Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 34, 2021, pp. 197-221
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.10

Humanismo y modernidad en «Herodes», tercera parte de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró

Humanism and modernity in «Herodes», third part of *Figuras de Bethlem* of Gabriel Miró

Laura PALOMO ALEPUZ

Autoría:
Laura Palomo Alepuz
Universidad de Alicante, España
laura.palomo@ua.es
https://orcid.org/0000-0003-2255-3362

Citación:
Palomo Alepuz, Laura. «Humanismo y modernidad en "Herodes", tercera parte de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró», *Anales de Literatura Española*, n.º 34, 2021, pp. 197-221. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.34.10

Fecha de recepción: 19-10-2020
Fecha de aceptación: 08-11-2020

© 2021 Laura Palomo Alepuz

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

El artículo analiza el contenido filosófico, ético e ideológico que late en «Herodes», el tercer bloque de contenidos de *Figuras de Bethlem*, una obra en su mayor parte inédita y, por ello poco conocida, de Gabriel Miró, en la que el soberano israelita encarna la negación de los valores planteados en las dos partes anteriores, la tierra y la humanidad, mediante su comportamiento egoísta, violento y manipulador.

Palabras clave: Gabriel Miró; *Figuras de Bethlem*; Herodes el Grande; humanismo; modernidad.

Abstract

In this article it is analysed the philosophical, ethic and ideological content that beats in «Herodes», the third block of contents from *Figuras de Bethlem*, an mostly unpublished and for so little known work from Gabriel Miró in which the Israelite sovereign incarnates the denial of values proposed in the two previous parts, the Earth and the humanity, through his selfish, violent and manipulator behaviour.

Keywords: Gabriel Miró; *Figuras de Bethlem*; Herod the Great; humanism; modernity.

Figuras de Bethlem y «Estampas Viejas»

Figuras de Bethlem se inscribe en la vertiente narrativa de recreación bíblica de Gabriel Miró. El autor había planeado escribir una colección de obras con este asunto que llevaría el título de «Estampas Viejas» y que, según su propia declaración, le ilusionaba desde la niñez, porque tenía su origen en los relatos que su madre le contaba.[1]

Tanto las continuas alusiones en su epistolario, la conferencia pronunciada en el teatro Dindurra de Gijón en 1925 (Ramos, 1996: 567-580), el artículo «La conciencia mesiánica en Jesús», su biblioteca personal, conservada por la Biblioteca Gabriel Miró y catalogada y analizada magistralmente por Ian Macdonald, como su legado manuscrito, que también custodia la misma institución, demuestran un interés permanente por este tema y un trabajo constante en estas obras.

Sin embargo, a pesar de que empezó a dar noticia sobre su intención de desarrollar este proyecto a partir de 1916,[2] su muerte repentina, acaecida en 1930, le impidió finalizarlo. Es por esta razón por la que la nómina va cambiando hasta adquirir la configuración que aparece en la última variante, la lista de las *Obras Completas* para la editorial Biblioteca Nueva, que queda de esta manera:

XIII, *Figuras de Patriarcas y Jueces*
XIV, *Figuras de Reyes y Profetas*
XV, *Figuras de Bethlem*
XVI, *Figuras de la Pasión del Señor*
XVII, *Figuras de Discípulos*
XVIII, *Figuras de Santos*

Figuras de Bethlem

De los volúmenes que aparecen en este último listado, solamente llegaron a ver la luz los dos tomos de *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917) y algunos fragmentos de *Figuras de Bethlem* en forma de artículos, aparecidos en *Voluntad*, *La Publicidad*, *La Nación*, *Los lunes del Imparcial*, *El Sol* y *Caras y Caretas* entre diciembre de 1919 y marzo de 1932,[3] como se puede observar en el siguiente cuadro, que los organiza cronológicamente:

1. Así lo explica en una entrevista que concedió a José Castellón y que se publicó en el *Diario de Alicante* el 26 de marzo de 1927.
2. En una carta a sus tías les dice que comenzó a concebir la colección en la primavera de 1916 (Miró, 2009, p. 229), pero el proceso de génesis se prolongó hasta el final de su vida.
3. El último de los artículos, «Los tres caminantes», del 12 de marzo de 1932, se publica en *Caras y Caretas*. Lo había enviado el autor a la redacción de la revista argentina poco antes de morir y ya no lo pudo ver publicado.

Artículos de *Figuras de Bethlem* publicados en la prensa periódica (ordenación cronológica)

Título del artículo	Divisiones del artículo	Nombre del diario o revista	Fecha de publicación
«Bethleem»	«Sendas y contornos» «El camino alto»	*Voluntad*	5 de diciembre de 1919
«El mesón de las caravanas. Camellos y luna»		*La Publicidad*	24 de diciembre de 1919
«Los Magos caminantes, I. La estrella y la cumbre»		*La Publicidad*	5 de enero de 1920
«Los Magos caminantes, II. La estrella y el camino»		*La Publicidad*	6 de enero de 1920
«Los Magos caminantes, III. La estrella y los hombres»		*La Publicidad*	7 de enero de 1920
«Bethleem»	«Los huertos» «Noemí» «Ruth y Noemí»	*Voluntad*	1 de febrero de 1920
«Figuras de Bethlem»	«Ruth» «El desierto y Etham» «Bethlem» «Ruth y Booz» «David y Salomón»	*La Nación*	7 de enero de 1923
«Figuras de Bethlem: Caravanas»		*La Nación*	23 de diciembre de 1923
«Los Magos caminantes»		*Los Lunes de El Imparcial*	23 de diciembre de 1923
«Figuras de Bethlem»	«Ruth» «El desierto y Etham» «Bethlem»	*El Sol*	9 de enero de 1925
«Figuras de Bethlem»	«Ruth y Booz» «David y Salomon»	*El Sol*	10 de enero de 1925
«Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María»		*El Sol*	24 de diciembre de 1925
«Los tres caminantes»		*Caras y Caretas*	12 de marzo de 1932

Cuadro 1: Lista cronológica de los artículos de *Figuras de Bethlem* publicados en la prensa.

Los trece textos son distintas elaboraciones de los episodios que tienen que ver con la descripción de la aldea de Belén; las historias de Ruth, David y Salomón; la llegada al parador de caravanas de María, a punto de dar a luz, y José; y el viaje que emprenden los Magos desde Oriente hasta la pequeña población en la que viene al mundo Jesús.

Las últimas versiones de cada uno fueron reunidas y anotadas por primera vez para la *Edición Conmemorativa de las Obras Completas* de Gabriel Miró (1932-1945), en la que se incluyen en el apéndice al tomo VI, organizadas en cuatro apartados denominados «Bethlem», «Ruth», «Llegan San José y Santa María» y «Los tres caminantes». Y, después, se volvieron a incluir en la edición de las *Obras Completas* de Biblioteca Nueva (1943), en las *Obras Escogidas* de Aguilar (1950) y en las *Obras Completas* de la Biblioteca Castro-Fundación José de Castro (2006-2008) e incluso fueron editadas en volumen independiente en 1961 con el título de *Figuras de Bethlem. La conciencia mesiánica en Jesús*, en la colección de *Obras Completas* publicadas por la Editorial Losada.

Esta información sobre *Figuras de Bethlem* se complementa con las alusiones que el autor introduce a su propia obra en su *Epistolario*, editado por Ian Macdonald y Frederic Barberá. Miró comenzó a mencionar su gestación a partir de 1918 en sus cartas. En la que envía a su amigo Ricardo Baeza el 9 de marzo le explica su frustración por no poder dedicarle el tiempo que desearía a estas exploraciones en las que encuentra un asunto muy fuerte y unos meses después vuelve a incidir en que le falta tiempo y «claridad evocadora», por lo que va a tener que aplazar su publicación, pero que no abandona su búsqueda.

En carta de mayo de 1919 le llega a enviar un borrador de índice del libro —«Solo sé las *figuras* que he de evocar: "Bethlehem" — "El Establo" — "El buey" — "El asno" — "Santa María" — "San José" — "Pastores" — "Labriegos y artesanos bethlemitas" — "Herodes" — "Los magos caminantes"»— y hace varias sugerencias sobre su tiraje, ornamentación y distribución.

Pero en 1926 le comenta a Enrique Falcó y Juana Maignon que, aunque Hogarth, el traductor inglés de *Figuras de la Pasión* y Champan, su editor, le habían ofrecido la posibilidad de publicar la versión inglesa de *Figuras de Bethlem*, si les entregaba el original en septiembre de ese mismo año, había tenido que rechazar la oferta, porque consideraba que no podría tener la obra disponible para ese momento (Miró, 2009: 621).

Hasta hace poco, tanto los fragmentos publicados en la prensa como las referencias epistolares constituían las únicas fuentes de información sobre *Figuras de Bethlem*. Sin embargo, hace algunos años, mientras desarrollábamos nuestra investigación doctoral, encontramos en el legado manuscrito del escritor, conservado por la alicantina Biblioteca Gabriel Miró, varias carpetas

con borradores relativos a esta obra. Fue un descubrimiento tremendamente interesante, porque ponía a nuestra disposición un conjunto amplio y heterogéneo —tanto por sus fases de redacción (pre-redaccional, redaccional y editorial) como por su tipología (carpetas, sobres, borradores, anotaciones, esquemas de contenido, índices, mapas y recortes de prensa)—de materiales relativos a este libro, al mismo tiempo que, por su naturaleza ante-textual y su carácter diacrónico, nos permitía acceder al propio taller de un escritor que tenía por costumbre eliminar las huellas de su documentación.

Además, este dossier de génesis,[4] para cuya transcripción, ordenación y análisis adoptamos el enfoque metodológico de la genética textual,[5] nos proporcionaba información sobre el argumento, el contenido, la estructura o la depuración formal de *Figuras de Bethlem*.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que el material era abundante, estaba desordenado, y contábamos con otras dificultades añadidas: no disponíamos de un borrador final que pudiéramos tener como referencia y no existía bibliografía crítica sobre esta obra. Esto nos obligó a ensayar una primera transcripción de los documentos que nos ayudó a tener una idea más clara de su contenido, antes de hacer la propuesta de ordenación, que fue quizás la labor que más problemas nos generó.

A lo largo del proceso, Miró había compuesto diferentes versiones de índice que introducían cambios relevantes. Las dos primeras las hemos mencionado ya: la que proponían las diferentes ediciones que habían incluido los textos relativos a *Figuras de Bethlem* siguiendo la *Edición Conmemorativa* y la que Miró envió a Ricardo Baeza en 1919. Las otras seis las habíamos encontrado entre los manuscritos. Su análisis conjunto nos hizo darnos cuenta de que algunas de

4. Empleamos este concepto teniendo en cuenta las definiciones de Almuth Grésillon (1984): «un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié» (p. 109) y Pierre Marc Biasi (2011): «l'ensemble matériel des documents et manuscrits se rapportant à l'écriture de l'œuvre que l'on entend étudier» (p. 67).

5. Utilizamos en nuestro trabajo los términos de genética textual y crítica genética indistintamente, como hace Hay (2002). Sin embargo, algunos investigadores establecen una diferenciación entre ambos. El lector interesado puede encontrar una explicación sobre su distinción en el artículo de Emilio Pastor Platero «La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina», incluido en su compilación de textos significativos sobre esta disciplina, *Genética textual* (2008), o en el manual de Pierre-Marc Biasi, *Génétique des textes* (2011). Esta metodología surge en Francia de la mano de Hay en los años sesenta y se propone, en palabras del mismo Biasi «renouveler la connaissance des textes à la lumière de leurs manuscrits en déplaçant l'interrogation critique de l'auteur vers l'écrivain, de l'écrit vers l'écriture, de la structure vers les processus, de l'œuvre vers sa genèse» (p. 11). La elección de este enfoque viene condicionada por la naturaleza de esta obra: inédita, fragmentaria y manuscrita.

ellas hacían referencia a un apartado denominado «Herodes» y a otro titulado «Magos», pero otras no, lo que nos llevaba a dudar de la pertenencia de ambos a *Figuras de Bethlem*.

Asimismo, existían otros indicios que parecían apuntar hacia esta idea de que constituían obras exentas: había tres grandes carpetas con los títulos «Bethlem», «Magos» y «Herodes» que contenían material organizado en capítulos. Y, en el caso de «Herodes», la duda era todavía más natural, ya que solamente aludía a la figura en dos de los índices y porque en una carta a Federico Madrid Arias y a Josefa Astor, aproximadamente de 1915, había declarado su deseo de escribir una obra que llevase por título *Herodes el Grande* (Miró, 2009: 197).

Pero, por otro lado, también había otras evidencias que indicaban que «Magos» y «Herodes» pertenecían a *Figuras de Bethlem*: existían varios índices en los que se hacía referencia a estos apartados; dentro de las carpetas denominadas «Bethlem» y «Obra incompleta» habíamos encontrado documentos relativos a ambos; en el material había referencias internas a los otros dos apartados que permitían establecer vinculaciones de contenido. Y en la entrevista publicada en el *Diario de Alicante* el 26 de marzo de 1927 Miró declaraba que todo el libro de *Figuras de Bethlem* estaría «dentro de la órbita de la figura de Herodes».

La resolución del enigma vino de la mano de una curiosa anotación, titulada «Bethlem», que hasta ese momento nos había pasado desapercibida. Era la siguiente:

> Bethlem
> Iº Valor de la tierra nuestra trabajada. Israel ~~conquista~~ labra y cuida su tierra **prometida por Dios**. Y el romano se la quita.
> II. Valor de humanidad. Los magos traen a Israel desde lo profundo de oriente la nueva del valor mesianico de la humanidad en su tierra. Israel quiere el esplendor de un mesias glorioso, renunciando al primitivo concepto hebreo de la tierra.
> III. Herodes. Negación de la humanidad y de tierra por la exaltación de sí mismo.[6]

Nos dimos cuenta de que si la entendíamos como una variante de índice en la que el autor había indicado en cuántas partes se dividiría *Figuras de Bethlem* y qué contenidos desarrollaría cada una de ellas, no solo tendríamos explicitada su organización, sino la clave interpretativa de toda la obra. De esta forma, se podía explicar la compatible interdependencia y autonomía de cada parte, es

6. Los criterios que se han seguido para la transcripción de los manuscritos se explicitan en el ANEXO.

decir, su relación material y semántica; la división tripartita de los documentos en las carpetas «Bethlem» y «Herodes» y el sobre «Magos» y su organización en capítulos; la heterogeneidad de las variantes de índice —aquellas que no incluían referencias a los apartados «Magos» y «Herodes» se referían solamente al contenido de la primera parte, «Bethlem»—. Asimismo, cobraba sentido la afirmación de Miró de que todo el libro estaba en la órbita de Herodes, puesto que la no inclusión de esta figura impediría cerrar el círculo significativo de la obra.

El apartado «Herodes»

El apartado «Herodes» a diferencia de «Bethlem» y «Magos», de los que había llegado a publicar fragmentos en la prensa periódica, estaba formado únicamente por material manuscrito que, en su mayor parte estaba incluido en la carpeta «Herodes» (en menor medida, también en «Bethlem»).

Su deseo de crear una obra con el título *Herodes el Grande*, la declaración que hemos incluido antes en la que indicaba que toda la obra estaría en la órbita de su protagonista, así como el análisis del material nos permiten deducir que Miró se sentía enormemente interesado por su figura, que, por otra parte, tiene la peculiaridad de ser la primera de *Figuras de Bethlem* de la que da noticia, en la carta que manda a Federico Madrid Arias de alrededor de junio de 1915, y la última en la que trabajaba antes de morir, según relata Jorge Guillén, que en el ensayo titulado *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario* (1969), incluye una fotografía de la postrera página escrita por su amigo en la casa del Paseo del Prado, 20, el 3 de mayo de 1930, cuyo contenido transcribimos aquí:

> Herodes
>
> Uno de los griegos —¿Nikolao? le dice a Herodes:
> —Pueblo éste que se odia y se niega hasta el pan y la víctima para su dios. En lo más profundo de los siglos, los estados griegos se prestan juramentos de que en caso de guerra entre ellos no se podrá destruir la residencia de un pueblo helenico ni seran privados de agua por los sitiadores.

A lo largo del proceso creativo, su índice de contenidos, como en el caso de las otras dos grandes partes, había variado. Dentro de «Herodes», podemos distinguir tres variantes de índice.

La primera, A, es la que planteaba un esbozo incluido en la anotación «Herodes el Grande» situada en la división «Herodes. Herodes el Grande. Herodes III». Según esta variante, el apartado estaría dividido en cinco episodios: la etapa de juventud en Galilea y la comparecencia en el Sanedrín a causa del incidente sobrevenido con los bandidos que asolaban esta región; su matrimonio con Marianne y la relación con su familia política y con Roma; las

calamidades sucedidas durante su reinado; sus magnificencias y el asesinato de sus hijos; la llegada de los Magos y su muerte.

En cuanto a la segunda variante, o variante B, es la que aparecía en la anotación «Herodes» incluida en el sobre «Herodes IV. Herodes». Parecía más avanzada que la A, puesto que presentaba mayor similitud con el material redaccional conservado. Además, el hecho de que estuviera incluida en el sobre «Herodes IV. Herodes», perteneciente a la nómina de sobres correlativos, que podemos considerar posteriores a los no correlativos -entre los que estaría incluido «Herodes el Grande. Herodes», sobre en el que está integrada la primera variante-, contribuiría a reforzar la hipótesis de que era posterior a la propuesta de índice A.

Se mostraba estructurada en ocho apartados cuyo contenido se diferenciaba del que aparecía en la anterior en algunos aspectos: no incluía el capítulo «Los bandidos de Galilea» con que comenzaba la primera propuesta de índice, ni el tercer episodio «Calamidades en su reinado: hambres, pestes»; se abría con un episodio nuevo, el que tiene que ver con la huida de Herodes y de toda su familia a Idumea; no mencionaba al personaje de Soemo (que sí aparecía en la primera), y, por otro, introducía cinco nuevos hechos: la guerra con los árabes, el terremoto que afectó a buena parte de las tierras israelitas, la muerte de Hyrcano, la enfermedad de Herodes y la muerte de Alejandra.

En cualquier caso, la diferencia más notable era que, además, Miró había insertado en el primer episodio de la variante A el enunciado «Los Magos», lo que vinculaba, al menos en determinado momento de su desarrollo (este apartado no aparece mencionado en la versión B), a «Magos» con «Herodes».

En cuanto a la tercera y última versión, o variante C, era una reconstrucción hecha a partir de los títulos y esquemas de contenido que aparecían en el dorso de una serie de sobres correlativos:

> **Sobre: «Herodes»:**
> Herodes
> I – Herodes y Jerusalém.
> 1. Hyrcán y la revuelta por el gobierno de Herodes de Galilea. El Sanhedrín y Herodes. Hyrcan. Recuerdo del principio de su reino. Su hermano Aristóbulo. Guerras de los hermanos. Onías. Antipater. Los hijos de Aristóbulo.
> 2. Marianne. Marianne niña cuando la vió Herodes. Jerusalem. Los parthos. Muerte de Fasael. Prisión de Hyrcan. Huida de Herodes y las mujeres.
> 3. Herodes rey, coronado en el Capitolio. Su vuelta. Los bandidos de las cuevas de Arbela. Conquista de Jerusalem. Su boda con Marianne.
> 4. Gelio. Alejandra. Su hijo el príncipe Aristobulo, Sumo Sacerdote. Su intento de fuga con Alejandra. Herodes los perdona.
> 5. Fiesta de los Tabernáculos. Envidia de Herodes. En Jericó. Asesinato de Aristóbulo.

6. Vuelve Hyrcan de Babilonia. Hyrcan y su hija Alejandra. Dolor y odio de Alejandra. Escribe a Cleopatra.
7. Marcha de Herodes llamado por Marco Antonio. Marianne, Alejandra y Josef.
8. Salomé. La madre de ella y de Herodes. Muerte de Josef.
(«Herodes I. Herodes y Jerusalem»)

Sobre: «Herodes»:
Herodes
II – Herodes y Marianne.
1. Cleopatra y Herodes
2. Los árabes. Terremoto, miseria. Herodes salva a Judea —Los árabes derrotados.
3. Augusto. Muerte de Hyrcan.
4. Marcha de Herodes a Rodas. Marianne.
5. Muerte de Marianne. Alejandra. Su abyección. Su desventura.
6. Enfermedad de Herodes. Muerte de Alejandra. Pasión desesperada de Herodes por su mujer. ~~Su~~ Cadaver[7] de Marianne guardado y gozado por Herodes.
(«Herodes II. Herodes y Marianne»)

Sobre: «Herodes»:
Herodes.
III – Herodes y sus hijos
1. Obras de Herodes. Palacios. Ciudades. Grandezas. El Templo.
2. Los hijos – Feroras – Salomé (Antipater). El Templo[8].
3. Horror de la casa de Herodes – Antipater – Ejecuciones – Delaciones – Suplicios.
4. Antipater. Muerte de los hijos. Salomé.
5.
6.
(«Herodes III. Herodes y sus hijos»)

Sobre: «Herodes IV[9]**»:**
Herodes
IV

7. Modificado: *cadaver*.
8. Tachado: *Ejecuciones. Suplicios. Grandezas. Hambres. Miserias. El Templo*.
9. En el dorso del sobre la escritura ha sido interrumpida y solamente nos ha quedado una especie de esqueleto del capítulo. Sin embargo, dentro de éste tenemos un esquema de contenido del episodio que nos puede ayudar a completar los espacios en blanco dejados por éste. Lo transcribimos a continuación:

   Herodes
   IV Sangre de Herodes
   1 Ejecución de Alejandro y Aristóbulo, hijos del rey.
   2 Antipater.
   3 Muerte de Feroras, hermano del rey.

1
2
3
4
(«Herodes IV. Herodes»)

Esta variante, la más extensa y completa, y la que mayor cantidad de material redaccional incluía, nos parecía la más avanzada y la que guardaba más similitud con los últimos índices de contenidos de cada uno de los otros dos grandes apartados, por lo que fue la que tuvimos en cuenta para hacer la propuesta de contenidos de «Herodes».

Según el esquema que proponía, el tercer bloque de *Figuras de Bethlem* estaría estructurado en cuatro grandes apartados: «I. Herodes y Jerusalem», «II. Herodes y Marianne», «III. Herodes y sus hijos» y «IV. Herodes»; cada uno de los cuales quedaría dividido en diferentes sub-apartados considerablemente más densos que los que aparecían en los esquemas anteriores.

La versión C incluía información nueva: insertaba en el primer capítulo una división dedicada al enfrentamiento de Herodes con la bandidos de Arbela y la alusión al personaje de Gelio; hacía más explícita la desesperación del rey después de la muerte de su esposa -«Pasión desesperada de Herodes por su mujer. Cadaver de Marianne guardado y gozado por Herodes»-, hacía referencia a la muerte del hermano del rey, Feroras, y, lo que era más importante, porque proporcionaba coherencia a la obra, situaba en el mismo espacio cronológico la muerte de Herodes y el paso de José, María y Jesús hacia Nazareth.

Así, las cuatro partes en las que Miró había dividido «Herodes» correspondían a las cuatro etapas vitales significativas dentro de la trayectoria del monarca: su acceso al poder, su matrimonio con Marianne; su adentramiento en las simas más profundas de la corrupción moral; y su decadencia y muerte.

Para trazar este recorrido el escritor había recurrido, como había hecho para configurar «Bethlem» y «Magos», a la consulta de diversas fuentes: clásicas (la *Anábasis* de Jenofonte; las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo; *Las vidas paralelas* de Plutarco; *El compendio de las hazañas romanas* de Floro y *Los doce césares* de Suetonio), bíblicas (La Santa Biblia de Scío, la Biblia protestante en versión de Valera-Reina, El Nuevo Testamento y los Evangelios Apócrifos) y de erudición histórica (las *Consideraciones sobre la grandeza de los romanos y su decadencia* de Montesquieu; la *Histoire d'Hérode* de Saulcy; *Histoire du peuple*

4 Juicio contra Antipater – Rebelión de los fariseos que derriban el águila de oro. Agonía y crueldades de Herodes.
5 Ejecución de Antipater. Muerte de Herodes.
6 Entierro de Herodes – Pasan José, María y Jesús hacia Nazareth.

d'Israel de Renan; *Ciceron et ses amies* de Boissier; el *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres mediques* de Lenormant; el *Dictionnaire de la Bible*, coordinado por Fulcran Vigouroux y *La Palestine au temps de Jésus-Christ* de Edmond Stapfer).[10]

Entre todas ellas, destaca la del historiador judío-romano Flavio Josefo, determinante no solo por ser el principal transmisor de la información que conservamos sobre la monarquía de Herodes, sino también porque Miró lo tiene como referencia también a la hora de disponer el material relativo a esta figura, como demuestra la comparación de los contenidos que incluye en el apartado con los capítulos XIV, XV, XVI y XVII, los dedicados a la historia de Herodes, de las *Oeuvres Complètes* de Josefo que Miró poseía en su despacho, que incluso fueron anotados y subrayados por el escritor. De hecho, en los tres últimos escribe a mano los números 2º, 3º y 4º (se sobreentiende el primero), lo que corrobora la idea de que los tuvo como punto de partida para estructurar su contenido.

Aunque Miró se documenta con detenimiento, no debemos olvidar que no es historiador, sino un artista. Por este motivo, selecciona la información que le interesa más desde el punto de vista narrativo, recrea pasajes, establece contrastes, incide en determinados aspectos, dota de la máxima expresividad a su lenguaje y, sobre todo, profundiza en la psicología de los personajes y en sus problemáticas relaciones.

El eje que articula conceptualmente esta obra, como en muchas de las creadas por el escritor, es la reflexión sobre el alma humana, en su complejidad, en su limitación, en su contradicción.

Efectivamente, *Figuras de Bethlem* es una muestra palpable de que supone una simpleza definir a Miró exclusivamente como un esteta. Esta etiqueta, junto a la de «poeta», aunque esta última le fue aplicada de forma elogiosa, para enaltecer su prosa, han perjudicado su valoración como novelista (Laín Corona, 2015: II). En este sentido, fue demoledor el artículo que Ortega y Gasset publicó en *El Sol* el 9 de enero de 1927 en el que el filósofo sugería que la verdadera vocación de Miró era la de lírico y no la de novelista.

Al autor no le pareció justa esta visión, como demuestran su epistolario y sus manuscritos (Ramos 1996, p. 588 y ss.). De hecho, llegó a escribir una réplica, titulada «Sigüenza y el mirador azul» de la que trazó tres versiones, que no llegó a publicar y que rescató Edmund King (1982).

10. Para conocer más sobre las fuentes que tuvieron una especial relevancia en la configuración de *Figuras de Bethlem*, ver Laura Palomo Alepuz (2017).

Aunque una parte de la crítica la siguió perpetuando, afortunadamente, otros investigadores, como Macdonald (2010 [1975]; 2004), Baquero Goyanes (1979), Lozano Marco (2004; 2010a; 2010b; 2011) Laín Corona (2015), han sabido apreciar la originalidad y la personalidad de la novelística mironiana y la han situado en la línea renovadora de la literatura occidental contemporánea, concretamente, en el género de la novela lírica (Darío Villanueva, 1983; Lozano Marco,[11] 2004; Ángel Luis Prieto de Paula, 2008), que se caracteriza por la falta de acción, el estatismo, la reflexión, la descripción, es decir, aquellas características que llevaban a dudar de la adscripción genérica de las obras de Miró. De hecho, son varios los que reivindican el lugar de Miró entre renovadores de las letras contemporáneas como Wilde, Virginia Woolf, Proust o Joyce (Baquero Goyanes, 1979; Márquez Villanueva, 1990; Clúa, 2008; Lozano Marco, 2010a), en el terreno extranjero, y Unamuno, Azorín, Valle-Inclán o Pérez de Ayala en el español (Lozano Marco, 2011).

Como queda de manifiesto, la modernidad de la prosa de Miró no está relacionada solamente con sus innovaciones formales, sino también con la importancia de su contenido. Aunque, a lo largo de su vida, Miró afirmó en varias ocasiones que su obra era puramente artística —en la conferencia que pronunció en Gijón en 1925 declaraba: «El arte se desentiende de tesis y debates cristológicos y teológicos» y «Mi libro [*Figuras de la Pasión*] no tiene intenciones exegéticas ni fervores apologéticos» (Vicente Ramos, 1996: 576; 579)— nos parece que, como acertadamente señala Miguel Ángel Lozano, la estética de Miró es inseparable de su ética, de su filosofía, de su visión del mundo y de su postura ante él (2010b: 122).

Roberta Johnson (1985) presenta su pensamiento filosófico en sintonía con el que se estaba desarrollando en el contexto europeo contemporáneo a él; Guillermo Laín Corona (2015) sitúa al autor en la órbita del liberalismo y Macdonald (2010 [1975]; 1990), Kirk (1976), Airozo (1984), Longhurst (1900) y Lozano Marco (2010b) han señalado su carácter heterodoxo y su

11. Miguel Ángel Lozano explica que Miró «no se dedica a observar y a estudiar una realidad externa y pretendidamente objetiva, como si esta tuviera una existencia al margen del sujeto que observa y conoce; a lo que se dedica con verdadero ahínco es a analizar y a conocer su propia percepción de la realidad. Presta atención no al mundo circundante, sino a su conciencia, a la manera de percibir y a los efectos que tal percepción causa; atiende al modo en que "su espíritu" se recoge y se configura una realidad. Desde muy joven, casi desde sus inicios, el aspirante a artista sigue el procedimiento y adopta la actitud consciente que sostiene al arte de la modernidad: no va hacia las cosas, sino hacia la idea que tiene de las cosas y hacia sus efectos, algo que también puede designarse como "sus emociones"; y esta es la tarea que se impone un joven que, en su aislamiento, se ejercita en el arte literario en los años iniciales del siglo XX».

vinculación con los estudios cristológicos de tipo racional e histórico que tuvieron su máximo desarrollo entre finales del siglo XIX y principios del XX, lo que cristaliza en una visión sobre la figura de Jesús que incide sobre todo en su condición humana y en el carácter ético de su mensaje[12].

Y en esta línea de pensamiento cabría situar la preocupación que vertebra toda su obra: la falta de amor entre los hombres, que, según señala Miguel Ángel Lozano (2010a) aparece preludiada en *Hilván de escenas* y alcanza definición en la nota a pie de página que introduce en el capítulo X de la primera edición de *Del vivir* (1904).

Toda esta perspectiva existencial e ideológica se muestra de forma palpable en «Herodes», la parte de *Figuras de Bethlem* en la que trabajaba cuando le sorprendió la muerte. Esta cuestión es la que vamos a analizar en la última parte de nuestra investigación.

Humanismo y modernidad en «Herodes»

Si volvemos a la anotación «Bethlem», que es la que habíamos tomado como referencia para organizar los materiales manuscritos relativos a esta obra, recordaremos que estaba estructurada en tres partes, cada una de las cuales responde a un concepto: la primera, «Valor de la tierra nuestra trabajada. Israel ~~conquista~~ labra y cuida su tierra **prometida por Dios**. Y el romano se la quita»; la segunda: «Valor de humanidad. Los magos traen a Israel desde lo profundo de oriente la nueva del valor mesiánico de la humanidad en su tierra. Israel quiere el esplendor de un mesías glorioso, renunciando al primitivo concepto hebreo de la tierra» y la tercera: «Herodes. Negación de la humanidad y de tierra por la exaltación de sí mismo».

Comentábamos antes que, de este modo, no solo estaba explicitada la estructura de la obra, sino también la clave para su interpretación. Ello es así porque en los dos primeros apartados el autor alude a dos promesas (la de la tierra y la del Mesías), en las que confiaba el pueblo israelita, que el personaje de Herodes acaba invalidando. Así, si en «Bethlem» se anula la esperanza de posesión de la tierra porque esta, que «el pueblo escogido» concibe como un regalo de Dios, le ha sido robada por el romano y por Herodes, ambos usurpadores extranjeros; y en «Magos», el pueblo hebreo renuncia al don de la tierra y acoge el de un Mesías que lo libraría del sufrimiento, pero después ignora el

12. Esta percepción advertida por algunos de los más tempranos admiradores de Gabriel Miró —Unamuno, Maura, Gil-Albert— a pesar de los intentos de Miró por legitimar la «pureza» de su obra, provocaron que se encontrara con el rechazo de la sociedad más reaccionaria de su época. Por eso, tiene sentido que, a pesar de que estuviera configurando un proyecto liberal, Miró rehuyera el debate, como señala Macdonald (1990).

mensaje de los sacerdotes zoroastristas; en «Herodes» todo nos hace suponer que desaparecerían las dos aspiraciones anteriores al cundir el desánimo entre el pueblo, que teme al soberano tanto como lo odia.

De este modo, en *Figuras de Bethlem* percibimos de nuevo una visión desencantada y una preocupación por la falta de amor entre los hombres. En efecto, el Herodes mironiano aparece pintado con los tintes más oscuros. Es un personaje marcado por el odio: el que desata en su pueblo y el que lleva a acabar con todos aquellos que le rodean. Ya las referencias que Miró introduce en las otras dos partes nos lo anuncian. En «Bethlem» se nos da a entender que Israel no lo considera el soberano legítimo, a pesar de sus intentos desesperados, por la fuerza o la adulación, de conseguir su respeto. Y en «Magos» Miró narra la matanza que lleva a cabo el ejército herodiano en Belén, después de que los Magos le hayan informado sobre la profecía que indicaba que un «rey» nacería en esta población y libraría a la humanidad de su dolor, con lo que el autor parece querer dar a entender que todas las ideas brillantes que se han creado para dirigir a la humanidad hacia su progreso acaban convirtiéndose en utopías irrealizables o pesadillas por el inherente egoísmo del hombre.

Pero es en «Herodes» donde ahonda en la profundización psicológica en la figura del monarca. A lo largo de esta parte se nos muestra como un tirano cruel, ambicioso, narcisista y sádico.

Sin embargo, la visión que nos transmite Miró sobre Herodes no es maniquea. El escritor no elimina aspectos positivos o admirables de su personalidad, como su valentía en el combate cuerpo a cuerpo o su tenacidad ante las circunstancias adversas. Y, en este sentido, hay un pasaje de gran belleza en el que consigue levantar la moral de su tropa, después de que se hayan enfrentado a la derrota, en la guerra con los árabes, y la traición del ejército de Cleopatra y hayan perdido propiedades y seres queridos en un terremoto, para llevarlos a la victoria:

> ¡Clavados, traspasados en la desgracia! Toda la tierra es dolor para nosotros. Mas grande que nosotros. Todo nuestro reino desgracia, y en ella nos volcamos y tiritamos como ajusticiados. […] Han temblado, se han desgarrado nuestros campos, nuestros montes, nuestras ciudades; han perecido nuestros hermanos; nuestros rebaños; somos la querencia de las hienas y de los cuervos. Creeis que **ha**[13] sido por voluntad de Dios. Ya se ha cumplido; ya está **calmada su ira**[14]. ¿No ha sido el Señor? ¿No ha sido Él sino un **temblor ciego de la tierra**[15]? Pasó ya; pasó por todo nuestro reino dejando la muerte, menos en nosotros. El ejército quedó intacto. Porque estábamos acampados despues de pelear y para

13. Modificado: *han*.
14. Tachado: *ejecutado el castigo*.
15. Tachado: *convulsión ciega, por causas de la Naturaleza*.

> pelear quedamos a salvo. Por algo se nos guardó la vida. Los árabes nos creen tambien aniquilados. Por eso vienen tambien como chacales. *¿Lo que a ellos*[16] les entusiasma y les da brio ha de postrarnos a nosotros? Los mismos somos que triunfamos; a ellos voy ~~a~~ otra vez con los que quieran venir» (Cuart. XIIr (1) y XIIv (1), «Herodes I. Herodes y Marianne (I)».

Además, en varios de los episodios la narración está presentada desde el punto de vista del soberano, lo que permite al lector indagar en los vericuetos de su mente y tratar de comprender las razones de su atormentado comportamiento, por ejemplo, su deseo de emular a David y Salomón, a los cuales intenta imitar en su ostentación de bellezas y de riqueza y en su dedicación a reformar el Templo de Jerusalén.

Pero el contraste viene cuando sabemos que mientras que estos dos fueron respetados y admirados por su pueblo, Herodes es rechazado con virulencia (Cuart. 1r (5), «Herodes. Herodes y Jerusalem»).

Es como si Miró tuviera la intención, en parte, de explicar su conducta como la consecuencia de una incapacidad para gestionar el rechazo y el odio de su pueblo. Esto es evidente en el pasaje en el que nos narra cómo llega a la decisión de acabar con su cuñado, en un ataque de celos, después de haberlo hecho ungir como Sumo Sacerdote, cuando percibe que el pueblo, durante la ceremonia de los Tabernáculos, que es la primera celebración que oficia, le manifiesta un cariño, una admiración y una lealtad que él, con toda su magnificencia y sus triunfos militares, no conquistará jamás:

> Y mientras el ~~sacerdote~~ pontífice juvenil decanta hacia Occidente el agua de Siloé, y la redoma de vino rojo al Oriente, el silencio de la multitud tiene un ímpetu de exclamación de pasmo. Corte, plebe y sacerdocio se han olvidado ~~del~~ de Herodes mirando la belleza de Aristobulo. Cuando vuelve **el estruendo de** la plegaria tiene un tono de himno de aclamación al príncipe. En verdad se olvidan de fuera nombrado por el Rey y sienten bajo la presencia del elegido **del**[17] Señor. Sangre **legítima**[18] de los Asmoneos en una perfección de forma humana exaltada por las vestiduras inmaculadas. **Pontífice de sangre de reyes con los pies desnudos en las piedras santas**[19]. Nunca sin quebrantar la Ley podría llegar Herodes a sentirse y ~~verse~~ *vérsele como estaba Aristobulo. […] Le pesó la contradicción de sí mismo como si se la gritase alguien traspasando el aleteo azul de los cielos. Y se oyo a sí mismo sin* voz pero pronunciando por el vaho de su sangre idumea. Se acabaría para siempre! (Cuartillas 2r (5), 3r (4) y 4r (3), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»).

16. Tachado: *A ellos voy con los que quieran venir!*
17. Tachado: *del*.
18. Tachado: *pura*.
19. Tachado en la línea principal: *Nadie halló las piedras del altar*. En la línea superior aparece sustituyendo a *piedras* la palabra *gradas*.

Como hemos visto en el fragmento anterior, la imagen del rey que se pone ante nuestros ojos en muy negativa: es la de una persona que no duda en llevar a cabo todos los atropellos a la libertad o a los derechos de los otros, para conseguir sus objetivos. Herodes es consciente de que su origen plebeyo e idumeo provoca el rechazo del pueblo. Por esta razón, se sugiere, hace desaparecer en llamas una noche los archivos en los que se había ido depositando la información sobre la genealogía de las familias hebreas (Nota, «Herodes I. Herodes y Jerusalem».

También aparece descrito como una especie de psicópata que no tiene en cuenta los sentimientos de los demás y que dispone de sus vidas a su antojo. Su fuerza física y su arrogancia, le llevan frecuentemente a imponer sus deseos recurriendo a la violencia. Cuando al comienzo de su carrera, siendo rey Hircano, le envían a Galilea para controlar a los bandidos que asolaban esta tierra, los condena a muerte sin haberlos llevado a juicio; gana la guerra civil después de haberse deshecho de todos sus adversarios, a veces recurriendo a la extorsión o el engaño; manipula, controla, y asesina a todos los que pueden suponer una amenaza a su poder, aunque se trate de sus familiares, su mujer o sus hijos.

Una muestra patente de esto es el espionaje que ejerce contra su familia política: Hircano, el antiguo rey de Israel; su suegra, Alejandra; su cuñado, Aristóbulo y su mujer, Marianne, son observados con detalle por los esbirros del rey, que pasan un informe de todas sus acciones, relaciones y declaraciones. En una conversación que tiene Alejandra, con un siervo romano de Cleopatra, aliada de los macabeos y enemiga de Herodes, lo explica exasperada:

> Mira hacia lo profundo de mis aposentos. Nadie. ¿Nadie? Nos están acechando por un reflejo de la losa, para ver si me estremezco cuando aparezca mi escriba que ya le veo sus pestañas por la ~~quieta~~ almena de Poniente. **Mira ese droguista que sube la cuesta del Tyropeon; no la subirá del todo sin volverse; y despues pasará un lisiado, un batanero, y un mercader de estofas pedirá verme —mañana lo**[20] será de plumas, o de perfumes; y así a cada instante de cada hora, de lejos y a mi lado, una humanidad me va mirando todo el paso de mi vida hasta en mis ademanes, en mi silueta, en mi respiración, en mis cabellos, en un pliegue de mi vestido; y cada día se hace la cuenta de ~~todo~~ lo más leve de mi persona, y sabe Herodes como yo he vivido, sabe de mí más que

20. Aparecía escrito originariamente: *Hablará del rey para que me delate; habla*. Después, sustituye el verbo *habla* por *respondeme como*; más adelante, tacha *como* y continúa escribiendo detrás: *tu como antes; un obrero del templo, el de la camisa, el que se levanta la soga es otro ruin que dará la señal para*. A continuación, sustituye *para* por *a* y finaliza la oración: *otro escriba*. Finalmente, reemplaza el conjunto por el fragmento en negrita.

> yo misma, y yo llego a **sentir**[21] otra Alejandra que me envuelve y se agranda invisible para mi (Cuart. 2r (3), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»)

Sin embargo, cuando descubre que estos tratan de huir o de escapar a su férreo control, se presenta ante los miembros de su Corte como la víctima de sus maquinaciones. Un ejemplo de ello es su reacción ante la iniciativa de Alejandra de enviar a Marco Antonio y a Cleopatra los retratos de sus dos hijos, en un intento de buscar su auxilio: Herodes la lleva ante la sala del trono y la humilla por su imprudencia, al tiempo que trata de conquistar el favor de los presentes con un despliegue retórico que persigue convencerlos de que es su propia familia la que le impide protegerlos a pesar de todos sus desvelos por ofrecerles seguridad y bienestar.

También es muestra de su actitud respecto a los macabeos su ambivalencia afectiva respecto a Marianne: la ama, pero, en parte, sus sentimientos tienen un origen en la vanidad -había deseado desde niño conseguirla, junto a todo lo que a ella se le había concedido por nacimiento (Oct. XXXr (1), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»)- y están enturbiados por un deseo de posesión, convenientemente espoleado por los comentarios envenados de su madre y su hermana, que se evidencia en el encargo que le hace a su cuñado Josef de que acabe con ella, si él pierde la vida cuando va a buscar a Marco Antonio para pedirle su favor[22] (Cuart. IIIr (2) y IIIv (2), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»).

En este sentido, también son significativas las comparaciones con animales depredadores. Tanto a él como su familia se los describe en varias ocasiones como personas sin humanidad y en el siguiente fragmento Alejandra lo identifica con el tigre:

> Mirada de tigre. Yo le dije a Herodes. El hombre es peor que el tigre. Y él se volvió diciendo: ¿Sabes, por ventura lo que cree el tigre del tigre? Pero, no era eso. Herodes es el tigre en medio de los hombres. Y aun dijo él: *¿No quiso el primer Macabeo ser él entre los que no podían serlo*. Así yo. Yo tambien un martillo, un macabeo de mi sangre. Yo la creo. Y lo horrible es que sea según la voluntad suya. Si Herodes crece romano! (Oct. IVr (2), «Herodes I. Herodes y Jerusalem»).

Y en la misma línea, Miró insiste en varias ocasiones en su sadismo. Por ejemplo, es evidente cuando, después de que un escriba los haya interrumpido a él y a Cleopatra en un momento decisivo de alta tensión sexual, lo sentencia a que le corten las dos manos y unos instantes después rectifica para indicar que, si es él mismo quien perpetra el acto, le perdona una (Cuart. Ixr (1), «Herodes

21. Modificado: *sentirme*.
22. También en su asesinato. Aunque no conservamos material redaccional sobre este episodio, sabemos por las variantes de índice, que Miró planeaba incluirlo en el relato.

II. Herodes y Marianne (I)»); o el momento en el que, como un gato que jugara con su presa y se relamiera con la expectativa de la caza, alarga el prendimiento de Hircano y la resolución de su condena a muerte durante un banquete:

> Pero, de repente, la voz de Herodes se le enroscaba y se le **hincaba**[23] delante diciéndole:
> —Hircan, no comes!
> —Hircan, no bebes!
> […]
> Y cuando Herodes **le** hablaba, todos los triclinios quedaban en silencio; todos los ojos se le acercaban y le parecían ~~sentirlos~~ que le tocaban aleteándole.
> —Hyrcan!
> Hyrcan volvio a incorporarse; se atropelló por coger la copa, el pan antes del aviso del Rey.
> —Hyrcan, ¿qué sabes de Malko, tu amigo?
> —¡Yo!
> Todo Herodes, y lo que le rodeaba, tembló en el silencio.
> Anonadado Hyrcan hacía una mueca de sonrisa. Se le pusieron detrás ~~de~~ unos hombres, inclinados, mirándole la ropa que le caía por la mutilación, por el cuello de pliegues seniles.
> En la garganta del rey se rompía un mugido. No había podido contenerse y se precipitó más, gritando:
> —Dositheo, Dositheo. Cuenta la traición de Hyrcan. Ahora, a punto de mi marcha, Hyrcan me vendía. Dositheo (Cuart. 3v (1) y 4r (1), «Herodes II. Herodes y Marianne (I)»).

Aunque desconocemos cómo iba a finalizar la obra, porque no se ha conservado material redaccional del último capítulo de «Herodes» y, por lo tanto, operamos con las suposiciones que nos permiten formular los pocos datos que hemos podido tomar del escaso material pre-redaccional que nos ha llegado, las anotaciones que hemos encontrado en el sobre correspondiente al último apartado parecen apuntar a un final sombrío en el que Herodes, aun enfermo, viejo y cada vez más solo (él mismo ha eliminado a buena parte de su familia, incluidos sus hijos) seguirá sirviéndose hasta su muerte de la violencia para dominar a los que le rodean[24]. Podemos verlo en la siguiente nota:

> Herodes
>
> Oye a los magos. Oye recitar las profecías mesiánicas. Las oye como con los ojos, mientras va recordando todas sus ansias, sus tragedias, sus desesperaciones;

23. Tachado: *ponía*.
24. La información que nos suministra Flavio Josefo, que es la fuente principal de toda esta tercera parte, sobre los últimos años de vida de Herodes y la que nos proporciona el *Dictionnaire de la Bible*, que es otra de las referencias claras de *Figuras de Bethlem*, señalan también en esta dirección.

> las mutilaciones de su sangre por subir su sangre a la realeza; todo por el reino, un reino que vienen a decirle esos bárbaros con tiara casi podrida por las intemperies de los largos caminos, un reino que ha de arrancarle un niño desconocido, y ahora que se deshace y se retuerce en la agonía. Matará niños hasta acertar a ciegas, los niños, los únicos que podía amar porque únicamente siendo niños pudo todavía creer en sus hijos ajusticiados por él.
>
> («Herodes. Herodes el Grande (II)»)

Es ese mismo niño al que alude el que encarna en la obra mironiana el humanismo que él ha negado. De este modo, y esta es quizás una de las cuestiones más interesantes que plantea este apartado, Miró parece establecer un contraste entre los dos protagonistas de las únicas obras de la serie «Estampas Viejas» que llegaron a ver la luz (al menos, en parte): Jesús y Herodes.

Si el *rabbi* de *Figuras de la Pasión del Señor* —y también el de la conferencia «Lo viejo y lo santo en manos de ahora» y el artículo «La conciencia mesiánica en Jesús»— es ante todo una figura ética, profundamente humana, que hace de la solidaridad, la compasión, la justicia, la defensa de los marginados u oprimidos y de la protección de los más vulnerables su labor fundamental; el Herodes de *Figuras de Bethlem* es un hombre angustiado, megalómano, manipulador, egoísta y despiadado que acaba con todos aquellos que lo amaron y que solamente se mueve motivado por la vanidad, el odio y la crueldad.

Miró no pudo llegar a acabar la redacción de esta parte de su obra y, por lo tanto, no podemos saber con seguridad si estaba en su ánimo hacer más explícita esta oposición, pero así parece indicarlo una nota que hemos encontrado en el archivo manuscrito, tremendamente reveladora en su contenido, porque contribuye a estrechar los vínculos entre las tres partes de *Figuras de Bethlem*:

> Herodes – III
>
> La realeza. Sangre de rey. Reino de mi sangre. Toda mi vida, y la vida de mis hijos y las vidas de muchos hijos por mi sangre de rey, por ser más que hombre, y se me ha olvidado la humanidad por superarla. Ni un hijo rey del todo rey y del todo hijo.
>
> —
>
> El signo de la estrella que buscaban un príncipe divino, traía al hombre la humanidad olvidada («Herodes. Herodes el Grande (II)»).

Conclusión

En conclusión, el análisis del contenido inédito de *Figuras de Bethlem* muestra hasta qué punto es un prejuicio creer que la obra de Miró carece de preocupaciones éticas, filosóficas o ideológicas, y esto es especialmente evidente en el

apartado «Herodes», donde el tema de la falta de amor aparece encarnado en la figura del protagonista.

Esta parte, que el autor había planteado como una negación de las dos promesas esbozadas en los dos bloques de contenidos anteriores, la de la tierra, en «Bethlem», y la de la humanidad en «Magos», azotada por la duda existencial, transmite una visión desencantada y pesimista del mundo y del ser humano, que está en consonancia con sus declaraciones en el epistolario y el espíritu de otras obras, como la de Oleza, que publica en esta etapa vital, marcada, significativamente, en el contexto de nuestro país, por la incertidumbre y la desconfianza.

Herodes el Grande parece configurarse aquí como contraejemplo del humanismo, representado en la figura tierna, sensible y misericordiosa de Jesús. Para ello, el escritor urde un relato documentado, que hunde sus raíces en fuentes históricas y bíblicas, pero que no deja de ser una moderna creación literaria en la que emplea las técnicas narrativas más innovadoras, junto a un lenguaje refinado, depurado y de tremenda belleza y expresividad, y que incluso comparte temática con la que se denominará después novela de dictador.

Por esta razón, *Figuras de Bethlem* es una obra que merece ser conocida y apreciada en el conjunto de la producción de Gabriel Miró; un autor que, tanto por su exquisitez formal como por su calidad conceptual, constituye uno de los pilares de la renovación literaria en España durante el siglo XX.

Bibliografía

a) Archivos

Legado Gabriel Miró. Biblioteca Gabriel Miró de Alicante. Fundación Caja Mediterráneo.

b) Artículos de Miró

Miró, Gabriel (1919). «Bethleem», *Voluntad*. 5, 15 de diciembre.
Miró, Gabriel (1919). «El mesón de las caravanas. Camellos y luna», *La Publicidad* (Edición noche). 24 de diciembre.
Miró, Gabriel (1920). «Los magos caminantes, I. La estrella y la cumbre», *La Publicidad* (Edición noche). 5 de enero.
Miró, Gabriel (1920). «Los magos caminantes, II. La estrella y el camino», *La Publicidad* (Edición noche). 6 de enero.
Miró, Gabriel (1920). «Los magos caminantes, III. La estrella y los hombres», *La Publicidad* (Edición noche). 7 de enero.
Miró, Gabriel (1920), «Bethleem», *Voluntad*. 6, 1 de febrero.

MIRÓ, Gabriel (1923). «Figuras de Bethlem», *La Nación*. 7 de enero.
MIRÓ, Gabriel (1923). «Figuras de Bethlem: Caravanas», *La Nación*. 23 de diciembre.
MIRÓ, Gabriel (1923). «Los Magos caminantes», *Los Lunes del Imparcial*. 23 de diciembre.
MIRÓ, Gabriel (1925). «Figuras de Bethlem», *El Sol*. 9 de enero.
MIRÓ, Gabriel (1925). «Figuras de Bethlem», *El Sol*. 10 de enero.
MIRÓ, Gabriel (1925). «Figuras de Bethlem. Llegan San José y Santa María», *El Sol*. 24 de diciembre[25].
MIRÓ, Gabriel (1932). «Los tres caminantes», *Caras y Caretas*. 1745, 12 de marzo.

c) Posibles fuentes de Miró

La Santa Biblia (1852 – 1869), trad. de Felipe Scío de San Miguel, 5 vols., Madrid, Gaspar y Roig.
La Santa Biblia (1890), trad. de Cypriano de Valera, Madrid, depósito Central de la Sociedad Bíblica HIE.
BOISSIER, Gaston (1823 – 1908), *Cicéron et ses amis*, París, Hachette.
FLORO, Lucio Anneo (1885), *Compendio de las hazañas romanas*, trad. J. Eloy Díaz-Jiménez y Molleda, Madrid, Navarro.
JENOFONTE (1882), Historia *de la entrada de Ciro el Menor en el Asia y de la retirada de los diez mil griegos que fueron con él*, trad. Diego Gracián, Madrid, Luis Navarro.
JOSEPH, Flavius (1838), *Oeuvres Complètes*, París Auguste Desrez, Imprimeur – Éditeur.
LENORMANT, François (s. a.), *Manuel d'histoire ancienne de l'orient jusqu'aux guerres médiques*, 3 vols., París, A. Lévy Libraire-Éditeur.
MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat (1851), Baron de, *Grandeur et décadence des Romaines, Lettres persanes, Politique des Romains, Dialogue de Sylla et d'Eucrate*, Paris, F. Didot.
El Nuevo Testamento (1916), trad. de Felipe Torres Amat, Bilbao, La editorial Vizcaína.
PEETERS, Paul (1911 – 1914), ed., *Evangiles apocryphes*, trad. Charles Michel, 2 vols., Paris, Alphonse Picard et fils.
PLUTARCO (1900 – 1901), *Las vidas paralelas*, trad. Antonio Ranz Romanillos, 5 vols., Madrid, Hernando.
RENAN, Ernest (1926 – 1928), *Histoire du peuple d'Israël*, 5 vols., París, Calmann-Lévy.
SAULCY, F. de (1867), *Histoire d'Hérode, roi des Juifs*, París, Hachette.

25. Aunque el artículo lleva esta fecha se publicó en el ejemplar del día 25 de diciembre de 1925.

STAPFER, Edmond (s. a.), *La Palestine au temps de Jésus-Christ*, París, Fischbacher.
SUETONIO TRANQUILO, Cayo (1902), *Los doce Césares*, trad. F. Norberto Castilla, Madrid, Hernando.
VIGOUROUX, Fulcran, ed. (1912 – 1922), *Dictionnaire de la Bible*, 10 vols., París, Letouzy et Ané.

d) Bibliografía de Miró

MIRÓ, Gabriel 1916. *Figuras de la Pasión del Señor*, tomo I, Barcelona, E. Domenech, Ed.
MIRÓ, Gabriel 1917. *Figuras de la Pasión del Señor*, tomo II, Barcelona, E. Domenech, Ed.
MIRÓ, Gabriel 1932-1949. *Obras Completas. Edición Conmemorativa*, Barcelona, Altés.
MIRÓ, Gabriel 1952. *Glosas de Sigüenza*, introducción de Clemencia Miró, Buenos Aires, Espasa Calpe.
MIRÓ, Gabriel 1961. *Figuras de Bethlem. La conciencia mesiánica en Jesús*, Buenos Aires, Losada.
MIRÓ, Gabriel 2007. *Obras Completas*, ed. M. A. Lozano, volúmenes I, II y III, Madrid, Biblioteca Castro.
MIRÓ, Gabriel (2009), *Epistolario*. Edición de Ian R. Macdonald y Frederic Barberá, Alicante, Caja Mediterráneo-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert-Diputación Provincial de Alicante.

e) Artículos sobre Miró y bibliografía crítica

AA. VV. 2008. *Genética Textual* (J. Bellemin-Noël, P. M. de Biasi, R. Debray-Genette, A. Grésillon, L. Hay, J. L. Lebrave), introducción, compilación de textos y bibliografía de Emilio Pastor Platero, Madrid, Arco Libros.
BAQUERO GOYANES, Mariano (1979), «Actualidad de Gabriel Miró», *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n. º 65, pp. 9-12.
BIASI, Pierre-Marc de 2011. *La génétique des textes*, París, CNRS Éditions.
CASTELLÓN, José (1927), «Novelistas de España. Entrevista con Gabriel Miró», *Diario de Alicante*, 26 de marzo.
CLÚA, Isabel (2008), «La estética de la mirada: Gabriel Miró y el esteticismo», en en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, pp. 55-84.
GIL-ALBERT, Juan (1980), *Gabriel Miró: Remembranza*, Madrid: Ediciones de la Torre.

GRÉSILLON, Almuth (1984). Élements de critique genetique. Lire les manuscrits modernes, París, PUF.

HAY, Louis (2002). *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, París, Librairie José Corti.

JOHNSON, Roberta L. (1985), *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Ed. Fundamentos.

KIND, Edmund (1982), *Sigüenza y el Mirador Azul y Prosas de El Íbero. El último escrito (inédito) y algunos de los primeros de Gabriel Miró*. Introducción biográfica, transcripciones y enmiendas de Edmund King, Madrid, Ediciones de la Torre.

LAÍN CORONA, Guillermo (2015), *Retrato liberal de Gabriel Miró*, Sevilla, Renacimiento.

LONGHURST, C. A. (1900), «Ideología reformista en Gabriel Miró: la crítica socio-religiosa en las novelas de Oleza» en Mercedes Samaniego Boneu y Valentín del Arco López (eds.), *Historia, literatura, pensamiento. Estudios en homenaje a María Dolores Gómez Molleda*, vol. II, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 59-76.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2004) (ed.), *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró». Gabriel Miró, novelista*, Alicante, CAM.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2004), «La formación de la novela lírica (1901-1910)», en Miguel Ángel Lozano, ed., *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró». Gabriel Miró, novelista*, Alicante, CAM, pp. 9-20.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2007) (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante, Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert-Diputación Provincial de Alicante.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2010a), *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*. Alicante, Universidad de Alicante.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2010b), «La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró», *Anales de la Literatura Española*, núm. 22, pp. 121-143.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2011), *Novelistas españoles del siglo XX: Gabriel Miró*. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Versión digitalizada a partir de *Boletín informativo. Fundación Juan March* (agosto-septiembre de 2002), pp. 3-14.

MACDONALD, Ian R. (2010), *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria,* Alicante, Universidad de Alicante [la primera edición, en inglés, es de 1975].

MACDONAL, Ian R. (1990), «The Gospels as Fiction: Gabriel Miró's *Figuras* and Biblical Scholarship», *Forum for Modern Language Studies,* XXVI, núm. 1, pp. 49 – 61. https://doi.org/10.1093/fmls/xxvi.1.49

MACDONALD, Ian R. (2004), «*Figuras de la Pasión del Señor,* novela», en *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»,* pp. 81-96.

PALOMO ALEPUZ, Laura (2018), «Aspectos relacionados con la génesis de Figuras de Bethlem, obra de Gabriel Miró», *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXX, núm. 159, pp. 197-222 https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.008

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2007): «La hipertrofia del yo: Gabriel Miró y la poesía», en Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*. Alicante, Universidad de Alicante-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación Provincial de Alicante, pp. 85-103.

RAMOS, Vicente (1996), *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo-Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»- Diputación Provincial de Alicante.

VILLANUEVA, Darío, ed., *La novela lírica,* 2 vols., Madrid, Taurus, 1983.

ANEXO
Criterios seguidos para la transcripción del texto

Identificación de los documentos:

1. *Folio, cuartilla u octavilla*: para una hoja que va numerada. Seguida de su número X de folio (si no fuera numerada se haría constar también), de la aclaración «r» (para recto: parte delantera de una página) o «v» (para verso), de un número entre paréntesis que indica el orden de aparición (para el caso de varios folios con la misma numeración) en esa carpeta y que puede ir seguido de letra (A, B, C y así sucesivamente) para marcar diferentes versiones de un mismo folio. Además, el número para el reverso siempre será el mismo que lleve el recto, independientemente del lugar que ocupe. Ejemplo: Folio 7r (2) (A): quiere decir que es una folio 7, recto, que es la segunda folio 7 con la que hemos encontrado en esta carpeta y que es la primera versión de este folio (pero que existen otras posteriores).
2. *Nota*: para hojas no numeradas que contengan anotaciones.
3. *Mapa*.
4. *Sobre*.
5. Índice.

Dentro de un documento:

6. En cuanto a las faltas de ortografía, o las incoherencias sintácticas o semánticas, respetaremos el texto original, aunque no siga las reglas actuales o sea correcto desde un punto de vista lingüístico. Eso quiere decir que no corregiremos aquellos errores que encontremos en el texto.
7. *Tachado*: utilizaremos esta aplicación para indicar que algo está tachado en el manuscrito.

8. *Negrita*: una o varias palabras aparecerán en negrita cuando reemplacen a otra que aparece tachada. Suelen aparecer sobre la línea tachada. Dejaremos en el cuerpo del texto, en negrita, las que no han sido eliminadas. Las que han sido rechazadas aparecerán en la nota a pie de página precedidas de la palabra «Tachado» y en cursiva. Aparecerán en negrita las palabras tachadas en la línea superior o inferior a la principal en el cuerpo del texto.
9. *Modificado*: si una palabra ha sido parcialmente reescrita, se indicará en nota a pie de página.
10. *Añadido*: si el autor ha añadido, en una revisión posterior, alguna palabra o signo de puntuación.
11. Cuando nos encontremos con dos tachaduras o más, unas encima de las otras, dejaremos la que está sin tachar en el cuerpo del texto y aparecerá en la nota a pie de página la trascripción de las palabras tachadas. Lo haremos intentando respetar el orden en el que han tenido lugar los cambios.
12. (*): para señalar una llamada a nota que indicó el propio Miró mediante diferentes símbolos. Utilizaremos solamente este para no desconcertar al lector.
13. //: encontramos frecuentemente en los borradores que una anotación comienza en determinada cuartilla pero continúa en otro lugar ya sea en el dorso de esta o en otra y que, en la mayor parte de las ocasiones, aparece señalado con una flecha u otro símbolo. En este caso, reproduciremos el texto unido, porque creemos que, de esta forma se facilitará la lectura y la comprensión del mismo. Además, utilizaremos la barra doble para señalar el fragmento que aparecía desplazado.