

CARMEN RIERA

GABRIEL MIRÓ Y EL MOVIMIENTO PRERRAFaelISTA

En los últimos años diversos investigadores han documentado con bastante rigor la influencia de los prerrafaelistas en la literatura finisecular europea, francesa, italiana o catalana e incluso algunos, como López Estrada¹, Gullón², Litvak³, Allegro⁴ o Hinterhauser⁵, han rastreado sus huellas en la literatura castellana observándolas en textos de Rubén Darío, Unamuno, Juan Ramón o Valle Inclán. Pero, que yo sepa, ningún estudioso se ha detenido en analizar los numerosos rasgos prerrafaelistas en la narrativa de Gabriel Miró.

A mi juicio, Gabriel Miró no sólo recibe la impronta del grupo inglés en su producción juvenil sino que esa impronta perdura, depurada, en sus obras de madurez como trataré de poner de manifiesto. Es muy probable que el escritor alicantino conectara con la pintura de los prerrafaelistas de un modo indirecto, a través de sus imitadores, Eugenio Chiorino, Eugenio Varela, Arija o Pedro Sáenz, entre otros, algunos de cuyos dibujos comenzaron a aparecer a finales de los 90 en *Blanco y Negro* y a partir de 1900 en la *Ilustración española y americana*. Ambas revistas, destinadas a las familias de clase media, bien pudieron haber sido manejadas por el joven Gabriel quien, además, frecuentaría el estudio de su tío Lorenzo Casanova hasta 1900, fecha en la que éste murió, y se interesaría mucho por la pintura aunque no —como se ha asegurado a tenor de unas declaraciones del escritor a Andrés González Blanco— con el ánimo de ser pintor⁶. Por otra parte, es muy posible que Miró pudiera conocer, a través de los artículos de Araujo publicados en *La España Moderna* en 1900, las doctrinas prerrafaelistas⁷. MacDonald⁸ anota, en su utilísimo

¹ Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*, Planeta, Barcelona, 1971.

² Ricardo Gullón, «Juan Ramón Jiménez y los prerrafaelistas», *Peñalabra*, n.º 20, 1976, págs. 7-9.

³ Lili Litvak, *Transformación industrial y literatura en España* (1895-1905).

⁴ Giovanni Allegro, *El reino interior*, Encuentros, Madrid, 1985.

⁵ Hans Hinterhauser, *Fin de siglo, figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.

⁶ Véase la carta a Andrés González Blanco publicada por éste en *Los contemporáneos*, París, 1907, tomo I, parte 2.ª, pág. 291. Sin duda Miró parafrasea a Bèquer que también trocó su carrera pictórica por la literaria, pero es justo al ensalzar al maestro ya que Casanova influyó positivamente en Miró no sólo haciéndole observar la realidad con los ojos bien abiertos sino induciéndole a leer. Heliodoro Carpintero en *Miró en el recuerdo* (Caja de Ahorros de Alicante, Alicante, 1983, pág. 39), asegura que Casanova era uno de los pocos pintores que leía y que juntos, tío y sobrino, leyeron a Walter Pater.

⁷ Se trata de los artículos publicados en *La España Moderna*, «Las ideas fundamentales de Ruskin», abril de 1900, págs. 173-187, y «Las fuentes de la riqueza según Ruskin», octubre de 1902, págs. 174-178.

⁸ Ian MacDonald, *Gabriel Miró: his private library and his literary background*, Tamesis Books, Londres, 1975, pág. 211.

inventario de la biblioteca de Miró, cómo en ella se conserva *Las piedras de Venecia* de Ruskin, libro publicado en Valencia, sin indicar fecha. Unamuno, de quien nos consta que Miró era lector, cita a Ruskin en sus escritos de 1895 y Maragall, de quien le sabemos devoto, le dedica artículos en 1900⁹. A finales de siglo el nombre de Ruskin era de sobra conocido en nuestro país y no digamos en Cataluña. Y las referencias al prerrafaelismo, que, al decir de Rubén Darío en 1899, como aduce certeramente López Estrada, «han contagiado al mundo entero»¹⁰, bastante usuales entre quienes estaban al día, culturalmente hablando. Hans Hinterhauser¹¹ ha señalado, por su lado, que las primeras huellas prerrafaelistas aparecen en *El discurso sobre la poesía* de Núñez de Arce, leído en Madrid en 1888 y publicado después, en 1891, junto a *Gritos de combate*. El libro no consta en la biblioteca de Miró aunque en *El humo dormido* Sigüenza se muestra deudor juvenil del poeta. El párrafo que entresaco del discurso tiene interés porque compendia bien los rasgos característicos de la mujer prerrafaelista:

Cómo no habían de maravillarse, no obstante su sentido arcaico, aquellas figuras de mujer, diáfanas como las imágenes de las catedrales, casi incorpóreas, ceñidas de blancas túnicas flotantes, como ráfagas, con la frente orlada de flores místicas y largos cabellos, parecidos a la espiga madura, cayendo en rizadas ondas por sus espaldas suaves, esbeltas como para ocultar sus angélicas perfecciones a los ojos profanos, medio envueltas en nubes de incienso¹².

Núñez de Arce se da perfecta cuenta de cuáles son los elementos definitorios de esas mujeres que ejercen una enorme influencia en la iconografía fin de siglo y que, a menudo, suponen una síntesis de lo sensorial y de lo espiritual, como ocurre en la obra de Miró de la que falta, en cambio, la figura de la *femme fatale*, otro de los tipos femeninos de moda en aquella época, ya que doña Francisca, la manchega come-hombres de *Amores de Antón Hernando*, después *Niño y Grande*, no llega a tanto, ni mucho menos. Miró parece aplicar a las mujeres que él considera positivas —no a las doncellonas flacas ni a las amas y criadas gordas— todos los rasgos prerrafaelistas especificados por Núñez de Arce. Quizá el retrato más característico lo ejecute el escritor alicantino en el inicio del capítulo sexto de *Nuestro Padre San Daniel* cuando nos hace contemplar a Paulina como una Anunciación en el momento del *fiat*:

Reclinada sobre el costurero de ciprés de la madre, en una sillita de lienzo, estaba la novia. Le caían los pliegues lisos de su vestido azul como la túnica de una Anunciación; y en el fondo del ventanal, en un arco blanco con una vid que subía, resaltaba el contorno de pureza de sus cabellos negros¹³.

El pasaje parece la descripción de un cuadro prerrafaelista, quizá del que Rosetti pintara en 1850 y bautizara con las palabras que pronuncia María, «Ecce ancilla Domini», a mí, al menos, me lo recuerda mucho. Ese retrato mironiano, a mi juicio el más acabado dentro de la característica atmósfera prerrafaelista, tiene muchísimos puntos en común con los que aparecen en las novelas de la primera época (1910),

⁹ Véase Lili Litvak, *op. cit.*, págs. 24-25.

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 70.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 103.

¹² Núñez de Arce, *Gritos de combate, Poesías y discurso sobre la poesía*, Imprenta La Editora, Madrid-Sevilla, 1914, pág. 348.

¹³ *Nuestro padre San Daniel, op. cit.*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1969, pág. 839. Citaremos siempre por esta edición.

así, por ejemplo, en *La palma rota* o *Dentro del cercado* y de un modo mucho más reiterativo en *Las cerezas del cementerio*. Básteme citar algunos ejemplos. Ya en la primera página de *Las cerezas* leemos:

Volviose y sus ojos recibieron la mirada de dos gentiles viajeras cuyos tules blancos, levisimos aleteaban sobre el pálido cielo.

Y más adelante:

Princesas de conseja le parecieron al estudiante estas dos mujeres. Vestían de blanco y bajo sus floridos sombreros de paja color de miel, desbordaban las cabelleras apretadas, doradas, ondulantes como los sembrados maduros.

Y después:

Vieron a Julia como una aparición blanca y santísima (...) sus ropas cándidas y aladas, de pliegues de túnica daban los inocentes resplandores de un mármol lleno de sol¹⁴.

En *Amores de Antón Hernando* vuelven a reiterarse con variantes esos rasgos tópicos de la descripción de Elena:

Sus cabellos rizados de un rubio cobrizo le caían gloriosamente por la maravilla de su espalda. Era pálida y sonreía siempre con estremecimiento. Bajo su Trusa de color marino ya se insinuaba la curva palpitante de su pecho y al sentarse se le descubría el fino origen de su pierna¹⁵.

En todos los retratos de mujeres ajustados a la estética prerrafaelista, y de la que no doy más que algunos ejemplos para no cansar, Miró suele poner énfasis en el elemento más característico de la belleza femenina de fin de siglo: la larga cabellera rubia o morena que normalmente aparece calificada en la literatura europea por el mismo adjetivo que deviene tópico: *pesada*, *abundante* y tiene además valor de fetiche erótico. Baste recordar, por ejemplo, la importancia de la trenza de la esposa difunta en *Brujas la muerta*, la novela de Rodenbach que parece planear sobre *La palma rota*, igual que planea la escena del drama de Maeterlink *Pelleas y Melisande*, en la que Melisande al inclinarse desde la torre para dar la mano a Pelleas vuelca sobre él su pesada cabellera rubia, inundándole. Maeterlink hace exclamar a Pelleas:

Oh, oh, ¿qué es esto? ¡Tus cabellos, tus cabellos descienden hacia mí... Toda tu cabellera, Melisande, toda tu cabellera ha caído de la torre! La tengo en las manos, la toco con los labios... la tengo en los brazos, me la enrosco al cuello. Esta noche ya no abriré las manos (...) ¡No, no, no... nunca he visto un cabello como el tuyo, Melisandel... ¡Mira, mira, viene de tan alto y me inunda hasta el corazón... está tibio y suave como si cayera del cielo! ¡Ya no veo el cielo a través de tus cabellos y su hermosa luz me oculta la luz!... Mira, mira, mis manos no pueden contenerlos, huyen, huyen de mí hasta las ramas del sauce... se escapan por todas partes... se estremecen, se agitan, palpitan entre mis manos como pájaros de oro y me aman, me aman mil veces más que tú (...) te abrazo toda entera besando tus cabellos (...) ¿Sientes mis besos? Suben a lo largo de mil redes de oro¹⁶.

¹⁴ Los fragmentos citados corresponden a los caps. I, págs. 319-320, y cap. II, pág. 439.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 439.

¹⁶ Maeterlink, *Pelleas y Melisande*, en *Teatro*, Aguilar, Madrid, 1958, pág. 231 (Esc. II, Acto III).

En *La palma rota* Aurelio experimenta el más alto deliquio al besar los cabellos de Luisa:

Miró la cabeza de la mujer y, arrebatado, intensivo, pidió: —Yo quiero besar su cabello, yo quiero besarlo. Volvió la amada a sonreír y ladeándose tomó su trenza y la puso en las manos de Aurelio. Palpitó toda la vida de Guzmán al recibir la negra opulencia y en su suavidad descansó los labios y la frente. Y desfallecido de besar todavía pidió: ¡Quiero besarlos en su cumbre, en su nacimiento, éste es menos suyo! Y ella obedeciendo tierna, niña, inclinó su cabeza, ofreciéndosela. Aurelio lo adoró, la aspiró y luego dejó un beso muy lento, muy hondo dentro de una tibieza regalada¹⁷.

También en *El obispo leproso* Mauricio besa los cabellos de María Fulgencia en otra escena tópica:

María Fulgencia estaba más desconsolada y sus cabellos negros, más frondosos, la dejaban en una umbría de ahogo apasionado, una umbría de mármol con hiedra en el olvido de un huerto. Mauricio le besó los zarcillos de las matas de trenzas y todo el mármol tembló, sonrojándose, como si la estatua se viera a sí misma, desnuda, llena de sol¹⁸.

Las cabelleras de estas mujeres devienen a menudo simbólicas, como recuerda Claude Quiger en *Femmes et Machines* de 1900:

Au contact de la chevelure de la femme, l'homme pénètre au coeur du mystère de forêts sousmarines et touche le fond d'un abîme, image tout à la fois de son moi profond, de l'union érotique et de ces ténèbres aquatiques ou sommeille le grand magma indifférencié de la Vie¹⁹.

No hay duda de que el narrador mironiano, y quizá también el hombre, se sentía, como Baudelaire, fascinado por los cabellos femeninos. Y es curioso anotar, de pasada, que esa cabellera es también atributo de las niñas, de esas niñas que predestinadas, como los niños amados por los dioses, a los que se refirió Maeterlink, vemos morir o al menos enfermar gravemente de tifus en varios de sus textos y a quienes antes de entrar en la agonía se les corta el cabello por higiene, claro, pero de una manera casi ritual como si este gesto supusiera el paso libre hacia otra vida, nueva y distinta y no sólo la entrada en los dominios de la muerte. Así ocurre con Lucita en *La novela de mi amigo* o con Corderita en *Dentro del cercado*. La referencia se mantiene en *El obispo leproso* cuando María Fulgencia se contagia de tifus o cuando enferma Paulina. Casi siempre Miró —como ocurre con D'Annunzio o con Fournier en *El gran Meaulnes*, con *De sobremesa* de José Asunción Silva²⁰ o incluso con Valle Inclán— tiende a mostrarnos estas figuras femeninas como si de retratos se tratara. En este sentido cumple con otro de los aspectos de influencia prerrafaelista que consiste en trasplantar a la prosa narrativa rasgos que proceden de la pintura y que serían más esperables en un poema que en una novela. Pero en la obra de Miró, como en *El gran Meaulnes*, pongamos por caso, el retrato constituye un elemento que forma parte de la estructura de lo que se ha venido en llamar novela lírica²¹. Remito de nuevo al que

¹⁷ *Op. cit.*, págs. 222-223.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 932.

¹⁹ Claude Quiger, *Femmes et Machines* (1900), Klincksieck, París, 1979, pág. 117.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 59.

²¹ Véase Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984.

pinta Miró de Paulina en el momento de la Anunciación al que cabe añadir el que nos ofrece inmediatamente después del *fiat*:

Y ella muy pálida, recogió del costurero las olvidadas rosas de prometida y sumergiéndose en lo alto del sofá inmóvil, blanca, con los párpados caídos y las flores apretadas contra el seno como una princesa muerta²².

A menudo el retrato se copia ante la ojiva de una ventana (Paulina en *El obispo leproso*, Beatriz en *Las cerezas del cementerio*, Luisa en *La palma rota*) como ya notó Baquero Goyanes²³ pero es aún más abundante pintarlo enmarcado por la fronda. Los árboles se transforman en arcos, las madresevas en palios —como ocurre en la pintura de los prerrafaelistas— pienso en el cuadro de Burnes Jones «L'albero del perdono», por ejemplo, o más lejos en la tan admirada «Alegoría de la Primavera» de Botticelli. Así acontece en *Dentro del cercado* o *Las cerezas del cementerio*, novela en la que en el jardín de la casa de Beatriz se localizan diversos cuadros y que se observa prestando sobre todo atención a las bóvedas, pilastras y palios que teje la vegetación.

Además de las mujeres amdas otros muchos personajes mironianos están vistos como si se tratara de figuras o de estatuas, como ocurre a menudo en *Las cerezas del cementerio*:

Miraba a tía Lutgarda (...) la nariz, una línea de hueso; la boca, una línea de rosa pálida, el busto rugoso, toda la señora la veía dentro de un marco, estampado en un lienzo tomado de pátina.

E incluso reitera:

—Es que no tiene costumbre —oyó que musitaba esa rancia y esfumada pintura²⁴.

Lilí Litvak en su libro *Erotismo fin de siglo*²⁵ ha demostrado cómo los motivos vegetales son característicos de la pintura prerrafaelista. En la obra de Miró, además, al remitirnos a elementos de la arquitectura neogótica, parecen aludir, doblemente, a los maestros ingleses, a la vez que muestran de manera clarísima el erotismo subyacente en todos sus textos, incluso hasta en *Las figuras de la Pasión del Señor*. Precisamente el motivo del jardín, prolongación del tradicional *locus amoenus* se reitera mucho en la prosa de Miró y ya ha sido categorizado por Marian Coope²⁶ en torno a dos tópicos fundamentales de clara raigambre erótica y bíblica: el Paraíso y el *hortus conclusus*.

Si seguimos con las deudas a los prerrafaelistas podemos observar que el interés por Dante, citado tanto en su obra primeriza *La mujer de Ojeda* como en *El obispo leproso*, su obra de madurez, parece otro rasgo de raigambre rosettiana como lo es, sin lugar a dudas, el personaje de Elena Bellver, la niña mallorquina a quien Antón Hernando de *Niño y grande* ve por primera vez en el colegio con los atributos de

²² *Op. cit.*, pág. 842.

²³ Mariano Baquero Goyanes, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, en *Prosistas españoles contemporáneos*, Rialp, Madrid, 1956, pág. 129, nota 13.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 362.

²⁵ Lilí Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch (ed.), Barcelona, 1979, pág. 31.

²⁶ Marian Coope, «Gabriel Miró: images of the garden as hortus conclusus and paraíso terrenal», *Modern Language Notes*, 1973, n.º 68, págs. 94-104.

Beatriz. El recuerdo de Dante es totalmente explícito y el protagonista, además, se compara con él. Elena es la mujer ideal —la Beata Beatrix que los prerrafaelistas hacen suya— símbolo de la inocencia y del amor desinteresado que guía al amado hacia el Paraíso. La ironía final de *Niño y grande* ayuda a que la novela vaya más allá de la paráfrasis del tema de Beatriz. También el nombre de Beatriz, en *Las cerezas del cementerio*, nos ofrece otra pista. La Beatriz dantesca guía al amado hacia una realidad trascendente. La protagonista de *Las cerezas* conduce a Félix desde las sombras hacia la luz, si entendemos por sombras el mundo magmático no recordado de la infancia de Félix de la que Beatriz le saca. Además Beatriz —la madrina de Félix— cumple no sólo con el papel de guía sino también con el de casi madre, en sustitución de ésta y tiene una función cobijadora y amparadora. Y en fin, los artículos de Miró sobre Dante que ven la luz en *La Publicidad* (1922) constituyen otra prueba de su interés por «la ciencia de amor» comprendida en *La Vita Nuova*.

Aunque el rechazo de lo que Litvak ha llamado civilización industrial, presente en los prerrafaelistas, puede identificarse, en cierto modo, con el viejo tópico de raigambre clásica «menosprecio de corte y alabanza de aldea» presente en la literatura castellana a lo largo de su historia, no es menos cierto que también se encuentra en la obra de Miró. La dicotomía ciudad/campo aparece en *Dentro del cercado*, *Las cerezas del cementerio* y tal vez más aún en *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo leproso* novelas en las que tan clara queda la oposición entre Oleza y El Olivar de los Egea. El hecho de salir del resguardo de la naturaleza, del Olivar lleva a la infelicidad a Paulina que al final de la obra vuelve con los suyos a la finca para intentar todavía la posibilidad de ser feliz. La ciudad, aunque sea pequeña y provinciana como Oleza-Orihuela, contamina y mata. El rechazo de la ciudad —creo yo— queda patente cuando Miró, en las últimas páginas de *El obispo leproso*, conduce fuera de Oleza a los personajes que han sido sojuzgados o incluso devorados por la maledicencia de sus moradores. Paulina, Purita, María, Fulgencia, se van. Sólo don Magín —que es capaz de aislarse gracias a su perpetua conexión con la naturaleza, a través de una sensualidad desbordada que le sirve de coraza frente a un medio hostil— se queda.

También en la fragua rosettiana es la contraposición entre el labrador y el mercader que se observa en Miró. Pienso, por ejemplo, en Lambeth, en Giner, los maridos comerciantes que deambulan por *Las cerezas del cementerio*, opuestos a Félix Valdivia, de familia campesina hacendada, guardadora de nobles tradiciones, como lo es la de don Diego de *Nómada* o la de Luisa de *Dentro del cercado*. En el marco de estas familias hidalgas las mujeres son encargadas de coser, hilar o bordar el ajuar doméstico. Los prerrafaelistas creían que el trabajo manual era la expresión de un orden armónico del mundo. Por esto, tal vez, en las obras que han recibido la impronta prerrafaelista —lo ha demostrado en Valle Inclán, Litvak²⁷—, se nos muestran escenas en las que las mujeres realizan estas labores. Así, por ejemplo, se inicia *Nómada* (el ama y la señora tejen para los pobres) o se hace referencia en *Niño y grande* a Elena que labra. Los ejemplos pueden multiplicarse en *Las cerezas del cementerio* en la que Beatriz ha bordado no sólo sombráculos, divanes y reposteros sino incluso el lenzuelo que cubre el Cristo de los Valdivia.

Otro de los preceptos ruskinianos que más adeptos encontró es la unión de la belleza y funcionalidad de los objetos literarios. Unamuno, haciéndose eco de las doctrinas prerrafaelistas, escribe en «El cultivo de la demótica» sobre la necesidad

²⁷ *Op. cit.*, págs. 42-53.

«de llevar la belleza donde quiera que sea, de hermohear los objetos domésticos»²⁸. Miró parece hacerse eco de la cuestión cuando en *Las cerezas del cementerio* compara el ajuar de la casa de Beatriz, mucho más exquisito, con el de la casa de sus padres, desde el uniforme de las muchachas de servicio hasta la diferencia entre «las copas regordetas y azules de los Valdivia» que contrastan «con las tembladeras de oro rizadas como las conchas» en las que se presentan los helados en casa de Beatriz. Aunque Miró caiga, naturalmente, en una contradicción muy fin de siglo: la exquisitez de la casa de Beatriz se compra con el dinero del mercader odioso, Lambeth. Un contraste parecido se establece entre los muebles de El Olivar de los Egea y los que traen los Galindo de Gandía y, aún más, entre los de éstos y los fastuosos de la casa de los marqueses de Loriz. Los objetos bellos por los que clamaban los prerrafaelistas son todavía máspreciados si ha pasado el tiempo sobre ellos. El objeto que se puede comprar recién hecho no tiene tanto valor porque carece de carga humana. En Miró son constantes las referencias a las «arcaicas consolas», «la noble ancianidad del lenguaje», «los vetustos barqueños», «rancias redomas», «nobles puertas de labrados cuarterones», etc., que, sobre todo en *Las cerezas del cementerio*, se nos muestran aquí y allá.

Y en fin, los prerrafaelistas valoran el mundo de la infancia ya que consideran que la infancia es el territorio de la inocencia y de la ingenuidad. En Miró la referencia a la infancia es constante. La infancia como paraíso perdido al que se anhela volver es el *leit motiv* habitual en Sigüenza, como lo es en la mayoría de personajes mironianos que, precisamente en los momentos de mayor exaltación, se sienten como niños inocentes, ingenuos, eso es —lo recuerda Miró en su conferencia de Gijón— libres. En *La palma rota*, *Dentro del cercado*, *Las cerezas del cementerio* o *Nuestro padre San Daniel* el deseo de recuperar este estado de inocencia es una constante.

Apunto, antes de acabar, otro rasgo que a mi modo de ver está, quizá, en deuda con la estética de los prerrafaelistas que han mostrado el gusto por los modelos masculinos altos, rubios y angélicos, como los que aparecen precisamente en las Anunciaciones. Así —altos, rubios y angélicos, con cabelleras como tempestades, frente de hostia, ojos de artista— son los principales protagonistas de la obra de Gabriel Miró. Recordemos a Aurelio Guzmán (*La palma rota*), Luis Menéndez (*Dentro del cercado*), Félix (*Las cerezas del cementerio*), Pablo y Mauricio (*El obispo leproso*), tan parecidos al ángel de Salcillo del que está enamorada María Fulgencia y tan parecidos a su padre el novelista.

Y por último se relaciona con el prerrafaelismo, el interés, tan perentorio en la obra de Miró, por la fusión, a veces hasta confusión, del hombre con la naturaleza, aspecto que propugnaban también los prerrafaelistas. Para Miró la naturaleza no es templo sino tálamo o, como aseguró Unamuno, «alcoba infinita». Diversas secuencias tomadas de *Las cerezas del cementerio*, *La palma rota* o *Dentro del cercado* podrían ilustrar bien lo que señalo aunque quizá la más certera nos la ofrezca Miró en su obra de madurez *Nuestro padre San Daniel* cuando escribe sobre Paulina en el capítulo tercero:

Paulina bajó a la era. Sentía el ímpetu gozoso de retozar y derribarse en la hierba crecida que crujía como una roca de terciopelo. Acostada escuchó el tumulto de la sangre. Todo el paisaje le latía encima. El cielo se le acercaba hasta comunicarle el tacto del azul, acariciándole como un esposo, dejándole el olor y la

²⁸ Unamuno, *Obras completas*, tomo VII, Ed. Aguilar, Madrid, 1958.

delicia de la tarde. Se incorporó mirando asustadamente. Siempre se creía muy lejos, sola y muy lejos de todo. Sin saberlo estaba poseída de lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas. El silencio la traspasaba como una espada infinita. Un pájaro, una nube, una gota de sol caída entre el follaje le despertaba un eco sensitivo. Se sentía desnuda en la naturaleza y la naturaleza le rodeaba, mirándola, haciéndola estremecer de palpitaciones. El rubor, la castidad, todas las delicadezas y gracias de la mujer se exaltaban en el rosal de su carne delante de la hermosura de los campos. Los naranjos, los mirtos, los frutales floridos le daban la plenitud de su emoción virgen sintiéndose enamorada sin amor concreto²⁹.

Apunto finalmente, a vuela pluma, que la vinculación de la prosa de Miró a la pintura, ese gusto por verlo todo como una estampa que tanto ha dado que escribir a mironianos y antimironianos³⁰ pasa, a mi modo de ver, por la estética prerrafaelista con la que, a mi juicio, toda su obra está en deuda, deuda que estas notas sólo en parte y apretadamente han puesto de manifiesto.

Comenzaba esta comunicación aludiendo a la posibilidad de que Miró conociera a los prerrafaelistas a través de sus imitadores y de las reproducciones de cuadros de los maestros ingleses en las revistas ilustradas de principios de siglo. No quiero acabarla, ahora, sin señalar que la obra modernista de Valle Inclán, cuya huella se nota mucho en el joven Miró y que recibe también la impronta prerrafaelista, es otra vía de acceso que merecería ser explorada con mayor detenimiento.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 822.

³⁰ Véase Baquero, *op. cit.*, pág. 183.