; y los hermanos del Ángel, los ángeles[30], volaban tendidos, verticales, arrodillados, en actitudes y ruedos graciosos de guirnaldas, glorificando la misma gloria con su felicidad, porque precisamente en su felicidad se cifraba su motivo y su valor eterno y su cántico sin garganta.

Poco a poco envejecía el mundo, según afirmaban los querubines, que siendo de cerebro alado podían saberlo todo. Y comenzaron a subir las almas de los escogidos. Tantas llegaban, que hasta el Ángel las vio. Y dijo: «¿Quién será esta gente?»

Entonces un querubín que cabeceaba entre la talla de un pilar, le explicó:

— Son criaturas bienaventuradas que vienen de la tierra.

—¿Para qué?

—Vienen a gozar del premio que han logrado con sus buenas obras.

—¿Y nosotros?

—Nosotros, no. Nosotros ya estamos sin haber hecho nada. ¡En cambio, repara como llegan ésos!

Los confesores traían el corazón de ascua en la boca, el manto rojo rasgado; los ascetas, flacos, velludos y lívidos, rompían hierbas y raíces entre sus quijales, y se ceñían las ingles con trozos de sayal o trama de palmera del yermo; los mártires, vestidos de sangre y de llagas, venían con los garfios, el hacha, las tenazas, el brasero, el hierro ardiente, la cruz; las vírgenes entraban coronadas de rosas pálidas y sonreían con modestia y dulzura; y el Ángel las miraba sin entenderlas, porque de todos modos era sonrisa de mujer lo que veía. Finalmente se atropellaba una multitud de santos, santos de todos los pueblos y linajes, santos con sandalias, con espuelas, con báculos, con capuz, con diadema, con escapulario, con parrillas, con azucenas, con libros, con plumas goteantes, con alforjas, con hambre, desnudos, tullidos, galanes, horrendos...[31]

—Pero ¿tanta gente había por esos mundos?

—¡Ay, Ángel, y la que todavía queda! Ya no hay día seguro: no acabarán de venir arrepentidos, y los mansos, y los que nunca estuvieron hartos, y los que lloraron sin consuelo...

—¿Y habrá holgura aquí para todos?— Y como Querubín asintiera, el Ángel siguió volando dichosamente.

Algunas veces el Señor trazaba un signo casi redondo; un arcángel salía a los espacios y colgaba una banda de colores.

El Ángel se asomó. Vio una gasa de lluvia: una verdura tierna que se esponjaba entre una hebra de sol; y en el mar, los barcos abrían sus alas[32] para enjugárselas, y las gaviotas daban su grito de júbilo bajo un arco miniado.

El Ángel buscó al Querubín.

—¿Eso qué es?

—Es el arco-iris. Quiere el Señor que lo tiendan como puente y abrazo de su misericordia. Es la señal de la alianza establecida entre Él y toda carne de la tierra. Se lo prometió al justo Noé[33].

—¿Noé?

—¿Es que no conoces a Noé?

—Yo, no. No conozco a nadie—y alejóse con un aleteo de fría elegancia.

Al Querubín le pareció demasiado perfecto el Ángel indiferente. Y desde el follaje de oro de su columna, estuvo conversando con un caudillo de las milicias angélicas.

El Ángel fue trasladado a la tierra con oficio de custodio de los hombres. Y el Querubín se quedó vibrando alabanzas al Criador y esperó las obras del enviado.

Todo se sabe también en el cielo; y se supo que al Ángel se le perdió el alma que tenía a su guarda. Le encomendaron otra, dotada de preciosas virtudes, una verdadera elegida; y la elegida se malogró en las delicias del mundo. Regresaban los ángeles con las almas ganadas para la gloria, y Querubín siempre les pedía noticia del «otro».

—Allí sigue. Ahora estaba salvando a un hombre desventurado.

Querubín confió. Y vino al cielo el ánima del hombre desventurado.

—¿Y tu ángel?

—Vengo solo. Mi ángel se quedó de custodio de una pobre mujer pecadora.

Querubín se estremeció. Pero la mujer pecadora entró también por los portales beatísimos.

Querubín la elogió con encendidos conceptos; y en seguida le preguntó por su ángel.

—No sube. Se pasó a una mujer hermosísima que nunca había pecado.

El Querubín se desesperaba. Los bienaventurados, principalmente las santas, hacían corros comentando la ausencia y los peligros del Ángel. Eremitas y doctores le dedicaban palabras más rígidas que sus cilicios y que el pliegue de su frontal. Las vírgenes iniciaban una sonrisa sutilísima, casi imperceptible para los ojos celestiales. Y la cabeza de Querubín brilló de lágrimas y de sudor de responsabilidades, porque la responsabilidad es la congoja y el remordimiento de una cabeza. No pudo resistir la pesadumbre, y por su mediación descendieron ángeles en busca del hermano andariego.

Pero los ángeles volvían cansados y mohinos.

—¿Y él?

Los recién llegados señalaban hacia el fondo con su pulido índice:

—¡Allí lo tienes!

Allí estaba. No podía morir por privilegio de su naturaleza incorruptible, pero el contacto de la tierra le incorporaba los dolores, los placeres, los ímpetus, las flaquezas y postraciones de la carne y hasta los duelos y miserias de la senectud. Le vieron los bienaventurados desde las orillas de una nube de grana. Caminaba muy despacio; tenía las espaldas corvas y duras; la barba y la cabellera torrenciales; había enflaquecido; hablaba a solas; y en el pueblo le llamaban Don Ángel.

De un rapto trasladóse Querubín a los últimos escalones de su Majestad. Rebotaba contra el trono, gemía, se

mordía la luz de sus labios; se querelló contra sí mismo como culpable de las tribulaciones del ángel ausente; y alcanzó que se le permitiera bajar en su socorro.

Don Ángel estaba sentado en la suave ladera de un monte contemplando un crepúsculo estival.

—¡Angel!: ¿Sabes quién soy?

Don Ángel alzó cansadamente sus ojos.

—Me parece que sí. Claro que no puedo asegurarlo, porque aquí no está uno seguro de nadie.

—Angel: ¿Y las alas?

—¿Las alas? Es verdad; yo tuve alas—y se estuvo tentando los hombros. —Las alas se me fueron secando y cayendo. Me quedan los bordes, ya viejos, de los alones que se han ido doblando en medio de la espalda. Toca, y las sentirás dormidas y heladas. Antes, con túnicas y mantos, no se me conocía la carga de estos gloriosos huesos; pero las ropas modernas los ciñen y los muestran demasiado. Hay quien me aconseja tratamientos ortopédicos y quirúrgicos, creyéndome un poco jorobado. Yo sé que no tiene remedio la deformidad que trae su origen del cielo.

—Ángel: te pido perdón. ¡Sufriste mucho, y yo tengo la culpa!

—¡He sufrido mucho, Querubín! Los hombres son más insoportables de lo que parece desde la gloria. He sufrido mucho. Conocí bienaventurados de esos que suben tan resplandecientes a mi antigua morada, y algunos son terribles aquí en la tierra. Me han engañado los hombres y las mujeres, y yo, Querubín, he tenido que engañarles también. ¡Con qué ferocidad se persiguen, se odian y se matan! A mí, siendo inmortal y todo, a mí mismo me hubieran matado si, olvidándome de mi inmortalidad, no me hubiese defendido con todas las crueldades y sutilezas humanas. Yo fui de todo, Querubín: héroe,

capellán, industrial, político, mercader, artista, empleado. Soporté jefes pedantes; resistí oradores, eruditos virtuosos, capaces hasta del mal por mantener el olor de su sabiduría o de su virtud; hombrecitos-hormigas, capaces hasta del bien antes que soltar el grano de trigo. Hice beneficios a ruines; y me han beneficiado algunos poderosos que cuando remedian castran. Me han creído canalla sin serlo, y, lo que es peor, sin quererlo ser. ¡He fracasado muchas veces, y las gentes me consolaban prometiéndome la gloria del otro mundo! He llorado, he temido. ¡He sido hermoso, y mírame seco y caduco...!

—¿Y los demonios, Angel? ¿Te han atormentado los demonios?

—No, los demonios, no. ¡Ni siquiera se me han aparecido los pobres!

Y recostóse en el tronco de un almendro, y encendió un cigarro.

—No, Ángel; no te regodees ahora. Vine por tí. ¡Levántate y sube!

—¿Adónde? No, Querubín. Mira la tierra. Va saliendo la luna. Hay luna llena; y el mar, y los jardines, y las montañas, y los senderos solitarios, y hasta la frente y las tristezas de los hombres, y las manos, la mirada y la boca de la mujer, y el pensamiento de la muerte, todo adquiere una inocencia, una intimidad, una perfección inefable. Querubín: ¡Qué dulce es sentirnos cerca del cielo desde la tierra! Pues ¿y las mañanas? El sol nuevo, recién encendido, el esposo cantado por el Salmista[34]. ¡Querubín: Tú no has podido sentir la fuerza lírica de los salmos desde tu inmóvil pilar de oro!... ¿Y las tardes? ¡Qué delicioso desasimiento de místico nos prenden, qué refinado pensar, qué pureza en el mismo pecado! ¡No, Querubín; yo no subo! Díselo a Nuestro Señor. No hay obra suya que

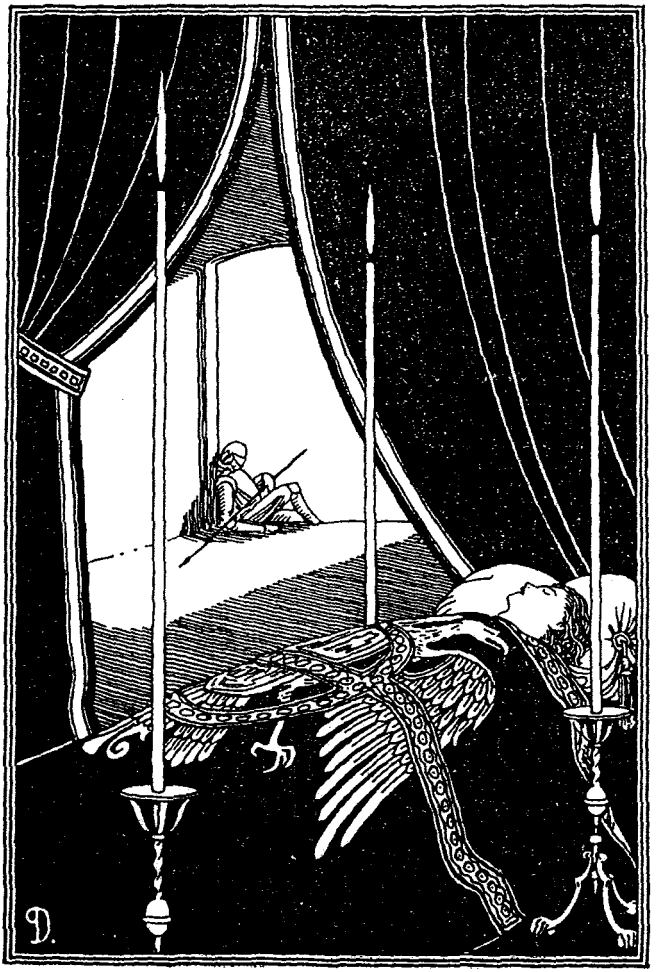
más se ame y que más nos posea que este mundo. Lo sabe el Señor; por ella dio su sangre, y yo doy mi gloria!

La cabeza de Querubín se demacraba como un cráneo humano, y sus alas zumbaban como las de las abejas cuando rodean las flores.

—¡Cállate, Ángel; calla por mí, que no tengo más que cabeza!—y todavía se esforzó, y dijo: —¡No te quedes perpetuamente entre los hombres! Te hartarán con sus bellaquerías, y vendrá un instante en que querrás morir, y entonces será tarde...

—¡No; yo nunca querré morir! ¡No se quieren morir ni los suicidas! ¡Y, además, piensa que, algunas veces, los hombres son dichosos, y viéndolos felices yo pruebo un placer que únicamente se goza aquí en la tierra y siendo ángel!...

Y Don Ángel tornó a encender su cigarro, y Querubín se remontó sollozando entre los cendales hilados por la luna llena...



EL CADÁVER DEL PRÍNCIPE[35]

EL príncipe se moría poco a poco en su aldea natal.

Era joven, y se habían ya cansado sus entrañas, su sangre, toda su vida. Acudieron sabios de muchas tierras: le escudriñaban todo su cuerpo; y el príncipe se pasaba desnudo los días bajo los anteojos de nieve y los dedos flacos de los médicos.

Cortesanos y labradores se juntaban en los portales de la casa aldeana del señor. Como no habían contemplado a su holgura la gloria del príncipe, les embriagaba la fuerte emoción de saber y decirse las intimidades de la augusta naturaleza. Esperaban la salida de los sabios para oírles. Oían y palpaban la enfermedad del señor. Cada médico era un trozo de carne o de víscera de príncipe: uno era el hígado; otro, el corazón; otro, los riñones, según de lo que cada uno dijese que sanaba.

Las gentes iban en busca de sus familias y amistades, y parecían llevar en sus manos un vaso precioso con la desnudez corporal y la desnudez de los olores del ungido. Y los enfermos se consolaban de su mal, y los sanos se complacían más en su salud.

Pero como los médicos eran de tan grande saber, prolongaban la agonía del príncipe. Estaban preparados los lutos y ceremonias; se había ya repetido con melancólica reverencia: «vienen los días tristes de la orfandad del reino»; y sonreían al heredero. Sólo faltaba que el prínci-

pe muriese. Palatinos, generales, ministros, magistrados y próceres paseaban su tedio jerárquico por la sembradura, por el encinar, por los prados. No se explicaban el antojo de morir en una aldea. Es verdad que en ella había nacido el príncipe. Viniendo la princesa madre de otras comarcas, le llegó el parto en el camino aldeano. Después, quiso que su hijo conociese el humilde lugar y que lo amase sobre todos los lugares de su reino. Allí el príncipe-niño comió las frutas más dulces y el pan más sabroso; vio nacer corderos; se torró de sol de los bancales; se untó de vendimia; sudó y se rasgó las galas y la carne buscando nidos en las quebradas de la sierra. Más que la rudeza de los juegos, enojaban a los ayos y pajes las villanas compañías de su señor. Su amigo predilecto era «Gavilán», un hatero de pastores que se comía las sierpes de agua, agarraba vivos a los zorros, se acostaba en los sepulcros, y un día se dejó apedrear de los lacayos sin removerse ni para enjugarse la sangre de una ceja rota[36]. El príncipe lloró y le vendó la herida con su banda azul.

Recordando su fortaleza y su júbilo de criatura rural, quiso también ser todo criatura en la muerte, delante de los campos. ¡Pan, fruta, sol, fuente y olor de años de infancia!

Acostado lo traían a la reja de su alcoba. Huertos, caminos, ramblas, cuestas, viñedos, arboledas, todos los contornos resplandecían de magnificencias en un seguido tránsito y bureo de nobles, de criados, de cabalgaduras, de palafrenes y carrozas. La aldea y su paisaje se trocaban en feria y estrado de galanías aburridas.

Pidió el príncipe que todos se volviesen a la corte; pero le respondieron que no habían de desampararle. Pidió que le trajesen a su amigo de antaño; pero le dijeron que «Gavilán» era el más indomable enemigo de sus

leyes. «Gavilán» vivía en lo fragoso de los montes, perseguido por los justicias; se aparecía en los caminos y ciudades robando a los viajeros poderosos y traspasando a sus delatores con un cuchillo que le colgaba siempre desnudo de su ceñidor de piel.

El príncipe revolvióse hacia el muro de su aposento, y en la blancura de la cal veía sus recuerdos, y mirándolos murió.

Trastornóse la aldea como si no se hubiese esperado su muerte. La cara y la voz de los hombres tienen un segundo corazón inagotable.

Había en la aldea una sala para la junta de los ancianos. Toda la colgaron de paños de luto; ardían candelabros y hacheros; daban olor las flores y los follajes cortados de los jardines del rey. Aquí trasladaron el cadáver del príncipe; y en caballos veloces, vinieron los médicos que adoban a los difuntos.

Comenzó el embalsamamiento. En el cuello hinchado y en las ingles del príncipe se abrían las heladas heridas de los aromas; y sus ojos inmóviles semejaban mirar los vellones de hilas de sangre pálida que iban chafando las abarcas de los aldeanos.

Sólo quedaban ellos y los médicos; pero tuvieron que salirse para dar de beber a sus mulas y ganados. Era ya muy tarde. La plaza y las esquinas y tapias de las callejas parecían modeladas por un niño en cera luminosa de luna.

Los señores de la corte, los guardias, los criados, los familiares del príncipe, todos dormían. Le habían visto mucho tiempo enfermo, y mucho tiempo desnudo y muerto bajo la faena de los embalsamadores. Los embalsamadores también se acostaron en una posada, después de cenar. Todos estaban rendidos como si hubiesen pasado el trance de la agonía; y, además, necesitaban reposo por-

que, al venir la mañana, habían de volver a la corte el cuerpo del príncipe en procesión de dolor y fausto.

La aldea respiraba buena y tranquila, y desde en medio del cielo la miraba la luna. Entonces se levantó en el valle un hombre que hacía crujir el silencio como un jaral; sus ojos y sus dientes brillaban como el cuchillo de su ceñidor. Los campos parecían tenderse dóciles y medrosos para que el hombre los hollase sin hacerles mal.

Vio la aldea llena de luna y de sueño como la granja de Getsemany. Bajo la luna de Getsemany se durmieron los discípulos y amigos de Cristo, a pesar de que Cristo aún vivía y les tenía prometido el reino de su Padre[37].

La sombra del hombre se iba tendiendo por todos los vallados y portales. De las casas aldeanas desbordaba el perfume de las riquezas de los patricios, de sus vinos, de sus lámparas, de sus vestiduras y de sus mujeres.

Nada codició el hombre gozándose de sentirse solo entre sus enemigos dormidos. Los mastines y lebreles de las jaurías ilustres arrufaban espantados de aquella fantasma de luna. Por encima de las cercas de los patios se alzaban las ávidas cabezas de los caballos de silla y de literas, y sus grandes ojos, en la noche clara, eran de ágatas húmedas, y sus relinchos se sumergían temblando en los horizontes, y rebrotaban en los ecos como si se despeñasen potros enloquecidos.

El hombre atravesó la plaza; se asomó al portal iluminado. Ardían los blandones con una llama quieta; y toda la claridad caía en las flores y en el oro del féretro. Los paños de los muros ahogaban el recinto y daban su silencio, su silencio angosto bajo el silencio espléndido de la noche lunar.

Y el hombre fue acercándose al príncipe muerto. Estaba casi desnudo. No pudieron vestirle los embalsa-

madores por la hinchazón del vientre. Para cerrarle el cuello de tisú de la primera túnica le apretaron la garganta como si estrangulasen a un reo; y el brocado le iba hendiendo la carne lívida. Lo dejaron en la preciosa urna, y encima le tendieron todas sus galas.

El hombre lloró de ternura y de compasión. Lo imaginaba perpetuamente ahorcado dentro de su lecho de oro; y con el puñal que rajaba a las fieras y a sus enemigos, cortó el collarín de la túnica, y el cráneo del príncipe se ladeó dulcemente.

El hombre sentóse en la sombra del muerto y le hizo compañía.

Fuera se iba devanando la noche. Se removieron los guardias; sonaron sus alarmas en las losas. Algunos salieron y llamaron en el parador pidiendo que les diesen de beber. Volvieron al pórtico de la capilla. Uno se asomó, estuvo mirando los hacheros y al hombre que velaba quietamente en la sombra. No le conocía. Bien podía ser un labriego devoto y afligido. Se apartó con sus camaradas; y sintióse recrujir su cuerpo en la estera.

Volvió a helarse todo de silencio.

El hombre contempló los valles tiernos, nupciales, al amor de unas montañas de alabastro. Sólo velaba su pena. De súbito, se erizó, escuchando como en una de sus celadas de salteador, y arrancó al cadáver de los ropajes y del arca de oro; pasó entre los guardias tendidos, y huyó a la soledad. En sus hombros, el cuerpo desnudo del príncipe se llenaba de gloria de luna como la carne de mármol de un dios de las praderas.

* * *

Cuando empezaba el alba, llamó el heredero al más valido de sus ministros, y calladamente acudieron a la capilla para que las gentes les encontrasen velando.

Junto al féretro vacío, se les apareció un hombre, en cuyo costado resplandecía de cirios la hoja de su puñal. Palidecieron de horror, y él les sonreía.

—Ya no está el príncipe. Es el único hurto que le he hecho: el de su cuerpo olvidado. Escuché en todas las puertas; en la tuya también; todos dormíais, menos yo...

El heredero le pidió arrebatadamente el cadáver augusto.

—Yo os sentí dormir como a una piara cebada...

El heredero le amenazó con gritar y despedazarle en el tormento; pero se lo decía humillando la voz, miedoso hasta de que los guardias despertasen.

«Gavilán» sonreía, mostrando sus dientes de fiera joven.

El heredero le ofreció de las riquezas heredadas; le prometió el perdón de todos sus crímenes a cambio del cuerpo del príncipe.

«Gavilán» se quedó atendiendo el amanecer, y dijo:

—¡Tú podrás perdonarme; pero yo no te perdono! La aldea se va desperezando. Ya se visten de luto los vasallos afligidos... Oigo que vienen más caballeros a presenciar las exequias del príncipe que yo he enterrado bajo la hierba más tierna y olorosa de su reino. ¡Pude escapar, y preferí mi perdición para gozarme en vuestra afrenta!

Entonces el heredero fijó una mirada de crueldad en su ministro, y se apoderaron del cuchillo del hombre y se lo hundieron en la espalda. Rápidamente volcaron el cadáver en la urna de oro; lo cubrieron con la túnica y el manto del desaparecido, y los brocados se embebían de sangre en un oleaje de púrpuras nuevas...

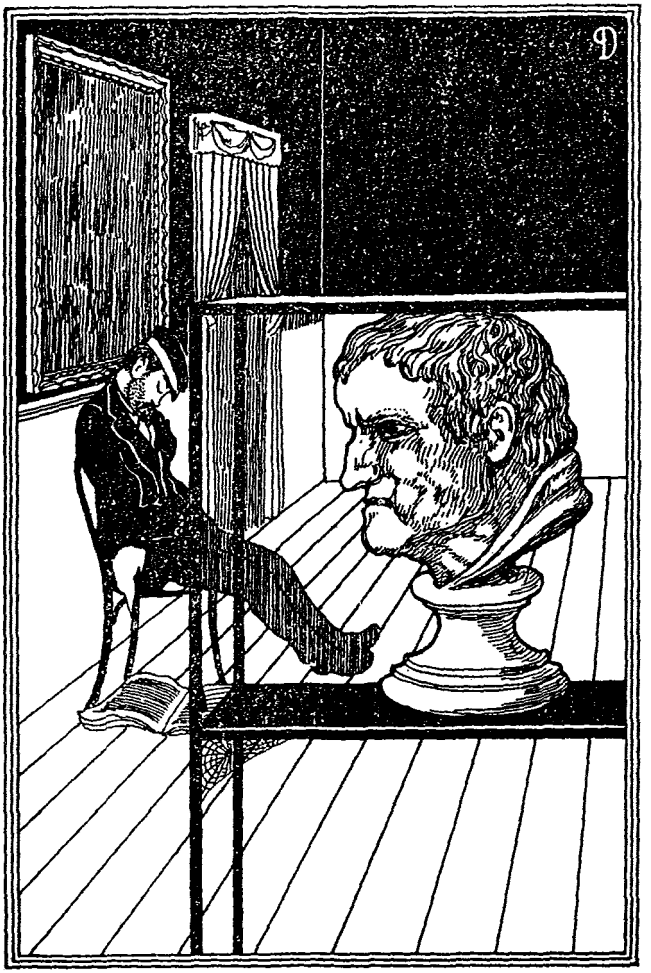
Recudió la gente. Llameaba la mañana de armaduras, de libreas, de estandartes, de arreos enjoyados.

La caja de oro, cerrada y sellada, ensangrentó el tapiz

de la carroza fúnebre. Y muchos lloraban, y otros se pasmaban de que ni con aromas finísimos se hubiese contenido la podredumbre del príncipe.

Pero los sabios, después de cavilar, explicaron el prodigio con solemne elocuencia, porque los sabios pueden explicarlo todo.

...Ya desbordaba el maravilloso cortejo por las cuestas. Los campos aparecían atónitos bajo el tránsito de los esplendores del dolor. En todas las encrucijadas y travesías del camino iban saliendo multitudes que reverenciaban y plañían a su príncipe. Salían prelados y abades; salían músicas y lloros, y la inspiración descendió a la frente de los poetas del reino.



LA CABEZA DE PIEDRA, SU ALMA Y LA GLORIA[38]

LA cabeza de piedra pasaba siglos de tedio al lado de una ojiva, en la cantonada más húmeda y fosca del claustro. El artista le dejó toda su alma, y la cabeza pensaba: «Se me va exprimiendo la piel de mi piedra en este olvido. Nadie me nombra; no me quiere ni el sol. Si el que me crió con aquellas manos que ardían y vibraban por dentro, me puso su alma y semejanza para que yo perpetuase su recuerdo, se engañó como en toda la vida desdichada de su carne. Escasos son los que reparan en mi presencia: dos enamorados que vinieron a mi soledad y se besaron mirándome; un hombre muy triste y muy pálido, que sonreía lo mismo que mi boca, y me dijo: «Estoy sufriendo como tú has sufrido»; una mujer que me arrancó una hierbecita en flor que me había salido en una herida de las sienes y se la guardó entre sus pechos, que temblaban... En cambio, esas gárgolas horribles de todo gozan, y se hablan y cantan; todas las gentes las ven y las celebran[39]. ¡Cómo se reirán esos monstruos de mis pensamientos!»

Los monstruos no sabían que la cabeza pensara, quizá porque ellos, para decirse las cosas, sólo necesitaban la laringe de cañuto de plomo que les horadaba toda la figura. Eran un vampiro y un chacal; pertenecían a las vertientes grandiosas de la nave, de la linterna, de los contrafuertes, de las torres. La gárgola-vampiro tenía casi dobladas sus alas diablescas y una buba verde les roía las

puntas de los cartílagos; sus orejas humanas se erguían ávidas del alborozo de los campaneros, de los gritos de los pájaros que rodeaban las agujas y veletas, del tránsito de los claustros, y su boca de mala vieja, que chupó la sangre helada de los difuntos, se había desgarrado de tanta agua que le iba pasando. La gárgola-chacal estaba agazapada detrás del Tiempo; parecía que sus flancos, sus músculos, sus huesos, fuesen a recrujir y quebrarse, y sus patas delanteras se estiraban eternamente las fauces para dar toda la lluvia de los cielos[40].

Y el alma de la cabeza de piedra decía:

—Yo penetro toda tu forma; estás embebida de mí; te abrazo y te llago, y sigues siendo hermosa y perfecta, y en tu serenidad hay siempre un temblor como el parpadeo de las ascuas...

Pero la cabeza de piedra le respondía:

—¡Mira las gárgolas! Al vampiro le llega el rumor de la vida del aire y de las piedras altas y el que le sube del huerto y de los claustros, y en su boca podrida le brota una fuente. El chacal se atormenta por llenar el estanque; pero, en cambio, todos le miran, y el estanque duerme después sus aguas para que él se complazca viéndose en ellas y en ellas vea el mundo. Esos monstruos padecen, pero alcanzan su gloria. ¡Alma: yo quiero ser gloriosa! ¡Un poco de justicia es lo que pido!

El alma sonreía entre los labios amargos de la piedra:

—Un picapedrero hizo y colgó tendidamente a los pobres monstruos. El vampiro no oye nada de lo que tú sientes. El chacal no se esfuerza; no crujirá su cuerpo. Sólo darán el agua que les llegue por los tejaroces; no nace de su piedra, y les pasa por un alma vacía; tienen el alma atravesada y hueca, en tanto que tú estás toda traspasada y henchida de mí...

La cabeza le interrumpió:

—¡Ahora están las gárgolas magnificadas de sol, y ellas se contemplan en la alberca, y todos las miran. Alma: ¡tú no me has dado la gloria!

Las gárgolas se veían en las aguas inmóviles, y veían las nubes, el azul, los vuelos de las aves excelsas, una campana candente de sol, un trozo de las noches estrelladas, un rato de luna... Y las gárgolas decían: «¡Estamos más altas que las aves, que las campanas, que el azul, que las nubes, que las estrellas y la luna!»

La cabeza de piedra le gritó a su alma:

—¡Esos monstruos mienten! ¡Dame la gloria y los confundiré! ¡Un poco de justicia de los hombres es lo que pido!

Pero los hombres pasaban sin hacerle caso: los devotos, los mendigos, los curiosos, los capellanes, el Prelado, y el Gobernador militar, y el Gobernador civil, y los Diputados rurales, y el Ayuntamiento con sus maceros, que acudían algunas mañanas de Oficios solemnes, todos solían pararse a mirar la alberca y las grutas apócrifas con musgos y céspedes, y después alzaban los ojos a las gárgolas.

Y el alma, que era todo simplicidad desde que se había hecho forma, pensaba: «¡Cuánta gárgola viene a cortejar las otras!»

La cabeza de piedra se enojó.

—Humanaste mi piedra, y petrificas la carne, y carne de personalidades. Son personalidades; son hombres. ¡Dame la gloria humana!

Y el alma gimió:

—Ten la mía. Estoy dándote mi gloria desde que fuiste creada.

Y porfió la cabeza:

—La tuya no me sirve. Yo quiero ser gloriosa y que todos lo sepan.

Entonces el alma sollozó; debió quejarse y conmoverse tanto toda su piedra, que vino un arqueólogo; estuvo mirándola y palpándola. Consultaba un librillo, y volvía a tocar y contemplar la escultura; la rascó, la midió, la fregó con la manga de su levita de sabio. Y resplandecieron sus ojos y sus quevedos.

—¡Un hallazgo!—gritó

Acudió gente. Acudió el Cabildo, el Prelado, el Gobernador militar, el Gobernador civil. Vinieron los Diputados rurales, y el Ayuntamiento bajo mazas, y un Patronato, y una Comisión, otra Comisión...

La cabeza de piedra exaltóse de felicidad:

—¡Alma, alma: me parece que ya está aquí la gloria, la gloria, la gloria!

Y como sintió que el alma palpitaba le dijo:

—Palpitas lo mismo que mi piedra.

Y sonrojóse el alma, porque, sin querer, también se había complacido; pero en seguida se recogió en silencio austero y amargo.

Las gentes abrazaban y elogiaban al arqueólogo.

—¡Le van a glorificar como si ese hombre fueses tú! ¡Me quitan la gloria! ¡Alma!

Y el alma suspiró:

—Ya no te apenes. Los hombres te harán justicia. Es inevitable tu gloria.

Y sintió la cabeza que la miraban unas pupilas gordas de cristal desde una caja de fuelles negros; después le encolaron un tejuelo sobre la nuca, y la dejaron encima de un pilar roto, en una estancia desnuda, callada, de color de ceniza, de techumbre de vidrios.

Y pasó tiempo y tiempo, y la cabeza de piedra llamó a su alma.

—¡Yo me aburro, alma! Aquí nadie me mira, y yo nada veo. ¿Dónde me han traído? ¿Es que era tu enemigo aquel hombre sabio que te descubrió? Alma, ¿no me oyes?

El alma le dijo bostezando:

—¡Casi no te oigo! ¡Es muy posible que esté muriéndome definitivamente en este Museo; porque esto es un Museo; es decir, tu gloria!

—¿Esto es la gloria que yo codiciaba? Alma: yo me canso; yo no quiero esta gloria; dame la tuya; ¿cuál era la tuya?

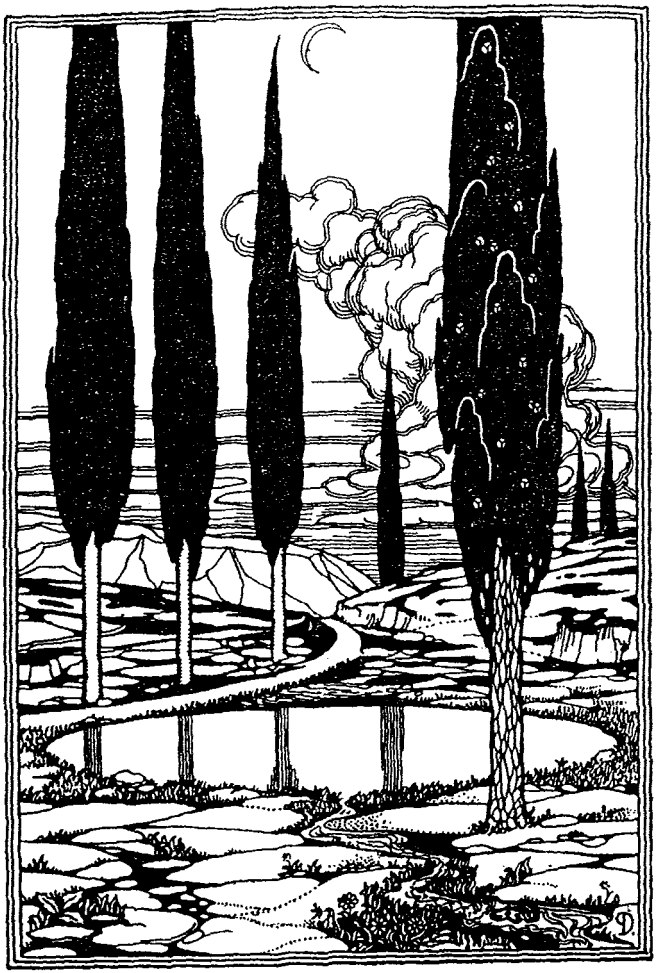
Y el alma le dijo:

—Ya no puedo darte mi gloria, porque la he perdido. Mi gloria era sublimar el beso de dos enamorados que buscaban el olvido de mi rincón; confortar al hombre pálido que sonreía como tu boca; ofrecer entre mis sienes la planta que acariciaba los pechos; era mi gloria prender el ansia de excelsitud hacia las aves que rodeaban las agujas; el júbilo y serenidad de infinito que resplandecía en las campanas; atraer un deseo de purificación contrita y deliciosa que inspiran los cielos estrellados y las noches de luna; y se había de sentir mi raíz de humanidad en lo hondo y elevar los ojos con la conciencia del dolor de la distancia, y no mirarlo todo bajo nuestra frente como las gárgolas; mi gloria era dejar en el silencio de los corazones y en el limitado recinto de mi mundo una emoción más grande, mucho más grande que yo que la originaba o evocaba...

Desfalleció el alma, y la cabeza de piedra quedóse, para siempre, mirando un muro de color de ceniza, liso, frío, con un rótulo que decía: «Se prohibe escupir.»

ESTAMPAS DEL AGUA, DEL RÍO Y DEL MAR[41]

I. EL AGUA Y LA INFANTA
II. EL RÍO Y ÉL
III. EL MAR: EL BARCO



EL AGUA Y LA INFANTA

ESTE manantial ancho, quieto, es de una desnudez, de una pureza, de una luminosidad tan perfectas, que no parece agua, sino aire del collado, que se acostó al amor de los árboles y ya no quiere subir[42].

Dicen que es un agua dormida. ¡Cómo ha de estar dormida el agua que acoge sensitivamente todo lo que se le acerca, para mostrarlo, aunque no haya nadie que la mire!

Tiene la mirada abierta de día y de noche. De día la enciende y la traspasa el sol y el azul. Todas las mañanas les ofrece el agua su virginidad, desde las orillas de sus frescas vestiduras al profundo centro y a la otra ribera. Todo el tremendo sol se aprieta en una medalla de lumbre, y el manantial la mece como una hoja, y la va calando, derritiéndola y haciéndola cuerpo suyo desde la superficie al fondo. Por la tarde no tiene del sol más que un poco de fuego y de sangre[43].

Después, el agua se queda un momento ciega. Es un ojo de un azul helado, todo órbita vacía, inmóvil. ¿Se habrá muerto para siempre esta pobre agua? Venimos muy despacio, como si nos llegásemos de puntillas a una mujer acostada que no se la oye respirar, que no tiene color, que no mueve los párpados, y, de pronto, salen los ojos ávidos, asustados; sale toda la imagen dentro de la quietud del agua ciega. Estamos allí del todo; está todo mirándose. Nos aguardaban. El agua se ha llenado de

corazón, y el corazón de esta agua era la ansiedad de nosotros.

Apagado el día, principia a recoger estrellas, que deshojan su luz cuando pasan por encima. La luna es hermana suya. Agua y luna se abrazan desnudas, inocentes y necesitadas la una de la otra para la misma belleza.

¿Es que esta agua nada más es eso? Precisamente por serlo es ella, y, fuera de este encanto, es una «cosa química». El agua que de ella misma baja por las cuestas y corre y trajina por el mundo, no es ella, sino de ella; es como la llama prendida de otra llama, y ya no será más que lo que el cauce quiere que sea: grande, angosta, impetuosa, sosegada, según el camino. El alma del agua sólo reside en la tranquila plenitud de su origen.

Hay una senda de cipreses. Hunden su filo en el cielo del agua, dejándole una emoción de inmensidad y una sombra morada, nazarena.

Desde octubre, un madroñal del collado comienza a sentirse a sí mismo, iluminándose desde el agua con la imagen de su hoguera de fruta[44]. Y los follajes, los troncos, la peña, la nube, el azul, el ave, todo se ve dentro, y, muchas veces, se sabe que es hermoso, porque el agua lo dice. Entonces, todo adquiere el misterio y la vida de la emoción suya. Es ya la belleza contemplada; es el concepto y la fórmula de una belleza que se produce en esa soledad como en el alma del hombre, y el agua es como una frente que ha pensado este paisaje. Paisaje junto al agua clara, desnuda; paisaje sumergido y alto, ¡cómo te tiembla y se te dobla el corazón en la faz y en las entrañas del agua!

Vienen los corderos, y la rodean, y paran de tocar las esquilas. Viene una yunta de las dreceras de cepas y de olivos. Vienen el lobo huído y la raposa, que todavía se

lame sangre fresca de una madriguera. Vienen caminantes que les suenan los pies descalzos como si fuesen de piedra; leñadores con su carga y olor de bosque; vienen pájaros y enamorados...

Las ovejas, los bueyes, los mulos, entran su morro caliente. Inmóviles, sin oírseles, comienzan a sorber del agua; se la ve pasar y sumirse bajo la piel gorda del pescuezo; parece que las márgenes se asustan de quedarse enjutas, porque va acudiendo muy dócil el agua en un pliegue estremecido del viento que le dan los hoyos ávidos de la nariz de la bestia, y hace ruedos y lunas en torno de la imagen, y la bestia va tragando, tragando el dulce frío, con ojos de sueño, descansados en la delicia del paisaje del agua. En cambio, la sed de los pájaros sólo arranca unas cuentas de luz, y todavía se les caen algunos granos. Y el lobo, el mastín, la raposa, tuercen y ensortijan la lengua, más encarnada dentro de la fuente, y rompen un pedazo de espejo, haciendo un chasquido de glotonería. El leñador deja su costal en la orilla, y la verdura recibe una exaltación de gozoso color, apareciéndose crecida y tierna debajo. El caminante pone en la vera sus alforjas, y el manantial se las guarda, y él bebe, mirando aumentada su hacienda. Les reluce la boca como una hoz con sangre. A veces, toman el agua en el vaso de su mano, una mano enorme, peluda, roja, con nudos, con bultos de huesos; parece la frente de un cabrito hinchada de pezones de la cuerna. Pero los enamorados son los que más alborotan. Se miran en lo hondo del agua; beben quitándosela, y se besan multiplicadamente, y se desean en el deseo contemplado y se aman a ellos mismos, y toda la fuente, sonora y fina, se queda un rato como un desceñido cendal de la novia[45].

Y, cuando se apartan, todos se vuelven, desde lejos, a mirar el agua...

Y ha pasado la hija del rey por la senda de los cipreses. Todo su cortejo se precipita en la grama, entre los ramajes dormidos, y el agua resplandece y se trastorna de jubones de terciopelos, de briales de sedas, de luces de joyas, de aromas de corte, de trenzas, de tocados, de alborozos y galanías[46]. La piel y los cabellos de las doncellas desprenden un olor frutal, y los pajes se les acercan y les sonríen con el brío de la inocencia y de la pasión campesina. Se huyen y se buscan; cantan y se embriagan de horizontes, y hasta se olvidan de la hija del rey. Ella baja de su litera para ver la fuente, que se ha quedado sola, y ve surgir, palpitando, el muro de cipreses, con sus agujas doradas de crepúsculo, y ella, la infanta, delante, lisa, descolorida, sin gana de beber del agua de su figura. Bajo sus pies, el musgo cruje íntimo y jugoso. Y ha juntado sus manos como una santa, y se queja a la fuente:

—Agua criadora, llena de gracia que nadie te quita, ¡a todos das de tu alegría menos a mí, que soy la hija del rey!

Y el agua ha temblado oyendo el elogio de su felicidad, y le dice:

—¡Ay, señora infanta, señora infanta, yo nunca puedo tener sed!

Y, escuchándola, la infanta dobla su frente, y la ve muy blanca y dolorida dentro del agua.

Le parece que la reclina en el pecho de una hermana suya...

EL RíO Y ÉL

DESDE su origen, el río se amó a sí mismo. Sabía sus hermosuras, el poder de su estruendo, la delicia de sus rumores de suavidad, la fertileza que traía, la comprensión fuerte y exacta de su mirada.

Lo cantaban los poetas; las mujeres sonreían complacidas en sus orillas; los jardines palpitaban al verse en sus aguas azules; los cielos se deslizaban acostados en su faz; las nieblas le seguían dejándole sus vestiduras, y bajaba la luna, toda desnuda, y se desposaba con cada gota y latido de su corriente[47].

Era muy bueno. Quizá fuese tan bueno en fuerza de amarse tanto, porque se amaba amándolo todo en sí mismo. Es verdad que algunas veces consentía que se le incorporasen otros caudales extraños, unos arrabaleros de monte que le daban sus sabores y siniestros, hinchándolo y apartándolo de la serenidad de la madre. Entonces cometía hasta ferocidades. No veía ni poetas, ni mujeres, ni jardines. Nada. Se quedaba ciego. Pero, entonces, no era el río, sino la riada. El verdadero río era un lírico de bien. Lo toleraba todo. Cuando más anchamente se tendía por el llano, le quebraban el camino, cavándoselo; tenía que derrocarse; se precipitaba buscándose; se despedazaba y hocinaba torvo y rápido, exhalando un vaho de espumas, un tumulto pavoroso. Unas turbinas le arrancaban la fuerza torrencial. Y él no se enfadaba. Otras veces le salía un caz de molino. Nada tan inocente y tranquilo como un

caz. Y el río, tan sabio y grande, le obedecía, dándole un brazo para moler el pan de los hombres. No es que se dejara embaucar. ¡Ni cómo habían de engañarle siendo de una rapidez maravillosa para comprenderlo todo! Se asimilaba todo lo que pasaba sobre su cuerpo y a su lado: aves, nubes, rebaños, praderas, monasterios, cortinales blancos de granjas, frondas viejas, senderos, aceñas, cruces de término, fábricas con chimeneas; hasta el humo de hulla subiendo al azul lo copiaba él atónitamente[48].

A pesar de su magnífica fortaleza, le agradaba lo menudo y humilde. Sin que nadie le sintiese, se entraba entre carrizos, juncos y espadañas, y allí, recogido, se dormía. De tanto dormir criaba unas costras verdes, donde brincaban los sapos de calzas de posadero, de manecillas de brujo, de ojos hinchados de miope y una palpitación en toda su piel resbaladiza. Y al entornarse la tarde, estas pobres criaturas, que semejaban hombrecitos gordos, virtuosos y solterones, tocaban un flautín de oro. Tenían una novia como una flor que siempre se estaba mirando en el espejo de un remanso. La veían muy cerca y no podían besarla. Nunca supieron que fuese la primera estrella; el río sí que lo sabía; y ellos la cortejaban tañendo su trova, muy ocultos, para que las ranas no se burlasen de sus románticas aficiones. Porque las ranas se les reían volcándose en el agua y en la ribera, cogiéndose los ijares para no reventar croajando de risa, y por el más leve ruido se sumergían en el cieno, dejándose al aire sus nalgas seniles. Salían de los tamarindos las cigüeñas, enjutas, impasibles, y las buscaban, las sacaban, las tenían exquisitamente en su pico; después, se las comían vivas, despacio, remilgándose mucho, encogiendo una zanca en el tibio plumón de la pechuga.

Ávido de saber, callado y sutil, traspasaba laminán-

dose la carne tierna de las márgenes, calando las raíces de los álamos, de troncos de cortezas harinosas con nudos que parecen ojos egipcios y follaje sensitivo de plata; atendía el fresco temblor de los chopos, que remedaban el ruido suyo; subía para tocar las puntas de los cabellos lisos, desmayados, inmóviles, de virgen primitiva, de las salgueras y lianas, y los cabellos impetuosos y trágicos de los zarzales.

Luego de lo umbrío del soto venía la tierra pradeña, jugosa y embebida de claridad, con realces y vislumbres de brocado. Pasaba una carreta de heno, y el agua del río brotaba rota entre las gordas pezuñas de los bueyes.

Surgía una ciudad. Muros vetustos, campanarios joviales, obradores foscos, llamas de naranjas, de panojas y trigo, cuévanos de verduras, mercaderes detrás de sus oleajes de paños, artesanos y caballeros, quietud de callejas, una forja, un pórtico, una hornacina, rejas, balcones, solanas con niños merendando, con gallinas y palomos enjaulados, con abuelos dormidos, con mujeres llorando y rezando, con novios besándose, con geranios y rosales, con ropas de cama de un muerto, con un capellán y un escolar dando lección, con un enfermo contemplando su dolor en toda la tierra... Todo se quedaba espejado y estremecido dentro del río. Pasaba el arco de una[49] puente de piedra venerable, llena de oro de sol viejo, y el río se encendía como si fuese de bronce, de carne, de frutas, de tisús[50]. Era muy hermoso.

Y otra vez campos de abundancia, hornos, almiares, colinas de faldas labradas, rebaños, armadías, molinos, arboledas, «el suave olor del prado florecido», un calvario con su sendero de cipreses, leñadores, caminantes, y hasta sabios leyendo y cavilando en la soledad.

Y el río llegaba cansadamente a los saladares de la costa. El filo de la brisa parecía desnudarle de un cendal

rizado. Venía el aliento frío y poderoso del mar. Toda la llanada era de calvas de roqueros, de marismas y arenales áridos y amargos.

—Aquí acaba la tierra mía y principia el mar, que es mi muerte, según el poeta, que comparó mi vida a la de los hombres[51].

Y el río, para tardar en morir, doblóse en una curva lenta, y de súbito tembló ante una visión desconocida. Quiso pararse por gozarla, y ya no pudo; se lo engullía el mar. ¡Oh, lo había gustado y contemplado todo en sí mismo: jardines, astros, cielos, cumbres, bestiajes! Se habían sumergido en sus aguas cuerpos deliciosos de diosas y suicidas desventurados que se hinchaban y se deshacían con los ojos abiertos; conoció el amor y la muerte; probó todos los sabores y tuvo todas las emociones con una clara conciencia de su vida de generosidades; ¡todo lo había sentido menos «eso», eso que se le presentaba en este instante, ya casi derretido! ¡Nunca había visto «eso», Señor, que era como una espada cincelada de imágenes, como un cuerpo vestido de toda la creación! Y el río se retorció angustiadamente, mirándose a sí mismo, mirándose él sin conocerse. Y se hundió en el mar...

EL MAR: EL BARCO[52]

Mi ciudad está traspasada de Mediterráneo[53]. El olor de mar unge las piedras, las celosías, los manteles, los libros, las manos, los cabellos. Y el cielo de mar y el sol de mar glorifican las azoteas y las torres, las tapias y los árboles. Donde no se ve el mar se le adivina en la victoria de luz y en el aire que cruje como un paño precioso.

En mi ciudad, desde que nacemos, se nos llenan los ojos de azul de las aguas. Ese azul nos pertenece como una porción de nuestro heredamiento, una herencia enteramente romántica si no tenemos barcos ni mercaderías.

Y llegó una mañana en que el mar, tan entregado siempre a nosotros, tan dócil a través de todo, se alzó cara a cara de nosotros. Estábamos en la costa. Claridad de distancias vírgenes, de silencio, silencio entre un trueno de espumas, un temblor de brisa que aleteaba en nuestras sienes, en nuestros párpados y en nuestra boca. Un contacto de creación desnuda que calaba la piel y la sangre. Carne de alma, y el alma como un ala comba, vibrante, dolorida y gozosa de doblarse y distenderse, pero hincada en la peña. Sensación olorosa de firmamento. La mirada y el afán cogidos en nuestra vida, y alejándose encima de las aguas, aspirándolas, tocándolas sin tropiezo, como alciones hermanos. Un pasmo, una congoja de ámbito eterno y del horizonte que nunca gozaremos. Un dolor frío que quema los ojos. Y el cielo y el mar se levantaban delante

de nuestra frente, se alzaban tendidos, sensitivos y duros[54].

De pronto tuvimos la conciencia de la soledad; de la soledad de nuestro cuerpo, de su latido caliente junto a la soledad de las aguas, soledad que no es un estado como en nosotros, sino un concepto sin relación humana, y se avivó el de eternidad sin nosotros, el de la naturaleza sublimada en sí misma.

Mis ropas, mi pulso, mi piel, mis huesos, el sabor de mi lengua, todo en mí participaba de la substancia del mar y de lo que es mar sin serlo, como su aliento, su retumbo, su sol derretido y roto, los azules y blancuras, los horizontes, el tiempo, tiempo sin sentir su actualidad.

La angustia de imaginarnos el mar sin nosotros, cuando no vivíamos y cuando no viviremos. Parece que nada más seamos nuestros ojos, como si en la visión estuviéramos también nosotros hechos ya de naturaleza separada, fuera de la nuestra de criatura; proyectados encima del mar, en sensación de mar. 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, y para no perderlas las escribí en piedras con un esfuerzo recóndito, como si las tallase; y no las arrojé, sino que las puse en la faz de las aguas, y al sumergirse sentí un ruido de ascua y de corazón. Yo no me acordaba del Dux y de su sortija de desposorios con el Adriático. Si lo hubiese recordado, no lo habría hecho. La pureza del dolor legitimaba la ingenuidad. Porque siéntese sufrimiento de la revelación de nuestra breve intensidad. Lo inmenso iba a ser un instante recordado. Las piedras de palabras nunca serían reeditadas. Me lo velaría el rubor de la misma simplicidad, o la certidumbre de la incapacidad de la misma

emoción. Pero entonces dejaban en todo el mar un fermento de humanismo, y el mar palpitaba gloriosamente con pobre vida mía.

La espuma se quedaba deshaciéndose hirviente y fresca en los peñascales. 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 aun dándole al mar las piedras selladas de hombre.

Lo que sobrecoge a la humanidad primitiva, lo que la postra en una atonía interior, en una mudez fervorosa y hace de las aguas como del fuego y del vendaval soplo, grito y forma de Dios, aquel pasmo sumiso y religioso de la criatura reciente, era en mí, carne ya vieja nacida de carne vieja, una rebeldía y un sollozo de humanidad retrocedida, desoída y olvidada.

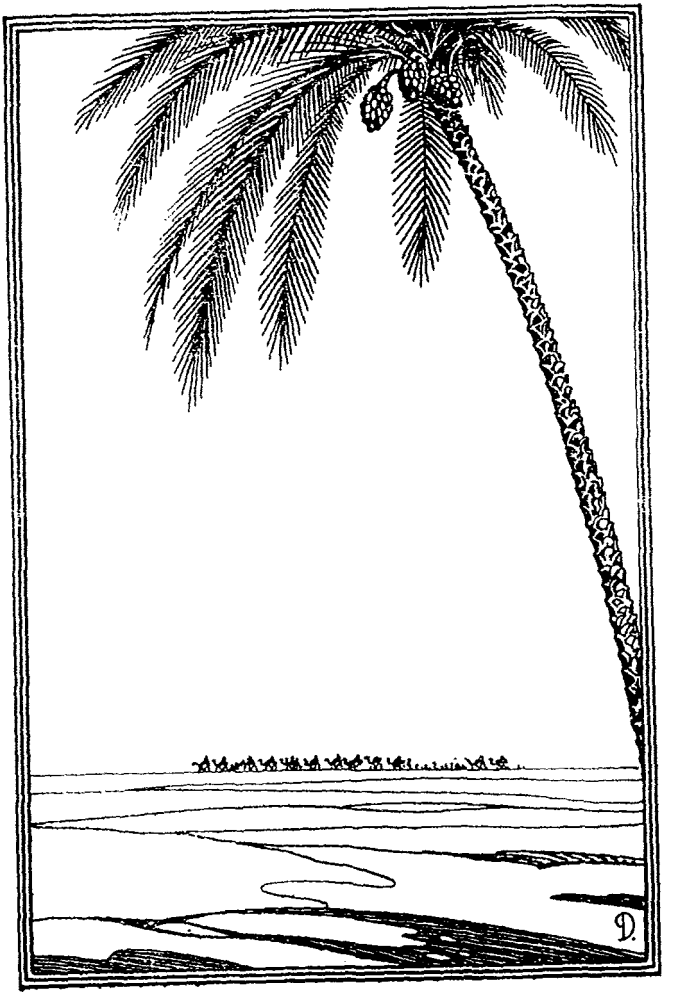
Surgió un barco. Es posible que no fuera blanco; pero lucía candentemente como cincelado de sol y de blancura. Fue el mar para él como el cielo para el ave. ¡Qué grito callado de todas las entrañas de las ansias! Las aguas se abrían en rutas infinitas y gloriosas dando un aliento de razas, de épocas, de pensamiento y de delicias. El mar, que nos había rendido y nos hizo suyos en una absorción cósmica, se recogía en una copa para nuestra sed. Ya no era la glorificación de su dinámica pavorosa de soledad, sino belleza al servicio de los hombres, idea de forma; todo se caldeaba en forma de formas de emoción: el aletazo frío del viento libre, la alegría de la claridad, la claridad hecha mundo de aguas y de cielos, la inquietud perdurable. Y el barco solo, remoto, frágil y descuidado en lo inmenso y precisando lo inmenso.

De un brinco se metió mi corazón en el barco. ¿Por qué, Señor? Porque me marchaba, y me marchaba a

gozar concretamente de una idea infinita del cielo queriendo ser el filo de un ala de águila, y apoderarme del mar desde la proa de una nave[55]. El mar era mío desde el barco. Pero el barco no se marchaba, sino que venía al puerto de mi ciudad. Llegó a los muelles antes que yo a mi casa[56].

ESTAMPAS DE UN LEÓN Y UNA LEONA[57]

I. EL DESIERTO
II. LOS CUERVOS
III. LA DEL ALBA...
IV. ALAS Y HOMBRES BLANCOS
V. LA SELVA



I. EL DESIERTO

LA leona venía despacio, dulce, tibia, encarnada de sol poniente, un sol redondo[58], de hierro vivo de fragua, que humeaba al entrarse en el arenal. Caminaba sintiendo el ritmo de todo su cuerpo, la sensación resbaladiza de sus ijares sudados, la condescendencia de su cola, que le pesaba blandamente de anca en anca. Le parecía que iba abriendo el silencio como una hierba tierna.

A media tarde, por el arco del horizonte, pasó una caravana, una larga hilera de camellos flacos, que, al recoger el olor de leona, se precipitaron a grandes zancadas, estampando rápidos triángulos en el azul. Y después, ni una nube, ni un ave, ni una ola de aire había removido la soledad del desierto y del cielo. Todo crispándose, tan seco, tan metálico, que la leona lo sentía vibrar como si tuviese un finísimo abejorro de plata en sus rapadas orejas.

La inmensidad de pliegues, de abolladuras, de aristas, de lomas y planicies, se moraba y enrojecía de crepúsculo. Semejaba que la leona estuviese siempre en medio del mismo ruedo, de un escudo abrasante de arena y de vaho, y en el borde comenzaban a subir unas palmeras diminutas, donde se quedó el león postrado frente al pozo, con los brazos tendidos, rectos, juntos; las garras, cerradas; todo en una actitud arquitectónica de capitel; pero un capitel que fuese lo único del monumento a que

perteneció, y ha de seguir resistiendo un conjunto y participando de una harmonía que han desaparecido.

La leona le pasó la hoja de lis de su lengua, quitándole la pulverización del desierto que se cristalizaba en su ceño sublime, y le enjugó dos lágrimas envejecidas; pero el león seguía mirando el filo de sol de las dunas, y ella se apartó del oasis sin decirle nada.

Ahora volvía hundiéndose hasta el vientre en lo esponjoso de las hoyadas, resbalándole las garfas con un ardiente crujido en los suelos apretados.

Se deshacía la calina como si se la embebiese el arenal; toda la tarde se ofreció en esa coloración fresca, íntima, de algunos frutos descortezados, de una granada abierta, desnuda del telo amargo de sus gajos. El palmeral presentóse ya crecido y profundo delante de los ojos de la leona, y sin querer hizo un bostezo y le entró la luz que semejaba enternecerle las púas de marfil de sus presas y la pulpa rosa de su quijada. ¡Muchas leguas detrás de sus horizontes redondos, muchos horizontes detrás de los suyos, estarían también desamparados!

Imaginándolo entonces, se confesó que su león no era tan injustamente fosco y codicioso de aventuras como ella le culpaba. Si ahora volviese olorosa de follajes, de frutas, de resinas de un bosque desconocido, acogería sus palmeras con el contento del descanso en el hogar. Pero llegaba toda ruda, vidriada, incrustada de pinchas de arena, y había de seguir bebiendo la misma agua salobre, y había de seguir devorando la misma carroña de camello. Se dio cuenta de que se cansaba de esa carne manida de viejo giboso mal nutrido y de las osamentas rotas, estrujadas y astilladas con demasiado ímpetu por su macho. Y, sin embargo, ¡era tan dulce el sosiego en casa propia y el sentirse reina y tranquilamente hermosa! ¡Las hembras,

las hembras tienen en sí mismas la crítica y la complacencia inicial de sus perfecciones!

Y la leona inclinó su cabeza con una gracia verdaderamente femenina y juvenil.

Se detuvo asustada, creyendo que no estaba sola, y se había olvidado erizarse de furor. Junto a su cuerpo caminaba otra, con primoroso donaire, balanceando su cauda. Había salido la luna, ancha, toda de plata, y la sombra casi azul de la leona se puso a caminar a su lado. Ella la miró sonriéndole, agradada de su compañía, y comenzó a brincar y a revolcarse, como inspirada del placer de su hermosura, de su agilidad, de su elegancia. Y entre dos cactos corpulentos le enviaba al león su mirada encendida y terca.

A poco estaban juntos, golpeándose los frontales, rosigándose las fauces, levantándose para hundirse blandamente las garras en la felpa de sus pieles; se estregaban los costados, rodeaban el mismo tronco, dando los mismos pasos menudos, impacientes; se plantaban hincándose tan recio, que les parecía sentir un brinco interior de su vida, desde la uña, dura como un asta, al ceño rubio y suave como una gramínea.

La hembra se derribó en el verde del aguazal, y descansando la testa encima de su brazo doblado se hubiese dormido inocentemente, con la caricia fría de la luna como un lienzo húmedo en sus ojos; pero la mirada del león le hacía temblar los párpados.

Las gloriosas greñas del esposo se llenaban de sortijas de luz; su lomo destacaba magnífico y estremecido sobre el confín blanco como un paisaje polar. Una gota grande de luna, caída entre las palmas, le iba circulando por la piel, iluminándole rodales de oro. Y volvióse hacia el cielo; lo contempló con dulce regaño y humildad de

criatura frágil; dio un alarido que se alejó por las claras desolaciones, y se tendió resollando:

—¡Estoy más harto de ser rey del desierto!

La hembra le miró un instante con amorosa solicitud; ladeóse delicadamente; suspiró un poco, y se quedó dormida.

D.

II. LOS CUERVOS[59]

AL amanecer se pararon dos cuervos encima de la gruta cavada por los antepasados del león y la leona.

Estuvieron mondándose el pico en la doblada lanza de una pitera. Luego se probaban la voz, haciendo un castañeteo áspero de leña y herrumbre, y cuando se cansaron se pusieron a otearlo todo.

La leona alzó perezosamente su mirada, y se encontró los ojos vibrantes y duros de los forasteros. Todo el cuerpo de ella, tan amplio, tan fastuoso; todas sus espléndidas delicias, lucidas en el descuido de su soberanía solitaria, todo se lo iban recorriendo aquellos ojos menudos y fisgones.

Los cuervos la miraban, y después se miraban, consultándose con una calma aborrecible. De pronto, vislumbraron untuosos y lívidos. Se había rajado el horizonte, y asomaba el sol como un pan de ascuas.

En aquel momento apareció el león, magno, pomposo, con una pelliza de púrpura que le bajaba en toisones por los hombros y el pecho. La mañana del oasis recibió una exaltación de gloria; las palmas, las chumberas, los cactos, los cardizales, el pozo, brillaban ensamblándose en un estrado de bronce.

Desde arriba, los cuervos se doblaban haciendo reverencias. Saludaban muy junciosos; pero su acento nasal les daba un modillo impertinente.

Decían que estaban deslumbrados; que cuando salió el sol pensaron que era el león que se asomaba a las orillas de su reino, y ahora, al surgir el león, se creyeron incendiados de magnificencias en la casa divina del sol. Preferían haber venido a los abundantes palacios de la majestad del desierto. Mucho tiempo residieron en sepulcros donde sólo quedaban esqueletos de cal; el último que mondaron eran un viejecito seco como un papiro retorcido, una miseria de piel que se les ensortijaba en el pico como una viruta. Decidieron buscarse la vida detrás de un ganado de carneros conducido por pastores robustos. ¡Qué cadáveres se criarían de aquellas gentes! ¡Y ni una fiebre, ni una tempestad de arenas, ni una cuadrilla de ladrones de caravanas les deparó el desierto! ¡No había más desvalidas criaturas que los cuervos, que han de mantenerse principalmente de difuntos y no pueden matar lo que más les agrade!... Y como las reses y sus guías caminan también de noche y ellos no, se quedaron solos, y perdieron la ruta. Al rayar el alba descubrieron este macizo de frescura, y aquí buscaban refugio.

—¿Y cuándo seguiréis vuestra jornada?— les preguntó la leona.

—¿Dices marcharnos? ¡Ah, señora; quizá no nos vayamos! ¡Estaremos tan ricamente en estos reales jardines! Os hacemos juramento de que no ha de enfadaros nuestra presencia.

—¿Enfadarles?— le interrumpió el otro pardal, la hembra—. ¡Ni nos sentiréis! Nos contentaremos con roer las carroñas que ya no queráis por desjugadas. Ved que traemos hambre de caminantes; que nos llega el husmo de este espinazo que se pudre en la despensa de vuestros muladares, y no os pedimos que os apartéis para que podamos bajar a remediarnos. Ya comeremos, ya comere-

mos cuando nos hagáis merced. Tenemos crianza y espíritu de sacrificio; y con estas virtudes y vuestra nobleza, confiamos vivir muy gustosos a vuestro lado hasta después de vuestra muerte...

Revolvióse el león:

—¿De nuestra muerte? ¿Pensáis, siendo tan ruines, vivir más que nosotros?

El cuervo, gangoso y humilde, le respondió:

—Señor, sí; lo creemos porque es justo. Morir antes nosotros no os traería ningún provecho. Con las negras astillas de nuestra carne no saciaríais la más pobre desgana. En cambio, vuestra carne es roja, crasa, de una preciosa enjundia; vuestro tuétano es una miel de suculencias; y vuestros ojos, de sublimes pasiones; vuestro corazón, tan generoso y valiente; vuestro cerebro, que tanto saber produce, son gollerías dignas de los picos excelsos de las águilas... [60]

—¡Las águilas!—le corrigió la cuerva. —Las águilas no nos aventajan en regodeo. Las águilas, señor, no os picarían con más refinado escrúpulo que nosotros. Ninguna bestia inmunda se aprovechará de vuestros despojos augustos, porque no los abandonaremos hasta dejaros bruñida toda la osamenta...

El león semejó desgarrarse en un bramido que hizo temblar el día. La leona se encogió con graciosa ferocidad, apercibiéndose para el brinco de ataque.

Pero los cuervos ya se cernían croando en torno de las frondas, y desde el azul les gritaban cortésmente:

—¡Si supierais qué emoción se tiene sintiendo pasar el trueno de vuestra ira debajo de la quilla de nuestra pechuga y de los garfios de nuestras patas!

El león comenzó a salir por los arenales despacio, dolorido, escudriñando las calcinadas lejanías.

Detrás caminaba la hembra, volviéndose para mirar las dos aves, que iban bajando, bajando a los solitarios jardines del rey...

III. LA DEL ALBA...[61]

CAVÓ el macho la sombra de un hondón buscando frescura, y se tendieron, apoyada la testa en la cruz de las zarpas, y al resollar imprimían un remolino caliente en las arenas.

Pero el bochorno parecía tajarles la piel y cuajar sus entrañas.

Y el león dijo:

—¡Si muriésemos aquí, este aire inmóvil iría en seguida a contárselo a los cuervos!

La leona torció la quijada con una exquisita mueca de desdén:

—¡No valen la pena de que un león los recuerde!

Y un poco aturdida añadió:

—¿Y no podríamos matarlos?

—¿Matarlos? Pero ¡si tienen razón! Yo no me enfurecí contra ellos, sino contra el sentido común de sus palabras... ¡Nada tan implacable como el sentido común en lengua de ruines!

La hembra se le acercó graciosamente mirándose en sus ojos de zumo de lumbre; y él los paraba, como si estuviese ciego, para que la leona se complaciese en las espejadas miniaturas.

—No me da miedo lo que dicen; me da miedo la luna grande. Parece que a la luz de estas noches veas un mundo que te hace aborrecer la tierra nuestra, ¡tan hermosa hasta por ser de nosotros!

El león comenzó a caminar hacia el oasis, que se estremecía entre un vaho de hornaza.

Y ella insistía:

—...¡Reino nuestro tan dulce bajo la luna que promete una felicidad que tú la miras alejada en otros países!

El esposo iba contemplando las inmensidades que le cerraban la vida. Su reino, el desierto infinito de arrugas humeantes, les ataba a un islote de hierba como a la argolla de un pesebre.

Caminaron estrujando y arando el arenal; oyéndose sus cuerpos tardos, gordos; removiendo la flama del viento que volvía a dormirse en el oleaje de escoria.

El león murmuró:

—Tú no amas la tierra nuestra por lo que es; tú la quieres por lo que crees que nos evita contentándonos con su quietud, resignándonos con su soledad.

La leona quedóse zaguera, ocultando su turbación. Y él la esperó, diciéndole:

—Esta soledad profunda tan de nosotros, la concretan y la miden ya los cuervos... ¡Yo resistiría a los cuervos hasta en la selva; pero aquí, no; en la íntima soledad de mi reinado, no! ¡La selva! En la selva viven hermanos nuestros gozando delicias de verdadera creación. ¡Esto es reinar en unas afueras del mundo que se le han olvidado al Criador! ¡Todavía no tenemos hijos, y podríamos hacer nuestro camino libres y rápidos!

Subía la luna. El oasis respiraba un olor de polen y de pitera caliente; y la leona se arrimó al macho y consintió en su ansia, ofeciéndosele en la última noche nupcial de su trono.

Irguióse el león. Bajo su piel parecía convulsionar toda su vida, y sacudió su augusta cabeza. Probablemente acababa de arrancarse la corona.

Los cuervos les recibieron graznando, sin moverse del muladar. Es que no podían huir. Agarrados al costillaje del camello podrido, se tambaleaban pringosos y ebrios del hartazgo, con los picos abiertos para alentar, colgándoles ternillas y piltrafas azules, manándoles las boqueras.

Y la cuerva gemía:

—¡La carroña se trueca en nuestro cepo, y estos reyes se vengarán de todos los descaros que les dijimos!

Pero el cuervo, hinchado de bienestar de vientre satisfecho, se hizo lógico y la confortó:

—¡Oh, quién sabe! Estos animales tan grandes suelen ser inocentes. ¡Si fuesen cuervos! Pero los leones están obligados a la generosidad. Tienen fama de mucha virtud, y la fama de los buenos de algo sirve a los otros.

Escuchaba el diálogo la leona, y no sabía si agraviarse o ruborizarse placida del elogio. Tuvo que sentir el dulce sofoco de amor, porque el macho la requería enloquecido de brama y de quimeras románticas en la hierba empapada de luna.

...Ya tarde, bebieron agua de luceros y nieblas, y de un brinco donoso salieron para siempre de su casa.

Los cuervos meneaban escandalizados sus raídas cabezas.

—¡Nunca lo esperé de los leones!

—¿Eso es un rey del desierto?

—¡Ella, ella no tiene ni decencia ni temor de Dios!

—Pero ¿y él?

—¡Ella, ella, que si viviese en los grandes bosques y ruinas, no habría carcavera que la aventajara!

La leona se volvía para ver el contorno de sus árboles. Quizá fuese una locura abandonarlos. Aunque, a la postre, la selva no era ningún delirio de león, sino una realidad también como este oasis...

Y el macho, que acaso le adivinaba los desfallecimientos, las vacilaciones de su dolorido sentir, entonó el himno de la cercana dicha:

—¡La selva!... Nos sumergiremos en follajes tiernos y en bóvedas de oro; nos bañaremos en lagos azules; te cantarán las gargantas de los pájaros, que parecen vestidos de flores; te ungirás de bálsamos de troncos y de esencias de prados; te saciarás de panales que manan en las rocas desnudas... ¡La selva, la selva, amiga mía!

Y la leona avanzaba gallardeándose bajo la caricia de la voz del esposo. Y él aspiraba los horizontes, y se le encrespaba el ceño, y en sus profundos decía:

-¡La selva! ¡La selva!... Pero ¡por dónde se irá a la selva, Señor!

D.

IV. ALAS Y HOMBRES BLANCOS

SE fue encendiendo la mañana y haciéndose grande. Y los cuervos lograron ya soltarse de la osamenta y se subieron a la gruta vacía.

A lo lejos se arrastraban los leones trasijados, menudos como cachorros.

—¡Parecen chacales canijos!

—¡Caminan como si se escaparan!

Y los dos cuervos se precipitaron en el azul, y sus sombras corrían por la hoguera del desierto. Pronto se deslizaron muy gozosos encima de la tostada piel de los reyes, de cuyas nalgas y de lo cóncavo del vientre les bajaba una espuma de sudor.

Alzó el macho los ojos y llamó a los aborrecidos:

—Vosotros que veis más distancias, ¡mirad si ya está cerca la selva!

Los pardales crascitaban riéndose.

—¿De qué selva decís?

—¡La selva! ¡La nuestra! ¡Nos vamos a la selva!

Todo el día se llenó de lamentos de una bandada de pelícanos, que pareció sumirse en una loma de arena azulada.

Los cuervos se acercaron a los leones.

—Aun no se ve; pero antes de que caiga la tarde podéis llegar a otros palmerales que ya aparecen.

No fue embuste de cuervo. Era otro oasis con escombros de majada y de albergues, y con umbrías de cañas, de

datileras y cabrahigos. Aquí se recostaron y bebieron; y en tanto que los cuervos se refocilaban en las viejas inmundicias que dejaron los ganados, bramó el león de hambre y de furia, viendo padecer a su leona. Le salía el clamor en oleadas, retumbándole el cuerpo como un aljibe.

La luna fue la buena madrina de sus empresas. Le quitó todas las bascas y los sudores de su angustia. Y alentado, empujó blandamente a la esposa; la cegaba con el rubio mullido de su guedeja, y hasta la topaba, retozando a lo cordero, como si le pidiese de mamar. Luego recuperó su varonía, arrebatado y brioso, y con la mirada encendida por el amanecer y centelleante de su designio, impuso tercamente la ruta.

Los cuervos se descrismaban, no entendiendo los repentinos tránsitos del león, que de las postraciones rebotaba al júbilo y de las zumbas se exaltaba a su altivez. ¿Es que acertarían a ser felices de verdad? Pero a media tarde comenzaron a croar muy socarrones.

El desierto se adelgazaba, se descarnaba; ya consentía sendas y criaba cardos, hinojos y saladares.

Frente a la perpleja mirada de los caminantes, se abría el mundo con una claridad gloriosa, y desde el confín se elevaba encima del cielo otro cielo, otro azul más apretado, más jugoso, y venía un apacible retumbo y un viento de una frescura salada que les zumbaba en los oídos, que se les pegaba como un aceite en los párpados, en la nariz, en las cerdas rígidas de su boca.

Un ave enorme, de alas blancas, se había posado, pasmada y buena, delante de los leones. Y, de pronto, este pájaro tan limpio y gigantesco tuvo un hijo de muchos brazos, y con ellos corría, floreciéndole de espumas el filo de su pecho[62].

Los leones se encogieron aguardándolo; movían regaladamente la cola golpeando la mojada arena.

Estaban ya ganosos de volcarse y recibir entre sus patas a la graciosa criatura para lamerla y divertirse.

Y, sin querer, se levantaban, mirándola, mirándola.

Es que el hijo del ave blanca iba criando cabezas.

Y el león quiso reír, y se contuvo porque no podía reírse sin gritar.

La leona le preguntaba asustada y feroz, y él le dijo:

—No te apures. ¡Nos hemos aturdido un poco, y, en vez de ir a la selva, hemos llegado al mar! ¡Tan hermoso es el mar, que casi no me pesa mi engaño ni la bellaquería de los cuervos!

En aquel instante brillaron muchas lumbres lívidas, rojas, seguidas de truenos secos y cortos.

La leona se derribó de ancas, arrastrando las piernas revueltas y tirantes; se sostenía con el brazuelo izquierdo y adelantaba el otro, resaliéndole las garfas desnudas, que se clavaban en la costa, queriendo resistir el dolor de las tres heridas que la transían y quemaban en medio de los hombros, del lomo y de una nalga. Desgarraba las fauces con una mueca humana; se le crispaba el labio y la nariz; se alzaban y torcían las pupilas vidriosas en los ojos dilatados.

—¡Me muero! ¡Tres flechas me traspasan!

Levantóse el macho para arremeter contra toda la tarde del mar, y cayó de bruces en la espuma, con los brazos rotos a balazos.

El arenal se engullía vorazmente la sangre gruesa de los enormes cuerpos, y contemplándola gimió el león con un dulce orgullo:

—¡Nuestra sangre merece toda una playa! Nuestra vida sólo podía rendirse a otros reyes. Porque, sin duda,

estamos en el país de los grandes reyes cazadores de leones que nos contaba nuestra madre la reina...

Pero llegaban unos hombres enjutos que no traían la túnica y la mitra de los asirios, sino casco y cogotera de dril; ni lanza ni arco, sino rifles de llaves relucientes, leves y primorosos como flautas, y prolongaban sus ojos con los cartuchos de los prismáticos de vientre de cuero. Después, rodearon a las víctimas; sacaban librillos de memorias, álbumes y carnets, y tomaban apuntes de torsiones, de rasgos convulsos.

Un caballero que se parecía a un cuervo, pero alto y rubio, quitóse el salakof y, enjugándose la calva, pronunció con académicos fervores:

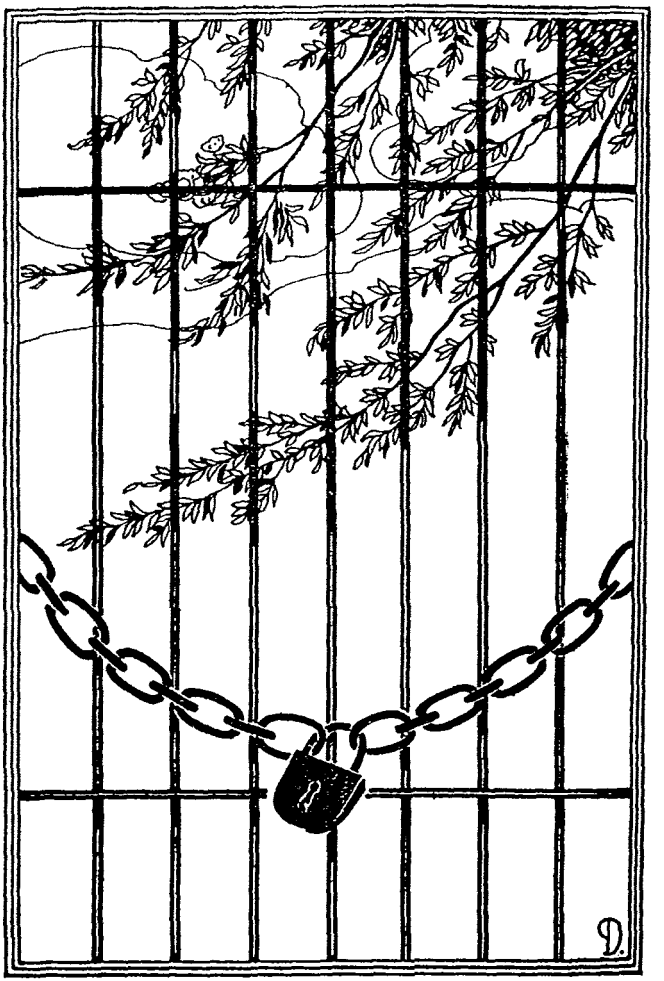
—¡Aquí tenemos palpitante una exacta reproducción de la «leona herida» de Kuyundjik![63] Aquí comprobaremos cómo los escultores de Nínive...[64]

Y mientras él glosaba y comprobaba, macho y hembra consintieron que unos mozos atezados y ágiles les enrollasen con sogas y prisiones, y les entrapajasen las heridas, y les entablillasen las patas. Luego, en armadías los llevaron al lado de la nave, y fueron izándolos entre gritos marineros y un estridor de garruchas.

Los cuervos les despedían cerniéndose sobre las orillas del mar.

—¡Nosotros os hubiéramos disecado cuando murierais de viejos! No quisisteis. ¡Ya veréis los sabios!

No podían oírles los leones. Se iban entrando en el azul, al pie de tres árboles de alas blancas y combas que crujían espumosas y finas.



V. LA SELVA

LOS primeros días los pasó el león en un íntimo rugir, un alarido roto como un hipo de congoja. No se acordaba de su mal, o se complacía en sus dolores, trastornado de remordimientos.

Siempre estaba esperando la mirada y el perdón de la leona.

Ella, con la cabeza dentro de sus patas, plegaba la piel de su frente, sacaba de las arrugas los párpados, los abría un poco, y, en seguida, tornaba a hundirlos, y se hundía toda en sí misma, dando un suspiro tan grande que la hinchaba, sacudiéndola, como si le rodara una ola interior por todo su cuerpo fajado.

Entonces el león escondía también el rostro entre su zalea, entre los collarones y cordeles que les ataban a un mástil, y rechinándole los quijales se decía: «¡He sido un canalla!»

...Y sin embargo de la pena, iban cerrándose sus heridas y soldándose sus huesos quebrados: él ya se incorporaba, aunque, al andar, se le doblaban un poco las rodillas. Pero estaba mejor. Y le reforzaron las ataduras y le aferraron los pies con un áncora vieja.

La leona ya pudo levantarse de la paja, y renqueando, torcida, desriñonada, volvíase con austero reproche hacia el esposo. La habían desnudado de los vendajes, trocándoselos por maromas y correas, como si trajese aparejo de servidumbre. No hacía sino suspirar lacerada-

mente; suspiraba casi lo mismo que al principio de su desventura. Porque ¡qué podría decirle el león para desagraviarla y consolarla! Claro que no toda la culpa era del león. Ella reconocía que, algunas veces, apeteció la abundancia y los refinados primores de la selva; y la selva—volvió a pensar—, la selva no era una patraña de que se valió el esposo para quitarle el positivo bien del oasis. La selva existía.

Luego se malhumoraba por sus blandos pensamientos. La selva existía; pero ¡qué le importaba al león que existiese! ¿No tenían ya reino pacífico y heredado? ¡A qué tanto embeleco y plañir y trovar a la luz de la luna, y, finalmente, embravecerse y creer malograda su soledad por el arribo de unos cuervos! ¡Veríamos ahora qué remedios arbitraba el romántico!

Y esperaba humildades y lágrimas de arrepentido.

Y él la miró mucho; y, sin lloros ni balbuceos, como si prosiguiese una tranquila plática, la[65] dijo:

—Estos que nos tienen, no me parecen de la estirpe de los reyes cazadores de leones; pero son hombres, hombres, y no malos, porque, pudiendo acabar con nosotros, nos sanan, nos sustentan, y ¡quién sabe si van llevándonos camino de la selva!

Relamióse la leona, y, mostrando una ingenuidad de virgen, exclamó:

—¡Ah, conocen tus antojos; te han oído en el desierto, y deben entender nuestro lenguaje!

—No conocen mis antojos, según dices—repuso el león, sin salir de la mansedumbre del fracaso—. No los conocen, ni nos han oído, ni aunque nos oyesen nos entendieran; pero no dejan de ser inteligentes, y, siéndolo, ¡cómo quieres tú que se propongan naturalizarnos en un barco o que les rodemos la noria del huerto de su casa!

No; los hombres saben que el león fue criado para gozar de la selva, y a la selva nos traen. Y si no, ¡nos iremos nosotros!

—¡Nosotros! ¿Cómo?

—¿Cómo? No sé, ni me apura saberlo. Me inquieta más imaginar que, si nos favorecen, luego resulten bienhechores insoportables.

—¿Y tendríamos que serles agradecidos, como de algunos antepasados nuestros se refiere?

Así conversaban, en tanto que el ave blanca agotó el viento y el azul, y se le marchitaron y encogieron las alas, y fue parándose delante de una ciudad.

—¿Qué será esto?—se preguntó la leona, viendo que las gentes y las bestias se atropellaban y gritaban y padecían y reían, agobiadas, torvas, febriles y secas.

El león, sin sentirse ya lisiado ni cautivo, erguíase anhelante y glorioso. Era un dulce momento de alegría, de confianza de convaleciente, que pronto se apagó.

Tuvieron que agazaparse, porque un monstruo, todo brazo y uña, fue tendiéndose y entrando como si los buscara. Acudieron los bienhechores, deparándoles el refugio de una cueva angosta, que, al recibirlos, se cerró con estrépito. No veían; no podían removerse. Se hubiesen creído muertos y sepultados del todo si su tumba se hubiera quedado inmóvil. Pero la tumba se mecía, y después caminaba. Caminó mucho tiempo, hasta que, de súbito, se detuvo, retumbó, se desgarró, y los leones salieron otra vez a la vida en una tarde gozosa.

El león se arrodilló sobrecogido, extasiado de felicidad, prorrumpiendo:

—¡La selva, la selva!

Frondas apretadas, rotundas, opulentas, de olmos, de tilos, de eucaliptos; perspectivas de chopos; hiedras mura-

les; recintos callados de arrayanes, de bojes[66], de cipreses, que se proyectaban en aguas azules, encantadas, con apariciones de cisnes, cisnes de armiño, las alas en alto, delicadamente juntas, como manos en oración; cisnes negros, de pico candente; y en estanques más humildes se bañaban, con griterío de arrabal, las ocas blancas, de espátula amarilla; los patos de cabezón bermejo, glanduloso y horrible como una llaga; los patos morenos, grises, tornasolados. En el portal de su guarida se soleaba un caimán de coraza grasienta. Una grulla, con toca erizada y faldellín de color de ceniza, se aburría encaramada al varillaje de sus zancos. Los avestruces desdoblaban su cuello sobre los setos floridos, y una jirafa enviaba su cabeza al azul, y desde allí iba mirando pasmadamente como recién salida del arca del Diluvio. Un elefante, un peñasco de goma arrugada, de ojos oblicuos de una malicia chiquitina para tanta piel, erguía la manga de hocico de cerdo enseñando su boca, toda de pasta tierna de lengua. Y asomaban los tigres, de cuerpos franjados y pupilas de piedras preciosas; las hienas, broncas, obtusas, de andar impaciente; los llamas, con remiendos rojos y blancos y la mirada albina, de un mal humor trivial; los ciervos, que parece que llevan un esqueleto roto en la frente...

Y entre ruidos de árboles y regatos, sonaban los gritos glaciales de los monos, el lamento de los pavos reales, el gruñido nasal de los osos, cacareos, aletazos, relinchos, arrullos y balar; la granja y la égloga; risas histéricas de aves, bufidos, ladridos, clamores, silbos y estruendos cavernosos de furor, de brama, de hambre, de convulsión y júbilo de especies...

En el cielo de la tarde estival se esponjaban las islas de los follajes llenos de sol.

Todo lo miraba el león; a todo se volvía embelesadamente. Pero la hembra se fijaba con un ahinco más con-

creto, más fragmentario. Vio que los gorriones y palomas volaban y saltaban junto a los animales corpulentos, y les comían su pan, y se burlaban de su fortaleza.

—¡Parecéis empleados de un escritorio! Siendo tan grandes, ¡cómo consentís que os quiten la libertad!

Y un tigre, joven y gordo, parido ya en el sosiego de la «Colección», se desperezaba todo a lo largo y les decía a las avecitas:

—¡Para lo que la libertad os sirve a vosotras!

La leona buscó el arrimo del león, tropezando en todos los hierros de la jaula. Parecía demacrada. Y él alzó el mechón de su barba para que la hembra se reposase encima de su pecho, y entornando los ojos murmuró:

—¡Qué lástima, amiga mía; qué lástima que la pobre selva esté enjaulada!

La leona quedóse mirándolo, mirándolo.

Después se le apartó; se acostó de espaldas al esposo y la selva, y pensó resignadamente:

—¡Ahora este león ya no tiene remedio!

ESTAMPAS DEL FARO

I. LA APARICIÓN
II. LA PLAYA
III. EL "SICILIA"
IV. EL CARACOL DEL FARO

I. LA APARICIÓN

EL fanal rueda muy despacio, tendiendo sus aspas de polvo de lumbre, y alguna vez las traspasa un buho, un autillo, que rebota loco y cegado por el relámpago de su cuerpo[67].

Bajo, truena la mar, quebrándose en los filos y socavones de la costa, y se canta y se duerme ella misma, madre y niña, acostándose en la inocencia de las calas[68].

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

Hay una estrella encarnada casi encima del mar. Está muy quietecita mirándome.[69]

Yo he venido de una masía de montaña. *Costra*, el pastor y los dos labradores viejos, me han mostrado con la cayada y con sus manos, rudas y grandes de apóstoles de pórtico, las aldeas y veredas del firmamento. Esa estrella roja no se veía. Pero es que esa estrella está más baja que la ventanita de mi dormitorio.

—Eso no es una estrella; es el faro de la isla.

—¡Otro faro!—grito yo muy contento—. ¡Dos faros casi juntos!

—¡Casi juntos, no! Hay seis millas del uno al otro.

—Bueno: ¡y qué son seis millas!

Porque yo no lo sabía. Seis millas entre dos estrellas me hubiese parecido una distancia fabulosa de siglos; entre dos faros era tenerlos en mis manos como dos antorchas.

Yo me pasmaba, sintiendo la delicia infantil de mi asombro bajo la palabra y la mirada buena del torrero. Era un viejecito de cráneo frío, de sonrisa y ademanes pulidos de bibliotecario. Me regaló una fragata dentro de una urna. Todavía la guardo. Para hilar las cuerdas y los obenques debió de valerse de arañas enseñadas, y hay roldanas con su carrete movedizo, dos áncoras, seis botes, la bitácora con su vidrio, los mástiles y el bauprés con sus velas plegadas y la borda de barandal barroco de galeón... Todo lo talló pacientemente el viejo torrero en la soledad de sus vigilias, a la luz de esa lámpara que alcanza muchas millas de olas. ¡Lo que yo he viajado en esta fragata con la Gramática y la Aritmética entre mis codos! Ahora el barco no navega. Me ha dejado en tierra, y se quedó inmóvil dentro de la urna, como un muerto. Cada cuerda y primor es una arruga de la faz cansada de aquel hombre que me quiso mucho.

—...¿Y por qué hay dos faros tan cerca?

—Aquí hay uno de los más grandes de España, porque esto es un cabo también de los más grandes, de los que se sirven los barcos para tomar sus rumbos.[70] Y allí hay otra luz porque es una isla que esconde peligros de naufragar. Bien la conozco.

—¿Y suceden naufragios? ¿Veré yo naufragios?

Me ha mirado el viejo hasta el corazón.

—Hace tres semanas se hundió el *Sicilia*[71]. Aun salen ahogados. Ya verás las cruces de sus sepulturas.

—¡Vámonos a verlas!

No quiso el torrero. Era muy tarde.

Me acosté pensando en los naufragios: veía la playa erizada de cepas torcidas de cruces.[72] Me miraba la pupila roja de la isla. Bajaba el latido de la rueda del fanal. Me revolví, y tuve miedo. Había en mi alcoba una mujer

vestida de luto. Yo me dije: «Es una aparición. Estoy despierto, y veo la figura enlutada; de modo, ¡que sí es una aparición!»

Casi no me asustaba que «alguien» se me apareciera. Allí estaba la aparecida, y yo seguía acostado y todo. Pero siempre me espantó, hasta sentir congoja, que una aparición me hablase y que yo no la entendiese; porque yo tendría que decírselo, o le hablaría, y ella tampoco me comprendería, no habiéndola yo comprendido. Los dos mirándonos, buscándonos el pensamiento, y riéndose ella fríamente...

La aparición volvióse a mí sonriendo. Todo sucedía según mi temerosa sospecha.

Apreté los párpados, y con los ojos cerrados también la vi. Ella ya no me miraba; pero, de un momento a otro, se me acercaría al sentir el golpe duro y vibrante de mis pulsos.

De pronto, me sobrecogí más. Es que había reconocido a la aparecida. Era la mujer del torrero; semejaba una hermana suya, viejecita; una niña arrugada, y toda de plata; la piel, el pelo, los ojos, los labios, todo pálido y frío como la plata; una niña frágil de plata antigua.

Se quedó atendiendo. Escuchaba el mar, pero el mar de lejos. Puso en la cómoda una lámpara; la luz se helaba encima de sus mejillas, y goteó de brillo la concha de dos caracoles marinos enormes[73]. Entonces se quedaron mirándome siniestramente esas gibas de iris. Tenían torceduras en espiral de vislumbres húmedos y tiernos de carne viva y matices de un tacto velludo como los lunares de una piel de tigre; se reían rasgadamente sus quijadas de nácar, y, dentro de la frescura de las bocas, comenzaba una bóveda de obscuridad, un secreto de obscuridad que se devanaba y se tupía en sí mismo como un humo ence-

rrado, y, en lo más hondo de ese paladar de los testáceos, la hostia de la cáscara se embebía de luz del quinqué.

La viejecita tomó uno en sus brazos; estuvo contemplándolo; se lo llevó a los oídos; sonreía y lloraba; y, antes de dejarlo, le besó la mueca de la boca, y se salió en silencio, con la lámpara en alto, mirándome.

Las cosas se articulan a la vida de nosotros; se hinchen[74] como una vena de la circulación del instante y del recinto que nos conmueve; abren la distancia de nuestra conciencia... La negrura de mi dormitorio se quedó sensibilizada por los gigantescos caracoles; tuve la sensación de su presencia, de su compañía, durante las horas que yo no lo supe. Y me dije: «Ya no podré dormir. Se oye el mar como si saliese de esas bocinas de concha. Respiran encima de mis sienes y de mis ojos, porque se les ha quedado la boca descolorida de la mujer del torrero. Yo me levantaría. Toda la noche será de horror...»

Y abrí desesperadamente los ojos; y me encontré lleno de sol, de sol de mar; y los caracoles, los monstruos, parecían recién salidos de las aguas azules, iluminadas y gloriosas, para que yo me complaciese en sus primores de nácar.

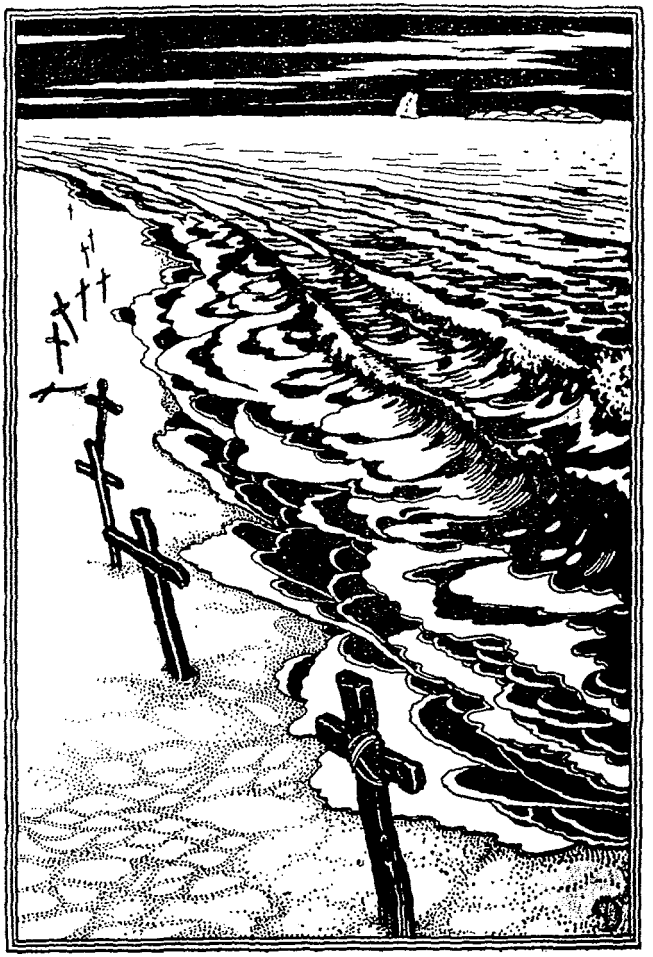
A mi lado, el viejo sonreía, burlándose de mi pereza. ¡Casi mediodía, y yo durmiendo!

—¡Durmiendo! ¡Lo he pensado todo!

—¿Todo?

¿Por qué me lo preguntaba? Y él me dijo:

— ¿Es que la viste a ella? No le tengas miedo. Yo te lo contaré...



II. LA PLAYA

ME dieron de comer en el portal. Delante se abría una terraza lisa, caliente, apisonada como un ejido.

Vi entonces la isla de la estrella roja. Estaba más lejos de lo que imaginé. Era un peñón rubio, gozoso, tallado en el azul, rodeado de espumas de una alegría, de una luminosidad, verdaderamente clásicas. No había más vivienda que el faro, todo metálico y gris como una cofa, en medio de dos cúpulas de cal: el aljibe y el horno.

—¿Y ahí suceden naufragios?

Yo estaba tan contento, que me parece que el viejo me miró con pena.

Paraba de comer por escuchar y tragar el viento. Toda la mañana era una vela azul, hinchada por un levante glorioso, y la torre vibraba como una cuerda de navío[75].

—¡Mírala!— me avisó el torrero tendiendo su mano.

Estaba abierta la puerta de mi alcoba, y vi a su mujer lo mismo que se me apareció en mi pesadilla, y, en vez de lámpara, tenía todo el horizonte del Mediterráneo.

Me cansé en seguida de mirarla. La noche de mi miedo ya se había derretido como una cera en la lumbre de la mañana, y la noche de este día aún se hallaba muy distante. Pues cuando llegara, y yo estuviese solo y acostado, ya se me quitaría la sequedad. Además, yo quería ir a la isla.

—Hay un caracol a cada lado del retrato de Gabriel; pero el suyo es el que está a su izquierda. ¿No te acuerdas de Gabriel? Le pusimos tu nombre por ti.

No me acordaba del hijo del torrero. También me prometí mirarlo esa noche, y me fijaría mucho en el caracol de la izquierda.

No pudieron llevarme a la isla. La barca del cosario nada más iba los lunes.

Por la tarde, me tomó el viejo de la mano para bajar la cuesta de la playa.

Peñas de herrumbre, con cicatrices de pechinas; matas duras, afiladas de dedos que dan un zumo de sabor de petróleo; cantizal y arena. En lo hondo, aduares de pescadores, con las sendas negras de las redes tendidas; sogas enrolladas; nasas viejas sirviendo de jaulas a las crías de una gallina clueca. Campos de higueras; tierras rojas segadas; montes mineros, llagados por el escorial de la galena; montes de un perfil árido y exacto. En la lejanía, las montañas azules de los paisajes frescos.

La sombra de la torre se precipitaba a mi lado, adelgazándose delicadamente. Yo no la pisé. Caminábamos por el sol. Las gaviotas coronaban la isla. En el confín, encendido de ocaso, estaba inmóvil un barco de vela, absorto, gracioso, infantil, en medio de la tarde redonda del mar.

Cuando llegué a la arena, comenzó a salir de la espalda del roquedal la escombra de un torreón que criaba rodales de ortigas negras. Las piedras se agrietaban en el cielo de poniente como rescoldos enormes[76].

—¿Están los ahogados allí dentro?

No estaban. Allí dentro se recogen en noviembre los hatos de cabras que vienen a comerse el rastrojo y los pámpanos secos de las higueras y de la viña. Traen mastines,

que sentirían el hedor y escarbarían buscando los cadáveres. Unos marineros enterraron un delfín podrido, y lo sacó un perro de ganado y murieron muchas reses. En otoño, al atardecer, el trueno de las olas se mezcla con tonadas de pastor y cencerros de cabrones. Ladran los mastines, espantados de las gaviotas y de los pardales de noche.

Fue torre de moros y albergue de piratas, y ahora es majada, cueva de alijos y rancho de gitanos.

—Si fuésemos, sentirías cómo crujen las bóvedas, y nada se ve. Es que se van despertando los buhos, los vampiros, los chorlitos... Desde la isla, miraba Gabriel el torreón como un arca llena de cuentos de miedo... Siéntate para merendar.

Me revolqué en la playa. Ya no tenía la arena la doración madura del sol; era una lámina oxidada; pero dentro, los granos guardaban el día, y más hondo brotaba un frío resbaladizo.

—Ya encienden. Mira la linterna, ¡qué hermosa! La están desnudando.

Vi los torreros; dos hombrecitos diminutos que 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 la noche que se lleva los brazos del fanal encima de las aguas.

Estuvimos callados. Se afilaba el aire del mar. Mar de un azul fosco, hinchado.

Ya se abren las estrellas; parece que están húmedas. La cereza encendida de la isla trae una emoción de soledad de niño, singularmente porque vi la isla exaltada de espumas y de sol. Ya rueda hasta muy lejos el molino del faro.[77] Y allí lejos principia a pasar la luciérnaga de un vapor. Las luces de estos vapores parpadean con la mirada de las tierras y de las historias que nos atraen.

Acostado bajo el pilar de un faro traspusimos las más grandes distancias, los mejores horizontes de nuestra ansiedad. Un barco luminoso nos hace palpitar como un beso. Lo esperamos casi por la amargura de ver cómo desaparece. Soy yo el que aguarda, y me veo como si fuese yo el esperado. Yo paso en «ese» vapor y me veo a mí mismo, mirándome desde el peñascal de la torre. Y cada uno de mí, se lastima del otro y se trocaría por el otro, y se quieren más que antes...[78]

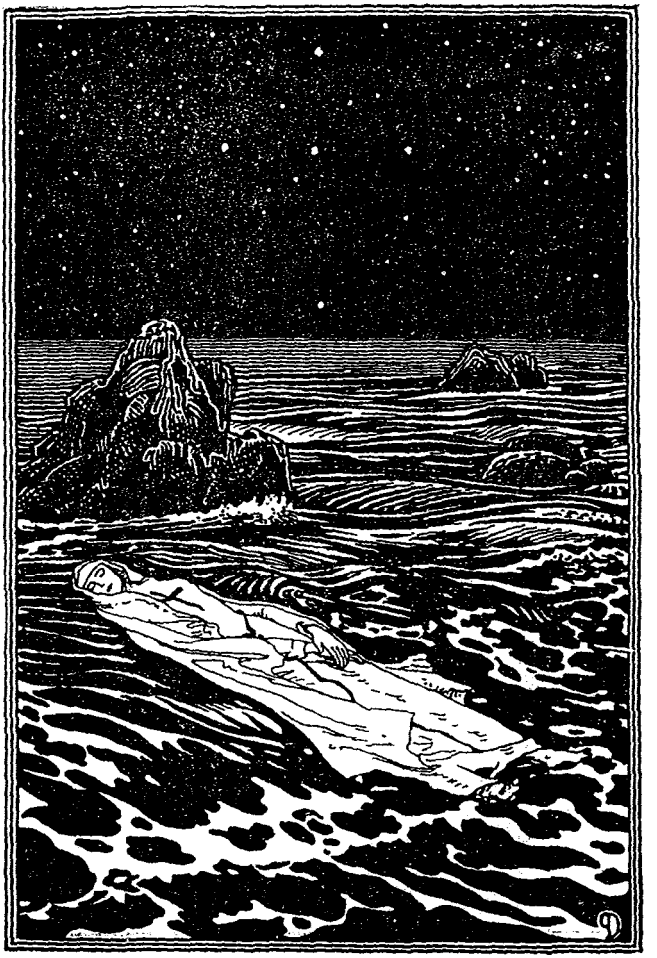
Otro temblor de luces hundidas que tocan las estrellas. Se cruzarán los dos barcos. ¡Qué ternura dará la estrella de este faro! Es lo lejano para ellos; su horizonte, lo último del mundo, una mano que levanta una lámpara guiándolos. De seguro que los viajeros pronuncian el nombre de esta luz y aspiran la quietud de esta casa. Querrían venir, amarla y marcharse. Hasta que yo llegase a la edad que tengo ahora, edad divisoria de un término panorámico, ¡cuánto habría de ver, de gozar, de sentirme! Ya tengo precisamente esa edad, y el faro sigue rodando sus aspas en las lejanías vírgenes siempre[79].

...Di un grito. Mi mano, sepultada en la arena, no podía soltar un pie, un pie que transpiraba su tacto de hueso a través del cuero endurecido de una bota arrugada, bota de un pie descarnado.

¿Acababa entonces de sentirlo, o lo tuve entre mis dedos mientras viajé en todos los vapores remotos? El torrero me apartó de mi huello. Después estuvo buscando por el contorno y vino con una cruz rota. Debió arrancarla el último temporal. En una rodaja de latón decía: «Náufrago del *Sicilia*; núm. 73»

Volvió a hincarla; se quedó cavilando. No se acordaba del número 73.

Yo sentía todo el náufrago en la piel de mi mano.



III. EL «SICILIA»

DE pronto, me dije: «Ha llegado ya la noche. Tú te prometiste: cuando venga la noche tendré miedo y compasión de la mujer de luto; miraré el retrato del hijo; ahora no es posible, ahora hay mucho sol; lo que quiero es ir a la isla. No has ido a la isla, y ha venido la noche. Aquí la tienes.»

Esa era la noche del mundo, y la mía comenzaba después de cenar.

Ya no estaban los vapores enjoyados de luces. Pasarían lejos de otras costas y de otros faros, sin acordarse del mío. No nos miraba nadie. La estrella encarnada me palpitó en los ojos. Pero allí no había más que un horno y una cisterna de yeso.

Todavía se ve una ola menuda y graciosa como un cordero; es la única inquietud de blancura en el silencio del color marino.

Dicen que brinca siempre, hasta en las calmas. Es la llaga del mar, que se ha quedado abierta por la proa del *Sicilia*. Se hundió el barco resbalando de espaldas, y está acostado encima de otros buques. Vertiendo aceite se les ve dormidos entre pliegues de aguas hondas. Una llamarada glacial de peces va recamando las siluetas recónditas, que en seguida se juntan y se deshacen como una pasta y una bruma verdosa. Aún tiene el *Sicilia* los toldos tendidos, y a su umbría siguen los pasajeros volcados en los sillones de mimbre y de lona donde reposaban la sies-

ta. Un grupo femenino va derritiéndose entre un temblor de muselinas, de telas blancas, estivales. Y una señora sigue apoyada en la borda como en el balcón de un jardín delicioso, inclinándose apasionadamente a lo profundo. Se le han desatado los cabellos entre las aguas, y se le tuercen y alisan como algas y se le abren como un loto.

Una vez, una criatura muy pequeña, que estaba pintando muecas de hombres en las márgenes de un mapa, me dijo de repente: «Nosotros tan tranquilos, y dentro de nosotros está siempre el esqueleto nuestro, nuestro muerto.»

Ese muerto salió de cada pasajero, y le arrebató su ademán y su postura. Algunos se cansan, se entregan al mar y vienen a la playa.

El viejo del faro iba recordando fosas y números.

— «Treinta y ocho»: un señor belga; llegó con un contorno de morralla, como una orla de plata hirviente; el rostro casi hueco, hundido en la hiel del mar. Llevaba pantalón de alpaca, camisa de seda, tirantes morados, y en el cinturón siete monedas de oro. Está a su lado el «Noventa y dos», muy grande y calvo, con los anteojos abiertos, colgándole de una cinta de terciopelo que tenía tres nudos. En la última sepultura, la del linde de las barbecheras, no hay nadie; pero aún puede servir. Allí estuvo un obispo americano[80]. Monseñor y su familiar se arrojaron desde el puente, agarrados al mismo salvavidas. Su disputa fue corta:

— «¡Déjamelo!»

— «¡Suelte, suelte, monseñor!»

Monseñor dio un alarido y tuvo que soltarse. Se presentó un capellán de la Curia pidiendo su cadáver, y al desenterrarlo se le vio una ingle rota a puntapiés. Casi todos los cadáveres de mujeres aparecían con las orejas rasgadas.

Lució una corteza de oro viejo de luna. Vi fugazmente el brinco de espumas de la proa del *Sicilia*. Entonces no tenía el blancor y la inocencia de cordero; era de un relumbre amarillento de bestia flaca, que no se sacia de roer el filo de una carroña de muladar. Sirvió de guía a unas barcas que acudieron mudas y negras en las primeras tardes del naufragio. Sus tripulantes se sumergían buscando las joyas y carteras de los ahogados. Un patrón resistió hasta llegar al camarote de más lujo, el de un matrimonio de Florencia que hacía su viaje nupcial. Del damasco rojo de la litera colgaba una pierna desnuda de la novia; las manos, resplandecientes de sortijas, se trenzaban con ímpetu en la nuca del esposo. La puerta se cerró; la movería el agua; la empujaría un marinero que escapaba de la asfixia. Y el patrón se ha quedado dentro del acuario del camarote con los dedos en un manojo duro y retorcido sobre la frente, en una imprecación desesperada a los bellos esposos que se besan en su urna de mar.

...Se iluminó la ventanilla de mi alcoba. La mujer del torrero nos llamaba, señalando un resplandor fosforescente de las aguas. Dos pescadores corrían regando la costa con la luz triangular de su farol.

El mar acercaba otro cadáver. Venía muy despacio, meciéndose en la cuna de una onda callada, lisa y buena. Se paraba; nos evitaba un momento; volvía; se apresuró bajo un destello del faro. Tropezó en la arena del fondo somero, y vimos que toda la figura se detuvo retemblando. Era una monja jovencita. Su hábito, plegado reciamente, como de piedra, la cubría hasta los pies, que empezaban a deshuesarse; luego, ya toda intacta, y sus manos, juntas, encima de lo último del vientre, en una actitud pudorosa de virgen. Fuimos nosotros la justicia, los sacerdotes y los sepultureros. Sor María del Mar la llamamos al enterrarla en la fosa vacía de monseñor.

Toda la playa me pareció un cementerio de abadía, y los santos, acostados, me miraban.

En mi dormitorio volvió la noche a tocarme toda la piel. La noche o la sensación de mí mismo. ¿No me había yo citado para cuando me acostara? Pues allí estaba yo esperándome.

Rápidamente me acosté, y para apartarme de pensar en lo que me rodeaba me volví con aturdida sencillez hacia el muro enyesado. Detrás se quedaban los dos grandes caracoles y la fotografía. Pude cerrar con llave la puerta. En seguida reconocí que ya me lo propuse mientras me desnudaba; y no pude, sometido a la obediencia de otra voluntad terrible de mí mismo. Era una voz sin lengua ni labios, que me dijo: «No cierres. Ha de entrar la viejecita. No cierres, porque ¿y si cierras y de todos modos se te aparece esa mujer?»

Lo que hice fue encerrarme «fuera» de mí mismo, y me dormí cansado.

La vida mía no paraba de rebullirse penosamente en mi sueño, hasta que me despertó avisándome: «Abre los ojos, que ya entra.»

Yo abrí los ojos. Ya estaba la pared iluminada de lámpara, y estrujé los párpados para no verla; pero la delgada piel se embebía de luz reflejada en la cal. Sentí un ruido cauteloso y helado de testáceo*, de mármol y de dedos seniles; se me incorporó el tacto de la concha en la sien de la vieja. «Ahora está escuchando... Ahora me mira... Ahora sale y se apaga la pared...»

Y la pared obscurecida fue una mano de suavidad que se puso en mis ojos, quitándome de mi ahinco, acariciándome para que me durmiese. Y me dormí.

IV. EL CARACOL DEL FARO[81]

ME rodeó zumbando el silencio y la vibración del día, un día de una transparencia alucinadora. Los confines de montañas tiernas, los campos de higueras, la labranza, los cerros de las minas, los casales, se habían acercado desnudos y puros, espejando su reposo en la calma del mar, como si prolongasen sus sombras azules.

Las playas tostadas como trillas inmensas, los bancos deslumbrantes de algar, las costas enjutas y calientes, rebanaban en seco el contorno de las aguas lisas, inmóviles; inmóviles, pero con una sensación de sus distancias, de su hondo, de su brisa parada con las alas leves y rectas. Lo que se oía era el mar lejano, el frescor de su estruendo en las soledades resbalando encima del mar inmediato. No mirándolo parecía que se hubiese hundido, y se le sentía callar como un valle desde una cumbre.

Sin querer encogí los pasos, los únicos pasos en toda la mañana, y toda la mañana iba mirándome como si la pisara en toda su quietud sensitiva. Tuvieron la culpa los ojos, los ojos que se abrían con una lucidez tan ávida, tan aguda, tan discriminadora que palpaban ópticamente el tono elemental, el latido plástico de cada cosa. Los horizontes tan tremendos de luz, tan nuevos y magníficos, llegaban a ceñirme la mirada como una venda.

Era nuestra toda la isla; exacta en cada arista de sus bordes, miniada en cada roca; rocas carnales y de frisos de bronces viejos.

Los barcos hundidos estarían llenos de sol, como en las mañanas gozosas de sus travesías. ¡Qué lástima que no pudiésemos asomarnos al viril de sus aguas! Los hubiéramos visto del todo, con una angustia del espectáculo del pasado desmentido por la emoción de su actualidad.

A mediodía apareció por una vereda de los peñascales el matrimonio viejo. Venía de misa y del mercado del pueblo porque era domingo. Me conmoví hasta de que fuese domingo.

La mujer se quitó la mantellina; estuvo mirando, mirando, y dijo:

—Parece que los domingos no pase nadie por el mar, y si cruza algún vapor se me antoja un hombre sin creencias.

Sacó un cordero y se lo fue llevando por las piedras de sol, como un cuento estampado en el azul. Después volvió, y se puso a parar la mesa con la olorosa blancura de un mantel de domingo. ¡Qué iluminado goce del reposo y qué ansia de atravesar el domingo en un vapor muy callado desde donde quisiese participar de la mesa limpia del faro!

Dormía la columna en las claridades esperando la noche, y clamaba el cordero[82] muy desvalido bajo el arco glorioso del día, y su esquila tropezaba en las magnitudes como un corazón asustado que no cabe en el pecho.

Pero al cerrarse la tarde, entró el viento por toda la mar, una mar de franjas moradas, y quebró la primorosa quietud. Se apartaron los horizontes, volviéndonos la espalda; envejecieron las aguas, y crujió descarnadamente todo.

Me refugié en mi alcoba, vino el torrero y se puso delante del retrato de Gabriel. El hijo había envejecido también en la fotografía amarillenta y árida. Los dos testáceos le enseñaban sus gargantas lívidas de crepúsculo.

—El de la izquierda está esperando que le eche dentro la voz, como un perro que aguarda el pan de su amo.

Yo le dije:

—Son los dos iguales.

—Pero el otro está mudo. Gabriel nada más quiso ése: el de su izquierda. Cuando me destinaron a la isla, había allí dos torreros; no tenían familia; vivían solos, juntos y sin hablarse porque se odiaban. Para subir al turno de guardia en la linterna, llevaba cada uno su revólver y a su perro cogido del collar de púas. Los dos se temían en la obscuridad de su silencio. Nadie les revelaba sus malas ideas. Llegamos mi mujer, mi hijo y yo, y todos comíamos a la misma mesa, y nos calentábamos a la misma lumbre. Los dos enemigos se sentaban cerca para oír los cuentos que les contaba Gabriel; los dos le cogían del delantal cuando saltaba por las rocas buscando mariscos, y sus dos perros se acostaban a los pies de la cama de Gabriel. Un lunes se marchó de licencia el torrero más joven. Cuando vino le trajo a mi hijo uno de estos caracoles. Esa tarde se hablaron los enemigos para disputar. Decía el más viejo: «Siempre se regala la pareja.» Y el otro contestó: «Yo se lo traigo para que lo toque como un cuerno, y no se puede soplar sino con uno.» «Con uno primero, y después con el otro, y además se ven los dos, muy hermosos, encima de la cómoda. Porque ¿qué hace un caracol solo en una cómoda?» Todos nos reímos, y ellos también se miraron y sonrieron. Llegó la vacación del otro torrero, y, al volver, todavía desde la barca subió los brazos enseñando el caracol de la pareja.

Con los dos tocó Gabriel la sirena, y, al dejarlos, ya no se supo cuál era el antiguo. Tú dijiste: «Son iguales.» Es verdad, y de los dos salía la misma tonada de trompa de aldea. Pero Gabriel prefirió uno, y los dos torreros podían imaginarse que el predilecto era el suyo. Con él se precipitaba a lo último del faro, avisando a los barcos del peligro de la escondida losa que rodea la isla. Les avisaba aunque navegasen muy lejos y no le oyesen; pero él creía que los salvaba. Su júbilo, su grito y sus carreras, y el viento salado que le hacía llorar, todo se ha quedado en esa bocina de concha. Y, una noche, el temporál derrumbó la casa nuestra. Todo el mar era un caracol que bramaba encima del islote. Gabriel amaneció, agarrado a los escombros, muerto, con su sirena entre sus manos rotas: es la que tiene a su izquierda.

El viejo subió a la faena de la lámpara, y yo fui acercándome a los ojos del hijo. En cada oído me puse una boca helada de caracol. Me resonó un oleaje remoto; creí sumergirme en un bosque; me pasó la bóveda espumosa de un torrente...

Y me cansé y quise dejarlos, y ya no supe. ¿Cuál sería «el de la izquierda»? Los miraba, los palpaba, los oía con un sobresalto tan pavoroso que en los dos sentía mis palpitaciones dentro del ruido marino. Yo había extraviado al muerto para siempre.

Toda la cena estuve acechando a la viejecita. Me daba miedo y vergüenza que me cuidase.

Y me acosté atropelladamente.

No pude ni quise dormir esperándola. Y entró muy despacio, resplandeciéndole la faz de plata bajo la dulce lámpara de aceite. Tomó el caracol que yo solté a la izquierda de la fotografía y sonrió y lloró, como todas las noches, escuchando al hijo.[83] Ella lo oía; pero, desde entonces el hijo llama extraviado en el viento del mar.

NOTAS

[1] Joaquín Astor, apodado "Chimo" en la correspondencia de Miró, era según Vicente Ramos "noveldense, presidente del Círculo de Unión Mercantil de la capital alicantina [. . .] . Sigue Ramos que " Los viajes de Chimo a Barcelona por razones profesionales y, consiguientemente, sus visitas al domicilio de Miró fueron frecuentísimos y generaron muchas amistades catalanas" (*Vida de Gabriel Miró,* pág. 411). Joaquín Astor debe haber sido un amigo de mucha confianza, ya que Miró le encargó alguna misión, como la de informar a José Guardiola Ortiz, que estaba en Madrid en este momento, sobre el encarcelamiento de José Valdés Prida por haber publicado "Mujeres de Jerusalén" en *El Noroeste* de Gijón. Según una carta de Miró a Juan Ramón Jiménez del 21 de octubre de 1919 había pensado dedicar el libro al ilustre autor de *Platero y yo* ("*Estampas* o *Viñetas* estará presidido por el nombre de usted," Ramos, *op. cit.*, pág. 487), pero no ocurrió así. En el momento de poner la dedicatoria, Miró, recién trasladado a Madrid, habrá estado pensando en sus antiguas amistades de Alicante y en sus vínculos con su región nativa. Aún así, el haber mencionado el nombre de Juan Ramón y especialmente su libro en prosa *Platero y yo,* nos da una pista sobre la inspiración de *El ángel, el molino, el caracol del faro.*

[2] Es el único lugar donde se incluye "entre jardines" en el título de esta estampa.

[3] Alan Wallis, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín* (Alicante: Universidad de Alicante, 2003), págs. 51-56, estudia la "verticalidad" sugerida en la imagen del molino y su paralelo en la novela *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

[4] La combinación de lo secular ("velas henchidas") y lo religioso ("como la que tienen los santos") en la imagen "corona de luz" es

típica de la prosa de Miró y de otros escritores del modernismo europeo. Contribuyen estas combinaciones de lo espiritual y lo mundano al sentido totalizador de la obra. Marta Altisent (*La narrativa breve*, pág. 174) señala la relación entre las técnicas de Miró en este pasaje y la pintura moderna: "El movimiento de sus alas impulsa el vuelo imaginativo que va elaborando asociaciones imprevistas, en sucesión de fulgores que se extinguen con la aparición de otros nuevos. En pleno dinamismo, las velas 'exahalan una corona de luz como las tienen los santos', al detenerse, 'son seis hermanas cogidas de los brazos y de las túnicas de virgen'; la imagen impresionista y la prerrafaelita surgen así de un mismo centro radial que metamorfosea la esencia del molino incesantemente".

[5] Miró es un maestro de incluir varios de los cinco sentidos en una sola imagen; aquí el tacto (caliente, duro), el sonido (rajar), la vista (senda, sol, hormigueros).

[6] Pedro Caravia Hevia (*op. cit.*, pág. 280) indica que había otra frase aquí: "En las aspas de lona se recoge, tiembla y bulle todo el aire que estaba en el campo". La nueva formulación humaniza o personifica el viento (el aire). La humanización de las cosas y de los animales es típica de esta obra; aquí el viento se humaniza con su maledicencia, su brinco y su subida al molino. Esta técnica le da un aire de literatura infantil que, como en *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, encubre un profundo mensaje filosófico. En el párrafo siguiente, el molino "canta una tonada" y emite la frase "Buen día y pan", y sus velas son "seis hermanas cogidas de los brazos". Los comentarios irónicos de las hormigas dotadas de inteligencia y lenguaje redondean este escenario humanizado.

[7] En las primeras cinco frases Miró ya se ha servido de tres palabras diferentes para las aspas del molino—"velas hinchadas', "aspas de lona" y "alas". "Velas" y "alas" presagian los barcos y los "ángeles" que tendrán importancia en otros apartados.

[8] Alan Wallis, *op. cit.*, págs. 60-67, encuentra una fuente para esta estampa en el poema "Le joujou du pauvre", de Charles Baudelaire.

[9] Es un pasaje característico de la prosa de Miró en que se van acumulando sustantivos y adjetivos casi sin verbos activos, lo cual da espesor y exactitud a un mundo concreto recibido por los cinco sentidos.

[10] Miró inserta sutilmente elementos de los cuentos infantiles, como las frases que suenen a estribillos con repeticiones rítmicas y sonoras— en "El molino" "cuando te pares..., que te has de parar..." y aquí "anda que andarás".

[11] Miró yustapone la lentitud y tranquilidad de un pueblo español con el mundo moderno de negocios por medio de una serie de imágenes; el "ruido de documentos enrollados" interrumpe "la distancia dormida como el agua de un canal romántico" que el hombre de negocios parece abrir con su prisa.

[12] Miró enriquece su retrato del campo alicantino con referencias bíblicas (aquí la historia de Caín y Abel), técnica que empleaba desde sus obras más tempranas (*Del vivir, Las cerezas del cementerio*). La historia de Caín y Abel recuerda la violencia y crueldad humanas que traen la muerte (se la ve en el caminante muerto y luego en el apartado siguiente "El águila y el pastor"). El caminante muerto se parece al Cristo de la ermita del pueblo en otra mezcla de lo religioso (atemporal) y un hecho concreto del momento. Estas transformaciones de una entidad en otra por medio de la percepción de una tercera entidad es uno de los temas fundamentales de *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Estas referencias reflejan la estrecha relación entre la vida espiritual del pueblo y su vivir diario y da un aura de leyenda a la vida cotidiana del pueblo que se asemeja al concepto de la intrahistoria de Miguel de Unamuno o la tradición eterna de Azorín.

[13] Las referencias a "todos los hornos cuecen", "las madres amasan, lavan y tienden", "cavan la gleba" (con su resonancia medieval), "las doncellas hilan" evocan la vida "eterna" de los pueblos españoles.

[14] Ricardo Landeira ("Ecología y estética en Gabriel Miró: el águila y el paisaje", *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"* (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997) estudia detalladamente el motivo del águila que aparece con gran frecuencia en toda la obra mironiana: "Águilas vivas, águilas literarias, esculpidas, mitológicas, bíblicas—todas le obsesionan" (pág. 54). Observa que "De la treintena de especies voladoras que según Antonio Porpetta aparecen representadas a lo largo de la producción mironiana, el águila destaca sobre todas las demás aves por su majestuosidad, su poder y su belleza" (pág. 53). También nota que es en *Nuestro Padre San Daniel*, "Las águilas" y "El águila y el pastor" donde "el águila se nos revela en lo amplio de su simbolismo y significancia" y cita de la novela: "¡Dios y águila! ¿Dios y águila, verdad? ¿Tú has mirado de cerca un águila, pero no un águila de esas de jaula que se duermen rascándose como un hombre, sino un águila libre que se revuelve hacia la soledad con un temblor bravo de su grandeza, de oír y ver las distancias que están ciegas y calladas para otras criaturas?" (pág. 54). Nos recuerda Landeira que "Dante la llama 'pájaro de Dios'" (pág. 34).

Alan Wallis, *op. cit.*, págs. 56-60, señala los muchos paralelos que existen entre esta estampa y el poema "L'albatros" de Baudelaire.

[15] El pastor continúa el motivo abelino que surgió en el apartado anterior "La aldea". Esta estampa invierte el motivo abelino tradicional; en vez de ser el pastor (Abel) la víctima, el pastor convierte al águila en víctima.

[16] Continúa la imagen de Cristo que se había introducido en el apartado anterior "La aldea". La imagen cristiana se seculariza en una imagen marítima en la última frase del párrafo: "tallada sobre el azul como la proa de una nave sobre el horizonte.

[17] Se introduce aquí el concepto de "alma", que será constante a lo largo de la obra. Igual que en esta imagen del águila que sigue al pastor "como su alma", el alma se presenta en otros apartados como una entidad que tiene su vida propia y separada del ser a que corresponde.

[18] Nos recuerda Ricardo Landeira, refiriéndose al cuento "Las águilas", que "La muerte y perdida del águila trastorna el orden natural de las cosas" (*op. cit.*, pág. 57).

[19] Miró va entrelazando las imágenes violentas ("rasgarse", "herida") con lo positivo de la escena "infantil y fresco", el "alboroto de pájaros", "la piel de una fruta" y "un zumo de color rosa", suavemente recordándonos que detrás de la vida viene la muerte. Así relaciona los varios segmentos de esta sección en un nivel poético.

[20] Ricardo Senabre señala que este pasaje es "claramente ascendente: tras la mención de la mano que aferra la soga, la mirada sigue el recorrido de ésta y se detiene en lo alto del campanario para pasar desde allí, atraída por el movimiento de los pájaros que huyen, a contemplar el cielo. [. . .] [S]e trata de una escena de amanecer y [. . .] el rasgo estilístico esencial reside en el uso de una serie continua de imágenes antropomóficas" ("El paisaje psicológico en Gabriel Miró", *Actas del I Simposio Internacional "Gabriel Miró"*, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1997, pág. 144).

[21] La fecha 1766 es significativa ya que era el año en que el rey Carlos III decidió suprimir la orden de los jesuitas que tenían una influencia importante en la educación española. La supresión de los jesuitas recuerda las reformas de la ilustración por las cuales España empezó a insertarse en el mundo europeo moderno. Miró estudió en el colegio de los jesuitas en Orihuela, experiencia que recuerda en *El humo dormido* y *El obispo leproso*.

[22] En este pasaje Miró se sirve de los sonidos poéticos de las palabras, sobre todo de la asonancia, para sugerir el sonido de las campanas. La palabra "trajina", por ejemplo, tiene un sonido musical; se repite la palabra "nueve" y la letra "a" en "palabras", "campanadas", "abren" y "pasan"; además de la "i" de "trajina", la "i" se repite en "imprimiendo", "camino" y "desvalido" e "ie" en "caliente" y "quietud".

[23] Miró combina magistralmente el tiempo y el espacio en la imagen de la campana. Las campanas marcan y gobiernan el horario del pueblo. Pero también incorpora el espacio; cuando las campanas no tocan "se percibe el silencio de las distancias". Los elementos del paisaje circundante—"olorosas ráfagas", "abejas", "un ave"—llegan a la torre de las campanas y traen hasta la "emoción de playas de espumas". Nota Marta Altisent que este apartado continúa la "misma alternancia de reposo y movimiento" de "El molino": las campanas "marcan el ritmo de la vida diaria de la aldea y sus alrededores, convocando en torno a sí un paisaje y unos días a la vez antiguos y actuales" (*op. cit.*, pág. 175). Altisent relaciona el papel de las campanas con la vida intrahistórica de los pueblos españoles: "La actividad de las campanas es centrífuga y centrípeta, la luz se consubstancia en ellas [. . .] y su sonido metálico se transmite al paisaje [. . .]. Son la sensación concreta, espacializada de la intrahistoria lugareña [. . .] ." (*ibid.*).

[24] De nuevo evoca Miró el tiempo eterno, ahora por medio de las campanas que representan todo lo anterior, el momento del presente y también el futuro.

[25] El elemento fantástico o sobrenatural, presente en la primera parte del libro por medio de la fábula, se asoma aquí en la figura del ángel. Jacqueline van Praag-Chantraine (*Gabriel Miró ou le visage du levant, terre d'Espagne*, París: A.B. Nizet, 1959, pág. 270) anota que Miró se ha servido de la imagen del ángel para caracterizar a algunos de sus personajes de novela. Un ángel aparece corporalmente en otras dos obras mironianas—"La cieguecita de Belén" y *El obispo leproso*. En *El obispo*, que Miró estaba elaborando por las mismas fechas que *El ángel, el molino, el caracol del faro*, la presencia del ángel es más realista. Es una estatua—el Ángel de Salzillo ahora localizado en un museo de Murcia—a la que se parece el protagonista Pablo. María Fulgencia primero se enamora de la bella estatua (cuyo género sexual es ambiguo) y luego transfiere su pasión al joven de carne y hueso. El ángel de esta estampa es una figura trascendente, "de espíritu puro". El interés de Miró por los ángeles puede provenir del santo de su nombre—el arcángel Gabriel. Miró indica en una carta de 1911 sobre un

viaje a Barcelona que tiene que regresar a Alicante para su santo, el 18 de marzo: "ya que nosotros no participamos de ninguna fiesta externa, deseamos hallarnos juntos en estas fiestas de hogar, que son nuestras únicas alegrías. Retardando una fecha la salida es seguro que no llegaría a mi casa el 18" (Ramos, *op. cit.*, pág. 306). Para Heliodoro Carpintero se encuentra "la verdadera figura humana de Gabriel Miró" en este cuento (*Gabriel Miró en el recuerdo,* Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, pág. 162).

[26] Serán los ángeles cuyo líder era Luzbel (Lucifer), que fueron expulsados del cielo por querer igualarse a Dios.

[27] Tienen varias funciones en diferentes partes de la Biblia. Por ejemplo, después de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, aparecen como guardianes del árbol de la vida. Normalmente son figuras aladas, como los que aparecen en el Templo de Salomón y los de la visión de Ezequiel. En los Salmos aparecen como la personificación del viento o de las nubes que llevan a Jehová. En la teología judaica tardía eran una de las clases más altas de los ángeles.

[28] Una forma de ángel con seis alas; en la visión de Isaías los serafines expresan la idea de devoción ardiente a Dios.

[29] Un ángel de alto rango.

[30] Mensajeros o emisarios de Dios. Los hebreos creían que los hombres no podían ver directamente a Dios y seguir vivos; de ahí la necesidad de mensajeros.

[31] La descripción de los seres que entran en el cielo recuerdan las descripciones de Dante en el *Paraíso*. Tendrá su paralelo en el *Infierno* de Dante en la última sección.

[32] De nuevo se relacionan poeticamente el mar (barco) y el cielo (pájaro/ángel) con la metáfora "ala" por "vela".

[33] Es el décimo de los patriarcas, que empiezan con Adán, y el protagonista de la historia bíblica del diluvio.

[34] Se refiere aquí seguramente al "Cantar de los cantares" del Antiguo Testamento y no a un salmo. De nuevo vemos los ecos bíblicos con que Miró infunde su retrato de un pueblo español, lo cual añade a la dimensión atemporal y "eterna" de la vida rural. La fuerza lírica de los salmos a que alude el Ángel en la próxima frase resuena en la fuerza lírica de la prosa de Miró.

[35] Según Heliodoro Carpintero, esta viñeta se basa en un incidente autobiográfico y demuestra la admiración que sentía Miró por Enrique Prat de la Riba, primer presidente de la Mancomunidad de Cataluña, que le había respaldado cuando llegó a Barcelona en 1914.

Cuando murió Prat de la Riba, el primero de agosto de 1917, su cadáver estuvo en el Palau de la Generalitat para que la gente desfilara indicando su respeto y admiración. Miró prefirió acudir de madrugada cuando hubiera menos gente y el encuentro fuera más íntimo. Camino de la Generalitat se encontró con su amigo el doctor Carrasco. Al entrar en el Palau, vieron el cadáver completamente solo y "sintieron compasión por el muerto abandonado. [. . .] De pronto, uno de ellos dijo: «*¿Y si nos lleváramos el cadáver y lo enterráramos piadosamente en los campos que él amó tanto?*» (*op. cit.*, págs. 218-219). También debemos notar el interés de Miró por los ilustres cadáveres en un artículo "La momia de Jacob" que publicó el 29 de octubre de 1919 en *La Publicidad* de Barcelona cuando estaba componiendo *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Después de dar todos los grotescos detalles sobre la conservación del cuerpo de Jacob, comenta Miró que "Lo cierto es que el cadáver del patriarca fue embalsamado de modo que pudiese atravesar los siglos y presentarse incorrupto y cabal bajo los ojos ávidos de arqueólogos y exegetas que quizá decidan su traslado a un museo de la sabia Europa . . ." (recopilado en Marta E. Altisent, *Los artículos de Gabriel Miró en la prensa barcelonesa (1911-1920)* [Madrid: Editorial Pliegos, 1992], pág. 208).

[36] Heliodoro Carpintero interpreta este personaje como una "figura simbólica, y por ello sin nombre propio. El pueblo le puso un apodo perfecto. Es el hombre humilde, el siempre perseguido, el que nada pide, el que lo da todo. Tras de enterrar al príncipe con amor y con piedad vuelve para afrentar a los ingratos cortesanos. La verdad es que vuelve para morir. En realidad, ha muerto al morir el príncipe. Él no es más que uno entre los tantos que forman esas multitudes que plañen y reverencian al paso de su cadáver. Todos ellos han muerto también un poco. Ya se irán enterando lentamente. La gran admiración de Miró está puesta en ese pueblo leal, sufrido, trabajador y decente. En ese pueblo capaz de morir por su príncipe" (*op. cit.*, pág. 221). De un modo muy general este personaje puede referirse a Miró mismo (Gavilán/Gabriel) ya que el autor había pensado en robar el cadáver de Prat de la Riva; y al no cumplir con los requisitos del puesto en la Casa de Caridad que Prat de la Riba le había conseguido, había sido un rebelde contra las normas que el presidente esperaba en sus burócratas. Miró tenía que reconocer su propia rebeldía frente a la burocracia catalana que Prat de la Riba representaba, aunque los dos se admiraban mutuamente. Según Carpintero, "Miró había nacido para crear una obra literaria. Pero con eso no era posible vivir.

Necesitaba empleos que le dieran algún dinero y no le exigieran ningún esfuerzo. Pienso que Prat de la Riba comprendió las razones de Miró. Pero no pudo hacer con él una excepción. Cuando Miró abandonó su puesto de la Casa de Caridad, nadie debió sentirlo más de lo que lo sintió Prat. Pero debió agradecerle a Miró que fuera él mismo quien se apartaba voluntariamente" (*op. cit.*, pág. 218). Miró ha sabido capturar en este "cuento de hadas" su sentido de ser forastero, no sólo en Cataluña, sino en el sistema burocrático moderno, tan ajeno a las necesidades del arte. Si interpretamos autobiograficamente esta estampa se puede ver el conjunto de "Estampas de cuentos" como una alegoría de las pretensiones de Miró en Barcelona, y así esta sección forma un paralelo con la cuarta sección, "Estampas de un león y una leona" en cuanto a su temática autobiográfica.

[37] Referencia al huerto donde Cristo pasó parte de la noche antes de ser prendido.

[38] Alan Wallis, (*op. cit.*, págs. 68-73), sugiere como fuente de esta estampa "Any where out of the world" de Baudelaire. Señala Marta Altisent (*La narrativa breve*, pág. 46) que se encuentra el tema del artista como escultor de su alma en un retrato-alegoría que Miró dedicó a su amigo Francisco Figueras Pacheco en la revista *Gérmenes* del 15 de marzo de 1909: "Porque si Dios formó esta alma de diamante, no se lo ortogó y puso limpio y tallado, sino que le encomendó el precioso trabajo de pulirlo, hasta extraer sus encendidas lumbres: y Figueras ha sido paciente, y brioso y sutil minero y lapidario de sí misimo".

[39] La hostilidad que siente la cabeza de piedra por las gárgolas (figuras mostruosas de animales) repite la hostilidad entre el águila y el pastor de la primera sección. Aquí el triunfo de lo humano sobre lo animal es menos definitivo.

[40] En esta historia, como en muchas otras de la obra, Miró yuxtapone el tiempo del reloj con el tiempo eterno. Aquí la gárgola-chacal se encuentra detrás de la campana que marca las horas del día y sus patas se estiran "eternamente". La cabeza de piedra busca la eternidad, pero encuentra que su alma es finita. Aquí se oyen ecos de la temática de "Las campanas" de la primera sección de la obra.

[41] Vicente Ramos (*El mundo de Gabriel Miró*, Madrid: Gredos, 1970, págs. 250-269) estudia la "Teoría del agua" en toda la obra de Miró. Observa la omnipresencia del agua en su prosa: "aunque no se la nombre [el agua], se la adivina en la mirada de los cielos, en el tacto de los árboles o en la caricia de los aires" (pág. 251). También nota

que muchas veces el agua en la obra de Miró tiene un carácter femenino y/o una función maternal.

[42] Marta Altisent (*La narrativa breve*, pág. 68) anota que "en este cuento se entrecruzan varios aspectos del motivo tradicional de la fuente", especificamente la relación amorosa en la literatura caballeresca y "la bella dormida" en la poesía de Góngora. Altisent también encuentra ecos del *Cantar de los Cantares* y de la literatura mística (por ejemplo, Santa Teresa se refiere al "manantial misterioso", *ibid.*).

[43] En este párrafo Miró afirma la existencia del mundo físico más allá de la conciencia humana. (Dos párrafos más abajo afirma que el agua es una "cosa química") En el párrafo siguiente introduce la conciencia humana con "nosotros" y esta conciencia entra en una intencionalidad fenómenologica con el agua ya existente. Las dos entidades—agua y conciencia—ahora se influencian mutuamente: "El agua se ha llenado de corazón, y el corazón de esta agua era la ansiedad de nosotros".

[44] Miró crea una compleja serie de alusiones aquí con la fruta roja del madroño. Los árboles se reflejan en el agua como una hoguera; de allí se iluminan a sí mismos y se sienten a sí mismos de un modo existencial. Sólo el reflejo ("la belleza contemplada") es real. Igual ocurre con el hombre que sólo existe plenamente de una manera retrospectiva, contemplativa.

[45] Los novios que se besan en el reflejo del agua recuerda el mito de Eco y Narciso al cual se refiere Miró también en *Las cerezas del cementerio*. Narciso se enamoró de su propio reflejo y despreció el amor de Eco. Su indiferencia fue castigada cuando se le convirtió en flor.

[46] Todos los detalles de este párrafo colocan el escenario en un pasado remoto—medieval o renacentista—para saltar de allí a un tiempo legendario.

[47] Esta estampa está escrita en el espíritu de los mitos clásicos en que la naturaleza se funde con los dioses y los hombres (por ejemplo, las historias de náyades que presidieron los riachuelos y las fuentes). La estampa combina elementos que parecen mitológicos (como la luna desnuda que se desposa con la corriente del río) y aspectos de los cuentos infantiles (por ejemplo, la descripción de las ranas con características humanas).

[48] El río refleja muchos de los elementos que han surgido en estampas anteriores; por ejemplo, la mención del molino a que el río ayuda a "moler el pan del hombre" recuerda "El molino".

[49] La forma femenina aparece en todas las ediciones; a lo mejor Miró fue atraido al femenino por la semejanza fonética entre "puente" y "fuente".

[50] Miró carga esta extraordinaria frase de elementos sólidos; los únicos reales son la piedra del puente y el agua del río, pero los dota de oro, bronce, carne, frutas y tisús por medio de la acción del sol.

[51] El poeta será Jorge Manrique, quien en *Coplas que fizo por la muerte de su padre* escribió que "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir". Miró traza la misma trayectoria en su poema en prosa que esbozó el poeta del siglo XV; empieza con el río joven, lleno de vida y de naturaleza, y acaba con "el aliento frío . . . del mar".

[52] El primero de dos apartados que no tienen ninguna variante entre la versión periodística y la del libro. Alan Wallis, (*op.cit.*, págs. 71-80), estudia "Le *confiteor* de l'artiste" de Baudelaire como fuente de esta estampa.

[53] Aunque se escribió esta estampa en Barcelona, también ciudad del Mediterráneo, se supone que la ciudad aquí aludida es Alicante, que Miró siempre consideraba *su* ciudad.

[54] Hay aquí una compenetración entre el espíritu humano y la naturaleza aquí, pero esta compenetración se disuelve en la afirmación existencial de la soledad humana. De nuevo surge el tema del tiempo eterno (ahora simbolizado en la naturaleza) contrastado con el tiempo finito del ser humano.

[55] Se resumen aquí, en el pleno centro del libro, las imágenes del ala (especificamente del águila, pero también se alude al ángel en "una idea infinita", al cielo y al mar).

[56] El gran lirismo y exaltación emotiva de los párrafos anteriores al fin son refrenados por la ironía de las últimas dos frases en las que el escritor se da cuenta que el barco en que quería imaginarse llevado a otro mundo en vez de alejarse, llega al puerto. La realidad prosaica se impone en el idealismo romántico del poeta.

[57] Marta Altisent (*La narrativa breve*, págs. 128-137) da un detallado análisis de la estructura de esta sección, señalando como sigue las fórmulas clásicas del cuento. A diferencia de casi todas las otras secciones del libro, "Estampas de un león y una leona" demuestra una clara cronología marcada por una exposición, un nudo y un desenlace en una "progresión espacio-temporal" (pág. 129).

[58] "Un sol redondo" inicia la serie de imágenes circulares que se desarrollan a lo largo de la sección.

[59] En las culturas clásicas, a los cuervos se les atribuía la facultad de conocer el futuro; en el cristianismo son un símbolo de la soledad. En *El Poema de Mío Cid* aparecen cornejas como buen o mal agüero en momentos claves del destierro del héroe ("Ala exida de Bivar ovieron la corneia diestra,/E entrando a Burgos ovieron la siniestra"). Los cuervos tienen una función semejante de prognosticar el porvenir en el "destierro" voluntario de los leones.

[60] La mención de las "águilas" nos recuerda el paralelo que este apartado forma con "El águila y el pastor" en el que un pájaro persigue al pastor y sirve como el alma o la conciencia que revela sus impulsos asesinos. Aquí los cuervos siguen a los leones para subrayar el vicio del orgullo que consume sobre todo al león. A diferencia del pastor, los leones no toman venganza contra los cuervos (aunque la leona sugiere que los maten, el león se niega porque "tienen razón").

[61] El segundo de los apartados que no tiene variantes entre la versión de *La Publicidad* y la de Atenea.

[62] Al principio "este pájaro" parece ser un elemento fantástico, casi mítologico. Pero resulta, como en muchos otros momentos del relato, que los leones están engañados, y una cosa que creían extraordinaria resulta ser una realidad prosaica.

[63] Conocido bajo relieve del palacio real de Nínive (Kuyundjik) que retrata una leona herida con tres flechas en la espalda y arrastrando las patas de atrás. Se titula "Caza de leones de Ashubanipal" y data de entre 668 y 627 antes de Cristo. La ilustración de F. Pérez Dols para este apartado imita esta antigua escultura.

[64] Capital de Asiria, situada a orillas del Tigris.

[65] Guardo el laísmo de la primera edición y también de la Edición Conmemorativa, aunque las *Obras completas* cambian al "le" del castellano estandard.

[66] Según Carlos López Bustos, (*La naturaleza en la obra de Gabriel Miró*, Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979), "pertenece a la familia de Buxáceas, y, como el mirto, se cultiva mucho en los jardines, podándose en las formas más variadas" (pág. 62).

[67] Miró cierra el libro con el faro que, como el molino de la primera sección, es una construcción del hombre cuyo propósito el de controlar la naturaleza y utilizarla para el bien de la humanidad. Para establecer el paralelo entre el molino y el faro, llama "aspas" a la luz moviente que emite el faro. Abajo, en el tercer párrafo, sigue la comparación en la vía láctea que "parece recién molida en la tahona de cla-

ridad de faro". Es posible que el molino a que se refiere en el primer apartado se encuentre en el mismo Cabo de Palos donde se encuentra el faro, ya que comenta Antonio Ros que "—Aquel era todavía un Cabo de Palos familiar, íntimo, sin bares ni cines. Ahora, su impronta de poblado pesquero, con su sencilla escenografía de red y barca para cuadro de zarzuela, ha sido derrotada por el pedante hormigón, aunque no tanto que desde sus calles se deje de alcanzar el brochazo azulón de la mar, la palmera y el molino, el telón de fondo de los 'montes mineros, llagados por el escorial de la galena [. . .] " (citado en Asensio Saez, "'El ángel, el molino, el caracol del faro", *ABC*, 28-VII-1979).

[68] El mar en estas cuatro estampas sirve como elemento unificador y tiene múltiples sentidos; aquí es "madre y niña", pero como señala Marta Altisent también "aparece como una fuerza poderosa, el mar devorador que marca con los naufragios el tiempo histórico, y como fondo de ensoñación y del olvido" (*La narrativa breve*, pág. 163). Anota como en la tercera estampa *"El Sicilia"* "mar y muerte aparecen fundidos en un contrapunto de notas macabras y preciosistas" (*op. cit.*, pág. 163). También observa Altisent la presencia de "imágenes de circularidad" (*op. cit.*, pág. 168) en estas estampas, indicando que, al lado de "la disonancia y discontinuidad narrativa, los contrastes y claroscuros temáticos y la dialéctica del espacio [. . .] la unidad del escenario marino y [. . .] la morosa revelación de su anécdota [. . .] dan al relato el perfecto balance de intensidad emotiva e interés ficcional". Lo que no remarca Altisent es que lo circular es un motivo que se repite a lo largo del libro y que contribuye al sentido de totalidad que evoca.

[69] Marta Altisent (*La narrativa breve*, págs. 160-171) estudia la complejidad narrativa de "Estampas del faro", anotando los diferentes niveles temporales: "un *pasado* remoto, el de la infancia y muerte de Gabriel en la isla; un *pretérito reciente*, el del naufragio del *Sicilia* [. . .] y el *presente*, los dos días y tres noches de la visita al faro del protagonista" (págs. 160-161). Apunta que el "yo" narrativo "asume diversas máscaras, tonos y edades, y que por lo tanto habla con distintas voces, cumpliendo indistintamente la función de narrante adulto y de actor niño, de espectador y de oyente silencioso de otras historias dentro de la historia" (pág. 162).

[70] Puede referirse al Cabo de Palos, cerca de la Manga del Mar Menor y de Cartagena, donde tenía una casa el tío de Miró, Antonio Ferrer Ons. Según Edmund King, Ferrer Ons era el médico de Cartagena "más de moda... y como tal amasó una fortuna" ("Introducción biográfica", *Sigüenza y el mirador azul y Prosas de El*

Ibero, Madrid: Ediciones de la Torre, 1982, pág. 18). Ferrer Ons, según una noticia de periódico que recopila Vicente Ramos, asistió a la boda de Miró y Clemencia Maignon. Ramos escribe que "Gabriel Miró solía visitar con alguna frecuencia a su tío Antonio Ferrer Ons, ya en Cartagena, donde tenía su consulta de médico, ya en Cabo de Palos" (*op. cit.*, pág. 560). La familia Miró pasó diez días de vacaciones en la casa de Ferrer Ons en septiembre de 1913 (Ramos, *op. cit.*, pág. 351). Otra visita de que tenemos referencia es en septiembre de 1925, cuando está Miró con su hija Clemencia, quien recuerda con mucho afecto el lugar en una entrevista con Asensio Saez (*ABC*, 28-VII-1979): "Tendré que ir un día de excursión, apresuradamente. Sólo buscaba allí la soledad, los años de mi infancia y tantas cosas más en el recuerdo". Sobre las visitas de Miró a Cabo de Palos dice el oftalmólogo Antonio Ros, que veraneaba allí y era vecino de Miró: "el escritor alicantino insistía en su deseo de vivir siempre en aquella casa de Cabo de Palos, 'enjalbegada de azul, con agua fresca de aljibe y anchas ventanas abiertas al levante. [. . .] me refiere anécdotas y pormenores de Miró en sus veraneos en la playa cartagenera: sus horas de meditación, cara al Mediterráneo; sus paseos por la costa; su trabajo frente a las cuartillas, en su cuarto, torre de marfil inaccesible a las visitas... [. . .]. –Algunas noches solia invitarme a acompañarle por el acantilado, a lo que él llamaba 'sacar la luna'. Por el roquedal, salvando vacíos y recibiendo el rocío bautismal del oleaje, ganaba el horizonte despejado, el agua desnuda y grande, para aguardar efectivamente, expectantes, el acontemcimiento de ver nacer la luna, redonda como la corona de los santos, entera y blanca, goteando mar" (*ibid.*). De todo eso se deduce que Cabo de Palos era un lugar muy especial en el imaginario de Miró. Siguió visitando la casa de su tío hasta la muerte de éste en 1928, dos años antes de su propia muerte prematura: "Le agradezo su pésame por la muerte de mi tío Antonio, la figura de más interés de mi familia materna. Sin él, el horizonte de Cartagena y Cabo de Palos se me aleja a distancias que ya no sé si caminaré" (carta de Miró a Juan Guerrero Ruiz citada en Vicente Ramos, *op. cit.*, pág. 646).

Siguiendo a Vicente Ramos en *Vida y obra de Gabriel Miró*, Marta Altisent identifica el sitio donde tienen lugar los acontecimientos de esta sección como "Cabo de Huertas y la Isla de Tabarca". Menciona una visita que hizo Miró al faro y a la Isla Tabarca con Salvador Rueda en 1911, y cita un poema que escribió Rueda "El faro de Tabarca" que contiene muchos paralelos con "Estampas del faro" de Miró: "Cuando yo era niño, bajo la estantigua/ de un retrato viejo,

sobre una consola./ era ornato bello de mi casa antigua/ la vasija extraña de una caracola./ Era un instrumento que sonaba a fiesta/ cuando a su amplia boca pegaba mi oído./pues en él había regalada orquesta./ sones de oleaje de ira embravecido./ Dentro del turbante sonaba el encanto./ yo oía hervorosos estruendos de mares./ y de las nereides el trémulo canto/que, al trinar, hacían sonar sus collares./ Si en la costa, a veces, con acento ronco/ rugían las olas, ciegas y encrespadas./ en la caracola zumbaba el mar bronco/ con sus mil tumultos de lenguas trenzadas" ("'Estampas del faro' o el cuento lírico de Gabriel Miró, *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Frankfurt: Vervuert, 1989, pág. 120). En *El mundo de Gabriel Miró* Vicente Ramos parece identificar el lugar de esta estampa como Cabo de Palos y la Isla de La Hormiga (pág. 171). Es posible que el lugar de estas estampas no sea una concreta, sino un lugar compuesto de varios lugares que frecuentaba Miró en su juventud, pero como se verá en la siguiente nota, hay referencias que hacen creer que Cabo de Palos predominaba en la imaginación de Miró al efectuar esta recreación.

[71] Es muy probable que Miró estuviera pensando en el Sirio, vapor correo italiano, que naufragó a las 5 de la tarde el 4 de agosto de 1906 al navegar cerca de la isla Hormiga rumbo a Cartagena, donde se encuentra un escollo submarino (el Bajo de Fuera). Decenas de pasajeros murieron inmediatamente cuando explotaron las calderas y muchos otros emigrantes que viajaban ilegalmente sin documentación ni pasaje murieron aplastados en una de las bodegas de cargo. "La escena que se desarrolló a continuación fue dantesca. Gente trepando enloquecida hacia la levantada proa, atropellándose... Incluso hubo testigos, que oyeron disparos de pistola de gente desalmada que buscaba la salvación a cualquier precio en los botes salvavidas. Muchos se tiraron al mar pensando que podría producirse una nueva explosión, y encontraron así la muerte. Entonces se dio el vergonzoso espectáculo de un capitán y oficiales que cogiendo uno de los pocos botes que pudieron ser arriados, se largaban cobardemente de su barco, dejando detrás escenas de horror. El pánico, la desesperación y la falta de una dirección adecuada consumió la tragedia del SIRIO. Todo ello fue presenciado desde los playones de Cabo de Palos, desde dos embarcaciones a vela que navegaban próximas al vapor y desde el pequeño mercante 'Maria Luisa' que al oír la explosión se dirigieron allí. Se cree que, pese a la ayuda prestada, murieron 440 pasajeros de los 820 que oficialmente navegaban en el SIRIO, pero el número verdadero de víctimas no se supo jamás. Lo que sí se sabe es que durante semanas aparecieron decenas de cadáveres, algunos mutilados, en playas vecinas".

(Agradezco a Dori y a Francisca Miras Martínez y a César López, nativos de Cartagena, el haberme conseguido esta información de la página web del Ayuntamiento de Cartagena www.ayto.cartagena.es.) César López cuenta que su abuela le cantaba un romance sobre el incidente: "El Sirio correo italiano/que para América iba/naufagó de agosto el cuatro/en los bajos de la Hormiga". El hecho de que existiera un romance sobre el tema indica lo profundo y perdurable que era el impacto de este naufragio en la imaginación popular. Miró inventó un nombre de barco que tiene una resonancia poética con el original; "Sicilia" como "Sirio" empieza con "S" y los dos nombres tienen dos "i"—la vocal acentuada y otra que combina con otra vocal en un diptongo al final.

[72] Como mencioné en la "Introducción," Miró estuvo profundamente afectado por la muerte de su amigo Enrique Granados en el naufragio del Sussex en 1916, sólo tres años antes de escribir *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Es muy posible que el horror del naufragio y de los náufragos evocado en esta estampa refleje sus sentimientos sobre la terrible muerte de su amigo. Algunos testigos sobrevivientes del Sussex cuentan que Granados se había aferrado a una balsa, pero al ver que su mujer se ahogaba intentó salvarla y se hundieron los dos. Aun antes de este incidente Miró muestra su interés por los naufragios en dos artículos sobre el *Titanic* de 1912 ("Últimas glosas del naufragio", *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952, págs. 39-42; "De los comerciantes", recopilado en Marta Altisent, *Los artículos de Gabriel Miró en la presna barcelonesa 1911-1920*, Madrid: Pliegos, 1992, págs. 135-138).

[73] Además del poema de Salvador Rueda arriba citado, en esta viñeta Miró podría haber estado pensando en sus propias hijas y su afición al mar y las conchas. Olympia Miró le comentó a Asensio Saez (*op. cit.*) que después de la muerte de Clemencia "guardaba todavía un puñado de conchas y caracolillos, recogidos un día lejano por la mano infantil de Clemencia", y añade Saez que "[l]a propia Clemencia terminaba así uno de sus sonetos: *'Mi mar... el mar que, siempre igual me espera'*".

[74] Las *Obras completas* cambia "hinchen" a "hinchan"; mantengo el verbo que utilizó Miró en la primera edición. El sentido es parecido pero no idéntico; "henchirse" da más control sobre la acción a la vena, mientras que "hincharse" es más pasivo. El verbo que eligió Miró da más autonomía al mundo, separándolo de la conciencia humana, lo cual concuerda más con la idea que presenta al principio de la frase, que "[l]as cosas se articulan a la vida de nosotros".

[75] Esta frase, compuesta de una métafora y un símil puramente poéticos ("la mañana era una vela azul, hinchada por un levante glorioso" y "la torre vibraba como una cuerda de navío") evocan, maravillosamente la compenetración del mar (la navegación) y el faro.

[76] En este párrafo se crea un terreno verdaderamente infernal.

[77] Se repite el paralelismo entre el molino y el faro. Las frases siguientes continúan combinando elementos que pertenecen a la tierra y al mar ("luciérnaga" y "vapor"; las luces de los vapores "parpadean con la mirada de las tierras"; "un barco luminoso nos hace palpitar como un beso").

[78] Miró vuelve al tema de la autocontemplación, uno de los hilos importantes que une *El ángel, el molino, el caracol del faro.* Aquí el yo se desdobla por medio de la imagen del vapor que pasa y el acto de imaginarse viajando en él al mismo tiempo que se ve en tierra desde el barco. La imaginación, otro de los temas constantes de obra entera, se entrelaza con la construcción del ser por uno mismo para completar la teoría del ser como una autoconstrucción.

[79] Recordemos que Miró tenía cuarenta años cuando escribió esta viñeta, número lleno de sentido bíblico. Otra vez yuxtapone un tiempo específico con la eternidad.

[80] En la lista de pasajeros que perecieron en el Sirio figura el obispo brasileño de São Paulo.

[81] Marta Altisent destaca que los objetos que aparecen en "Estampas del faro" cambian según la percepción de la conciencia central que narra, y observa que "el objeto que experimenta mayores metamorfosis es el caracol marino, que de motivo temático pasa a ser símbolo plurivalente, extendiendo sus connotaciones desde el título hasta el final. Su proteísmo refleja y revela la capacidad desrrealizadora del narrador, fundiendo la acción interna y externa del relato" (*La narrativa breve*, págs. 165-166). Menciona cinco niveles de sentido para los caracoles de esta viñeta: el realista, el simbólico, la ensoñación, el mágico-religioso, y el metafísico.

[82] De nuevo se asoma el motivo del cordero (Cristo) sacrificado que en esta sección tiene ecos en el niño Gabriel ahogado y en los pasajeros naufragados del Sicilia.

[83] Pedro Caravia Hevia (*op. cit.*, pág. 284) indica que en la versión periodística había otra frase inserta aquí: "Así acaba la estampa de una de mis primeras desilusiones". El haber suprimido esta frase indica un deseo de parte de Miró de esconder el propósito autobiográfico de la obra para que lo evocado tuviera una resonancia más universal.

GLOSARIO

Abarca: calzado de cuero que cubre sólo la planta de los pies y se asegura con cuerdas o correas sobre el empeine y el tobillo.

Abejorro: insecto himenóptero, grande y velludo, que zumba mucho al volar.

Aceña: molino harinero de agua situado dentro del cauce de un río.

Aduar: pequeña población de beduinos, formada por tiendas, chozas o cabañas.

Ahina: fácilmente.

Alcándara: varal o percha donde se posaban las aves de cetrería.

Alción: estrella principal de la constelación de las Pléyades.

Almiar: pajar al descubierto; montón de paja o heno.

Almijar: lugar donde se ponen a secar los higos, las uvas o las aceitunas para que se oreen antes de exprimirlos.

Armadía: almadía, balsa.

Armadijo: trampa para cazar animales.

Arriate: era estrecha y dispuesta para tener plantas de adorno junto a las paredes de jardines y patios.

Arrufar: gruñir.

Atezado: moreno, ennegrecido.

Bancal: en las sierras y terrenos pendientes, rellano de tierra que se forma natural o artificialmente y que se aprovecha para algún cultivo.

Barbechera: conjunto de varios barbechos.

Barbecho: tierra de labrantía que no se siembra durante uno o más años.

Basca: ansia, desazón, inquietud que se siente en el estómago cuando se quiere vomitar.

Bauprés: palo grueso, horizontal y algo inclinado que está en la proa de los barcos.

Besana: espacio entre dos surcos paralelos que se hacen con el arado; primer surco que se abre en la tierra; tierra de labor.

Bizmar: poner emplastos.

Brama: acción y efecto de bramar (se usa especialmente para designar el celo de algunos animales salvajes).

Brial: vestido de seda que usaban las mujeres, el cual se ataba a la cintura y bajaba en redondo hasta los pies.

Bureo: entretenimiento o diversión.

Candeal: pan, trigo candeal.

Cantizal: terreno donde hay muchos cantos y guijarros.

Cantonada: esquina de un edificio.

Carcava: zanja o foso.

Carcavera: decíase de la ramera que iba a las cárcavas a ejercer su oficio.

Carcavón: hoyo o barranco que hacen las avenidas en la tierra movediza.

Carrizo: planta gramínea que se cría cerca del agua.

Cauda: cola.

Caz: canal para tomar el agua y conducirla.

Cendal: tela de seda o lino muy delgada y transparente.

Cigoñal: pértiga, viga.

Clavaria (o clavera): la que guarda las llaves.

Cofa: meseta colocada horizontalmente en el cuello de un palo.

Collado: tierra elevada; cerro.

Contrito/a: que siente dolor y pesar de haber ofendido a Dios.

Cornijal: punta, ángulo o esquina.

Cosario: ordinario, trajinero.

Crasa: grueso, gordo o espeso.

Crascitar: graznar.

Drecera: de drezar: aparejar, aderezar

Dril: tela fuerte de hilo o algodón crudos.

Ejido: campo común de todos los vecinos de un pueblo, lindante con él, que no se labra, y donde suelen reunirse los ganados o establecerse las eras.

Élitros: láminas córneas que protegen las alas posteriores de ortópteros y coleópteros.

Entena: vara o palo curvado y largo al cual se sujeta la vela latina de las embarcaciones.

Entrapajar: envolver con trapos.

Espadaña: campanario de una sola pared, en la que están abiertos los huecos para colgar las campanas.

Esparteña: alpargata de cuerda o esparto.

Estridor: sonido chirriante.

Flama: llama.

Gañil: gañido; garguero, gaznate.

Garfa: cada una de las uñas de los animales que las tienen corvas.

Garrucha: polea; rueda de madera o metal, de canto acanalado, móvil sobre un eje, por la que corre una cuerda.

Giba: bulto, hinchazón.

Gleva (o gleba): terrón que se levanta con el arado.

Gollería: manjar exquisito y delicado.

Grama: planta gramínea, con el tallo cilíndrico y rastrero, que echa raicillas por los nudos; hojas cortas, planas y agudas, y flores en espigas filiformes que salen en número de tres o de cinco en la extremidad de cañitas de 2 dm. de diámetro.

Gramínea: familia de plantas monocotiledóneas que tienen tallos huecos divididos por nudos y flores en espigas o en panojas, como los cereales; el trigo es una gramínea.

Herrén: forraje de avena, cebada, trigo, centeno y otras semillas que se da al ganado. Terreno que se siembra.

Hocinar: angostarse, estrecharse.

Hocino: angostura de los ríos cuando se estrechan entre dos montañas.

Hondón: lugar profundo.

Husmo: olor que despide de sí la carne cuando empieza a pasarse.

Jaral: sitio muy enredado o intrincado.

Jubón: especie de chaleco ajustado al cuerpo de la indumentaria medieval/renacentista.

Lebrel: perro muy a propósito para la caza de liebres.

Macero: el que lleva la maza.

Majada: lugar donde se recoge de noche el ganado y se albergan los pastores.

Mantellina: mantilla de la cabeza.

Maquila: porción de grano, harina o aceite que corresponde al molinero por la molienda.

Maquilero: el encargado de cobrar la maquila.

Maza: insignia que llevan los maceros delante de los reyes o gobernadores. También la usan las ciudades, universidades y otros cuerpos en los actos públicos.

Morralla: pescado menudo.

Muladar: lugar donde se echa el estiércol o basura de las casas.

Obenque: cabo; cuerda.

Ojiva: figura formada por dos arcos de círculo iguales, que se cortan en uno de sus extremos.

Palafrén: caballo manso en que solían montar las damas y señoras en las funciones públicas o cacerías; caballo en que va montado el criado o lacayo que acompaña a su amo cuando éste va a caballo.

Palpo: apéndice articulado y movible que tienen los artrópodos alrededor de la boca para palpar y sujetar lo que comen.

Pámpano: sarmiento verde, tierno y delgado de la vid.

Panoja: mazorca de maíz.

Pitera: planta. Pita.

Quebrada: abertura estrecha y áspera entre montañas; quiebra honda en una montaña.

Quijal: mandíbula.

Rancajo: punta o astilla de cualquier cosa, que se clava en la carne.

Rebujal: número de cabezas que en un rebaño exceden de cincuenta o de un múltiplo de cincuenta.

Recental: cordero que no ha pastado todavía.

Recudir: acudir, responder, concurrir.

Relente: humedad que en noches serenas se nota en la atmósfera.

Remera: cada una de las plumas grandes con que terminan las alas de las aves.

Resistero: tiempo después del mediodía en que aprieta más el calor; calor causado por la reverberación del sol. Lugar en que especialmente se nota ese calor.

Rodal: conjunto de plantas; mancha.

Roldana: rodaja por donde corre la cuerda en una garrucha.

Rosigar: gruñir entre dientes.

Sacre: ave rapaz, muy parecida al gerifalte.

Saladar: lagunazo donde se cuaja la sal en las marismas.

Salakof: quepi; sombrero de explorador.

Salguera: sauce.

Senara: tierra sembrada.

Tajo: escarpa alta y cortada casi a plomo.

Tasajo: pedazo de carne seco y salado o acecinado para que se conserve.

Tejaroz: alero del tejado.

Tejuelo: cuadrito de piel o papel. Rótulo.

Telo: película, membrana.

Testáceo: dícese de los animales que tienen concha.

Toison: vellón.

Trasijado: muy flaco.

Troje: espacio limitado por tabiques, para guardar cereales.

Vellón: lana de un carnero u oveja.

Viril: vidrio claro y transparente.

Zaguera: que va, se queda o está atrás.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9
Diez años en la vida de Gabriel Miró: 1911 a 1921 12
La época catalana y el desarrollo de las ideas de Miró sobre el lenguaje 21
El género literario de *El ángel, el molino, el caracol del faro* 26
El sentido de *El ángel, el molino, el caracol del faro* 31

ESTA EDICIÓN 53

BIBLIOGRAFÍA 54
I. Ediciones
II. Traducciones
III. Estudios pertinentes a la lectura de *El ángel, el molino, el caracol del faro*

EL ÁNGEL, EL MOLINO, EL CARACOL DEL FARO 59
Estampas rurales 63
I. El molino 65
II. Un camino y el niño del maíz 68
III. La aldea 72
IV. El águila y el pastor 75
V. Las campanas 80

Estampas de cuentos 85
I. El Ángel 87
II. El cadáver del príncipe 95
III. La cabeza de piedra 103

Estampas del agua, del río y del mar 109
I. El agua y la infanta 111
II. El río y él 116
III. El mar: El barco 121

Estampas de un león y una leona 125
I. El desierto 127
II. Los cuervos 132
III. La del alba 137
IV. Alas y hombres blancos 142
V. La selva 147

Estampas del faro 153
I. La aparición 155
II. La playa 160
III. El "Sicilia" 165
IV. El caracol del faro 170

NOTAS 175

GLOSARIO 193

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACION PROVINCIAL DE ALICANTE

CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo
OBRAS SOCIALES

OBRA COMPLETA - VOL. XIII

GABRIEL Miró (Alicante, 1879-Madrid, 1930), que inicia con el siglo su carrera literaria, figura entre los máximos prosistas de la literatura española como autor de una de las creaciones más hermosas y complejas de nuestras letras contemporáneas. Renovador del arte de la novela y conocedor de los íntimos resortes del lenguaje, ha logrado plasmar como nadie sensaciones y sentimientos, evocando con la fuerza lírica de la palabra un mundo –emblema del cual puede ser su personaje Sigüenza– donde lo sensual y sensorial se aúna con lo meditativo, y cuya expresión intensamente deslumbradora es solidaria de su comprensión emocionada e inseparable de una sutil ironía.

Roberta Johnson es profesora emérita de Literatura Española en la Universidad de Kansas. Ha publicado numerosos estudios sobre literatura española contemporánea, entre los que destacan sus libros *Carmen Laforet* (1981), *El ser y la palabra en Gabriel Miró* (1985), *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain 1900-1934* (1993) (versión española: *Fuego cruzado: Filosofía y novela en España 1900-1934* [1997]), *Las bibliotecas de Azorín* (1996), y *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel* (2003).

ISBN 84-7784-454-2
9 788477 844549