GABRIEL MIRÓ

LA NOVELA DE MI AMIGO

Edición, introducción y notas de GUILLERMO LAÍN CORONA

OBRA COMPLETA - VOL. VII

LA NOVELA DE MI AMIGO

Director de la Colección:
Miguel Ángel Lozano Marco

GABRIEL MIRÓ

LA NOVELA DE MI AMIGO

Edición, introducción y notas de
Guillermo Laín Corona

ALICANTE, 2015

© de la introducción y notas: Guillermo Laín Corona, 2015
© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2015
c/ San Fernando, 44 - 03001 Alicante

Diseño de cubierta: Aurelio Ayela

I.S.B.N.: 978-84-7784-700-7
Depósito Legal: A 481-2015

Maquetación: Marten Kwinkelenberg

Impresión: Industrias Gráficas Alicante, S.L.

Retrato de Gabriel Miró, por Alejandro García Vico. Sin título.
70 x 86 cm. Pólvora sobre tela. 2012.

INTRODUCCIÓN

LA NOVELA DE MI AMIGO Y SU CIRCUNSTANCIA LITERARIA

Cuando traduje el libro fundamental de Ian R. Macodold *Gabriel Miró: His private library and his literary background* (1975), eché mano de una de las traducciones más comunes y aceptables de *background*: *contexto*. Sin embargo, Macdonald, con quien estuve en estrecho contacto durante todo el proceso y supervisó la traducción, sugirió que *background* era, en este caso, mucho más que *contexto*, y propuso muy acertadamente la palabra *circunstancia*. En la *circunstancia*, no solo cabe el contexto material tradicionalmente estudiado por la historiografía literaria (contexto social, político, cultural, etc.), sino también las cuestiones que Macdonald analiza más en profundidad, como las lecturas que realizó Miró y que pudieron influirle, sus hábitos lectores (si tomaba notas, si subrayaba los textos) o los indicios que en sus obras permiten suponer las lecturas que pudo hacer a pesar de que no haya constancia material de ello en su biblioteca. Siguiendo la celebérrima máxima de José Ortega y Gasset, que fue coetáneo suyo, con ese término se logra captar perfectamente el objetivo de estudiar a Miró y su *circunstancia* en un sentido total, pero especialmente aquello que permite comprender su quehacer literario, por eso la acotación de *circunstancia literaria*. En *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, se analiza virtualmente *todo* lo que, rodeando a la obra del escritor, permite entenderla mejor, dentro y fuera de su biblioteca (aunque especialmente dentro): el tradicional contexto socio-político y el panorama artístico-cultural de la época en que Miró produjo su obra (capítulo uno); las características materiales de su biblioteca, con todo lo que ello ofrece para comprender, entre otras cosas, sus hábitos de

lectura (capítulo dos); las influencias en su obra de otros escritores (capítulo tres) o sus técnicas de escritura y composición (capítulo cuatro). Esta *totalidad circunstancial* es, sin duda, la herramienta más importante para llegar a comprender *bien* la obra de un escritor (la de cualquier artista o el pensamiento de un filósofo o de un político), porque es en contraste con esta información como cobra sentido pleno para el lector lo que lee (lo que el espectador contempla en un cuadro o lo que el ciudadano escucha de un político).

En homenaje a tan acertada noción, que debería empezar a manejarse en filología y otras humanidades de manera sistemática, se va a realizar aquí el estudio de la circunstancia de *La novela de mi amigo*. No puede abordarse aquí *toda* la circunstancia de Miró, porque se trata de aportar la información clave para permitir una lectura profunda de una novela en concreto. Si bien es verdad que por esta misma razón no se puede limitar el estudio de manera reduccionista a, digamos, 1908, fecha de la primera edición. Toda obra es el resultado de un proceso, por lo que hay siempre que referirse, para entenderla, a los años anteriores a su composición/publicación, al menos en lo que le afecta de un modo más o menos directo. Además, *La novela de mi amigo*, como muestran las variantes de las distintas ediciones en vida del autor, tiene una evolución propia, a lo largo de los años, que refleja a su vez la evolución de Miró como escritor. Pero analizar la vida literaria de esta novela no será demasiado farragoso, por dos razones. Por un lado, no se conservan los manuscritos de *La novela de mi amigo*, que, aunque podrían haber arrojado una luz muy valiosa para entender los hábitos de escritura de Miró, habrían complicado aquí el estudio de sus circunstancias. Y es que, por suerte para la sencillez de su estudio filológico pero por desgracia para la historia literaria, Miró no fue un autor cuidadoso o escrupuloso en ese sentido. Es flagrante y conocido que, al obligarle su editor a reducir en tamaño *El obispo leproso*, Miró quemó las páginas (al parecer, abundantes y espléndidas) del entierro del obispo en un ataque de rabia, con

lo que nunca han podido ser publicadas con posterioridad[1]. Por otra parte, después de la edición príncipe (1908), solo se tiraron, en vida de Miró, otras dos ediciones de *La novela de mi amigo*, en 1918 y 1926, lo que constituye un número reducido que facilita su estudio. Por supuesto, hubo otras muchas ediciones después de la muerte de Miró, pero solo deben considerarse aquí las que hubo en vida del autor, por responder a la voluntad de este. Claro que, con ser pocas, las tres ediciones abarcan prácticamente toda la carrera literaria de Gabriel Miró. Nacido en 1879, Miró comenzó a publicar hacia 1900 y murió a los 50 años, en pleno apogeo de su carrera, en 1930. Y lo que es más importante: dos de esas tres fechas, 1908 y 1926, son, como se verá, clave en su trayectoria vital y profesional, con lo que ofrecen datos muy importantes para comprender *La novela de mi amigo*. A su vez, esta obra, en su evolución editorial a través de estos años clave, es un retrato muy significativo de la carrera de Miró en general. Así, se va a adoptar aquí un enfoque metodológico no usual, pero bastante productivo: se ofrecerá un breve retrato general de Gabriel Miró, como autor de *La novela de mi amigo*, y luego se abordarán las circunstancias de todo tipo en torno a cada una de las tres ediciones en vida del autor. Y, sobre esta circunstancia literaria de la obra, se basará finalmente el análisis intratextual, con dos aproximaciones fundamentales: estructura narrativa y temática de la novela.

1. LA CIRCUNSTANCIA DE GABRIEL MIRÓ: EL ESCRITOR Y LA PERSONA

El autor de *La novela de mi amigo*, Gabriel Miró Ferrer (Alicante 1879 – Madrid 1930), llevó una vida de burguesía urbana de clase media, sin apenas altibajos o ese tipo lances que amenizan y hacen tan atractivas las biografías de tantos

1. Puede verse una detalla descripción del episodio en Ramos (1996: 585-587), donde se recogen un buen número de testimonios, tanto de Miró, como de familiares y amigos que conocieron y/o presenciaron la quema.

escritores de su tiempo. Su padre fue ingeniero funcionario de Obras Públicas, con lo que Miró llevó una vida acomodada e ilustrada. A pesar de que la experiencia le marcó negativamente en muchos sentidos, su familia pudo costearle una nutrida educación desde niño en el colegio de los jesuitas de Orihuela, y luego pasó a estudiar Derecho entre las universidades de Valencia y Granada. Casado con la hija del cónsul de Francia en Alicante, Clemencia Maignon, Miró además vivió en un ambiente afrancesado, en el que se leía y hablaba en francés con frecuencia y en el que había una cultura muy afianzada de artes y literatura. En parte fruto de ello, Miró cultivó una sensibilidad por la música, de la que dejó constancia su gran amigo el compositor alicantino Óscar Esplá, al evocar los días en que se conocieron: «Miró tenía afición y cultura musicales, contra lo habitual en escritores españoles» (Esplá, 1961: 9). Es más, Miró tuvo vocación por la pintura antes que por la literatura, y es que en su niñez sintió el cariño y la compañía de su tío político, el pintor alicantino Lorenzo Casanova, en cuyo estudio pasó Miró mucho tiempo y con quien aprendió a pintar. De hecho, según King (1982: 32-36), su educación pictórica con su tío tuvo mucha influencia en el desarrollo del estilo literario de Miró. No ha de resultar sorprendente, pues, que Miró escribiera un *Künstlerroman*, esto es, una novela de artista, como lo es *La novela de mi amigo*, que gira precisamente en torno a la vida de un pintor, y que se la dedicara su tío.

A pesar de este ambiente de acomodo y cultura ilustrada, de adulto solía quejarse Miró de padecer estrecheces. Como no estudió Derecho por vocación (sino por una mezcla de inercia de clase y necesidad de labrarse un futuro profesional), ni fue tampoco un alumno sobresaliente, nunca tuvo interés en ejercer la abogacía, y después de sus tanteos con la pintura, que en realidad nunca llegó a practicar de un modo sistemático, se decidió profesionalmente por la literatura, que tan pocos beneficios económicos, según él, le reportaría. Francisco Figuera Pacheco, amigo muy cercano, reconoció, en sus memorias de *Orto literario de Gabriel Miró*, las aptitudes musicales de este para el cante, en referencia a sus recitales privados de ópera: «¡Qué bien

habría cantado a plena voz, si se lo hubiera propuesto!» (Cfr. Ramos, 1996: 47). Y en un artículo de *De mi barrio*, un libro de artículos sobre el barrio de Benalúa de Alicante donde vivió Miró, Figueras Pacheco considera que reúne «todas las condiciones que pueden exigirse a un orador», y lo ve con aptitudes de político (Cfr. Macdonald, 2010: 26). Pero, reconociendo años más tarde su error de juicio en torno a Miró, que no se dedicaría a la música, ni mucho menos a la política, Figueras Pacheco data en 1898 el comienzo de su vocación literaria, pues entonces colabora en la revista *El Íbero*, dirigida por el propio Pacheco: «es muy posible que a la existencia de mi revistilla en aquellos años se deba el hecho feliz de tomar la pluma nuestro Gabriel Miró» (Cfr. Ramos, 1996: 78). Pues bien, es en sus contribuciones en *El Íbero* donde Miró empieza a proyectar la imagen del escritor maltrecho, a través de su cuento, «Del natural», en el que su protagonista, Aurelio Jiménez, de oficio escritor, «deseaba poseer grandes riquezas […] por imponer sus gustos, sus ideas» (Miró, 2006-2008, II, 2007: 765)[2], y en cambio vive en la miseria. También Miró se quejó de falta de recursos y de la precariedad en que tenía que escribir: «¡Es tan terrible vivir del arte, siendo escritor pobre y retraído!»[3]. Y en otro lado: «He cumplido 32 años, tengo dos hijas y soy pobre; cada día más pobre. ¡Yo no sé qué haría para tener dineros! Hoy día 2 de Enero sólo pienso en el dinero»[4].

Podría tomarse esta precariedad como uno de esos hechos atractivos de las biografías de otros autores, pero es que la situación de Miró, en realidad, nunca fue dramática, y desde

2. Todas las citas de los textos de Miró se harán por esta edición, excepto para aquellos no recogidos aquí. En adelante, para facilitar el proceso de citación de esta edición, se señalará únicamente *OC* más número de volumen y página, junto al título y abreviatura del título de cada obra.

3. Carta a Rafael Altamira, 8 de abril de 1911 (Miró, 2009: 118). En adelante, todas las cartas de Miró se citarán por esta edición, señalándose en nota al pie el título abreviado, *Epistolario*, más el destinatario, la fecha y el número de página. Se pondrán entre corchetes las fechas aproximadas de las cartas, sugeridas por los editores, cuando no se conozcan las exactas.

4. Carta a Germán Bernácer, 2 de enero de 1912, *Epistolario*, 124-125 (124).

que se casó, aunque lejos de la protección del padre, no dejó de tener acomodo. Según Frederic Barberà, «Gabriel Miró en su correspondencia» «se presenta a sus destinatarios de forma recurrente como pobre, inepto para los menesteres prácticos y enfermizo». Pero «Miró, como creador que es, también en sus cartas tiende a literaturizar la realidad», como forma de «rebajarse para caer simpático» (Barberà, 1999: 179). Es verdad que Miró no llegó a tener tanto éxito comercial con su obra como otros autores, y no ganaba tanto por ello, pero no hay que olvidar que se hizo con dos premios literarios bien remunerados, el de *El cuento semanal* (500 pesetas) en 1908 (Ramos, 1996: 168) o el de periodismo Mariano de Cavia (5000 pesetas) en 1925 (Ramos, 1996: 544). También por sus contribuciones en prensa era remunerado, y especialmente bien en América Latina, como él mismo reconoce en una carta: «"Caras y caretas" me paga y espléndidamente. ¡Quince duros por artículo y anticipados!». Y, sin embargo, inmediatamente después, añade el Miró quejoso: «¡Tantos periódicos americanos que recibo publicando artículos y demasiados encomios y… qué escasos son para mi remedio!»[5]. Por otra parte, cuando contaba entre 20 y 30 años, se movía por Alicante como una estrella literaria de provincias, con muchos agasajos, y hacia el final de su carrera estaba en trámites de traducción de sus obras a un buen número de lenguas, por las que ganó bastante. Por ejemplo, en una ocasión se complace Miró, aun con su pose quejosa, de que:

> Ya tengo contratadas las traducciones de siete libros. Por mi desidia enfermiza se han malogrado otras. La edición de Figuras en los Estados Unidos apareció en los últimos días de Mayo. Voy recibiendo prensa yanki. En un mes se han vendido allí dos mil ejemplares. El editor inglés no está

5. Carta a Enrique Puigcerver, 1 de diciembre de 1909, *Epistolario*, 99-100 (99).

> muy contento; luego en Londres se vendieron más. Lo que a él le enoja y a mi me satisface.[6]

La imagen que se desprende de Miró, más que de pobre, es la de un hombre que quería vivir bien sin mucho esfuerzo. O por mejor decir: con tiempo para poder dedicarle a su literatura, a su familia y a la vida retirada de que tanto gustaba. Así, la actitud menesterosa de sus cartas tiene por objeto facilitar la concesión de favores para encontrar trabajo acorde con sus gustos y necesidades de escritor. Por ejemplo:

> Gabriel Miró, buscando protección económica, consiguió en abril de 1906 ingresar en la Diputación de la provincia [de Alicante] en calidad de oficial adscrito a la dirección del Hospital de San Juan de Dios con el sueldo anual de 1.800 pesetas.
>
> El trabajo, naturalmente, no se compadecía con sus gustos ni con sus inclinaciones personales, por lo que sus nuevas llamadas abrieron otra puerta de esperanza: «que el Oficial de la Dirección del Hospital provincial, D. Gabriel Miró, pase a prestar sus servicios en la Secretaría de esta Diputación –así reza el acuerdo de 20 de agosto de 1909– y asista diariamente a las horas de oficina».
>
> De tal obligatoriedad dimanaron los impedimentos posteriores, ya que le privaba del tiempo que requería su obra.
>
> Por entonces, hallábase vacante la plaza de Cronista provincial, dotada con 2.000 pesetas al año, y era cargo que no exigía horario de oficina. Precisamente, lo que ansiaba. (Ramos, 1996: 260)

Así, Miró fue nombrado cronista oficial de Alicante en la Diputación Provincial en 1909, cargo del que fue titular en diferentes etapas desde entonces, a veces sin cobrar, a veces

6. Carta a Alfonso Nadal, 23 de agosto de 1925, *Epistolario*, 601-602 (601).

cobrando, pero sin tener horas de oficina y sin llegar a realizar apenas alguna crónica con la que cumplir con sus obligaciones. Se supone que Miró tenía que redactar, para la Diputación de Alicante, «una crónica memoria anual de todos los hechos más notables que hayan ocurrido en la provincia», que había de entregar «dentro del primer trimestre de cada año a partir de mil novecientos trece» (Cfr. Ramos, 1996: 386). Pero apenas si realizó labor alguna en este sentido, sin dejar por ello de cobrar su sueldo, cuando lo tuvo asignado, y por tanto dándole sustento y tiempo para dedicarse a su literatura. Algo similar le ocurre poco después de instalarse en Barcelona, cuando fue nombrado cronista de la ciudad condal en 1919 por mediación del círculo de Enric Prat de la Riba. Claro que en esta ocasión su trabajo fue puesto en entredicho por el Ayuntamiento y finalmente fue despedido por falta de resultados (Ramos, 1996: 461-468).

Para conseguir este tipo de trabajos no enojosos para su quehacer literario, una de las personalidades más notorias a que se acercó Miró para pedir ayuda fue Antonio Maura, y sus palabras en una carta son muy reveladoras:

> Se me va pasando la vida sin fondearla en un sosiego que me deje entregarme a mi labor literaria. ¿No podría deparárseme un lugar retraído en [el ministerio de] Gracia y Justicia, en [el de] Instrucción Pública, en un Museo, en un archivo del Ayuntamiento de Madrid, cuyo sostén redimiese mi arte de la forzada condición del oficio?[7]

Del análisis de esta fuente, concluye Ramos (1996: 501) que Miró deseaba «conseguir [un empleo] que no le obligara al escritor cumplimiento del horario burocrático». Y en efecto su contacto con Maura dio sus frutos, ya que, una vez instalado en Madrid, fue nombrado en 1922 auxiliar para la «organización de Concursos Nacionales para protección de las Bellas Artes, con la gratificación de tres mil pesetas», primero, y luego, en

7. Carta a Antonio Maura, 27 de agosto de 1921, *Epistolario*, 446-447 (446).

1923, «Secretario de los Concursos Nacionales de protección a las Bellas Artes, con la gratificación de cuatro mil pesetas» (Cfr. Ramos, 1996: 508-509).

Este trabajo, aunque realizado con eficacia, le dejaba mucho tiempo para su actividad literaria y, en general, para gozar del tipo de vida retirada, sobre todo en el campo, que tanto necesitaba. En una carta a Juan Chabás, reivinidaba: «Por nada del mundo, ni por eso que los intelectuales llaman gloria, dejaría mi ruralismo»[8]. Así, desde 1921, «la familia Miró veraneó en Polop [de la Marina, Alicante] –de mayo a octubre–», hasta su muerte, «excepto el [año] de 1929» (Ramos, 1996: 520). Como se ve, se trataba de temporadas estivales bastante largas, que cualquier otro tipo de trabajo no le habrían permitido. Por su parte, Polop se convirtió en la cuna de una de sus obras más destacadas, *Años y leguas*, y uno de sus retiros de campo más conocido y recordado, típicamente representativo de su gusto por las soledades de la naturaleza, que tan a menudo incluye en sus obras. Casi setenta años después de la muerte de Miró, Manuel Vicent hace un retrato muy fino al respecto:

> El pueblo se llama Polop de la Marina y está a la sombra del gran peñascal en forma de León Dormido de la sierra de Orxeta, de cuyas entrañas brotan manantiales de agua ligeramente amarga. Esta es la tierra del escritor Gabriel Miró. Aquí describió en *Años y Leguas* el rumor de unas abejas libando el cantueso dentro de un sol de primavera, que tenía la calidad de humo azul suspendido en el aire, cuando Polop de la Marina era un pueblo con apenas 300 habitantes en un teso en torno a la iglesia. Entonces el rebuzno de un asno se perdía en el silencio del valle cubierto de almendros y nísperos y llegaba hasta el mar. Sólo cuatro veces al año tocaban las campanas a muerto. Tocaban a muerto las campanas cuando moría uno de viejo y si hubo alguna vez por aquí un crimen de sangre debió de ser a navaja, dos cara a cara, el

8. Carta perdida, pero citada por Clemencia Miró (1969: xxiv), a Juan Chabás [1925], *Epistolario*, 603.

> guapo y el perjudicado al salir de la taberna, pero el pueblo sólo fue famoso por la luz que inspiró a Gabriel Miró. Este don de la naturaleza terminó el día en que aquel paisaje quedó enterrado bajo el cemento. (Vicent, 2009: s. p.)

Pero si Miró buscaba un holgado acomodo laboral por su obra y sus retiros, también lo hacía por su familia, por la que sentía devoción. Su primer verano en Polop lo hizo por razones de salud de su hija Clemencia, cuando esta contaba quince años. Los médicos recomiendan «salir de Madrid»[9]. Y el 26 de marzo de 1921 le anuncia a Enrique Puigcerver que «dejamos temporalmente Madrid, apenas instalados, y, al mediar abril, buscaremos el campo de Sigüenza. Óscar [Esplá] nos ha logrado albergue en Polop»[10]. Es interesante la asociación que hace Miró con su obra literaria, a través de su personaje Sigüenza, y su gusto por la naturaleza lo expresa en otra carta a Nadal, en un estilo muy cercano al de su literatura:

> Este paisaje viejo y fuerte, estas cumbres serenas y desnudas, estos caminos hondos y aguas trémulas, todos estos campos tienen una exaltación de color recién pastado y de lumbre recién creada, que haría gritar en silencio, y sumergirse en una contemplación de beatitud dolorida. Lejos está el mar. Se sabe, aunque no se vea. Pero también se ve desde la ladera más humilde.[11]

Finalmente, esta devoción por la naturaleza y por su familia es testimonio de su sensible personalidad, insistentemente recogida por la crítica y por quienes le conocieron. Eugenio de Nora (1970: 431) describe su «bondad afectuosa, limpia, la sencillez cordial del verdadero amigo», y Guillén (1972: 178) habla de su

9. Carta a Alfonso Nadal, 4 de febrero de 1921, *Epistolario*, 413.
10. Carta a Enrique Puigcerver, 26 de marzo de 1921, *Epistolario*, 422-423 (423).
11. Carta a Alfonso Nadal, 10 de junio de 1921, *Epistolario*, 431-432 (431).

«exquisita sensibilidad» y su ser «sensible, sensible, sensible a todo, y expresivo como nadie, más que nadie».

Por su espíritu retraído, no es sorprendente que Miró se aislara respecto de los círculos literarios. Hasta los años 10, vivió recluido en su Alicante natal, donde, a pesar de sus primeros éxitos, especialmente el premio de *El Cuento Semanal* por *Nómada* (1908), su fama era en lo esencial de provincias. Pero si entonces se trasladó Miró, lo hizo, no a Madrid, epicentro del *marketing* literario en España, sino a Barcelona, mucho más parecida por el mar a su Alicante natal. Allí, su relación con el *Noucentisme* fue muy calurosa al principio, y Eugeni D'Ors (1911) llega a reivindicarle como un descubrimiento para Cataluña. En ese entorno, fue apreciado literariamente, mucho más que en el resto de España. Se pueden trazar intereses estéticos comunes entre Miró y varios escritores *noucentistas*, e incluso recibió ayudas para su acomodo laboral en Barcelona, dentro del círculo presidido por Enric Prat de la Riba. Pero a la hora de la verdad Miró no fue (tenido como) parte del grupo, como muestra el que los últimos años fueron «de progresivo distanciamiento de las grandes personalidades del catalanismo y del *Noucentisme*, para aproximarse […] a sectores lerrouxistas, si bien mantuvo a lo largo de toda su residencia un círculo pequeño e intenso de amistades: el compositor Enrique Granados (hasta su muerte el 24 de marzo de 1916), el catedrático de fisiología Pi y Sunyer y el biólogo Ramón Turró» (Sotelo Vázquez, 2000: 30-31)[12]. Además, como explica Ramos (1996: 377), el *Noucentisme* no podía ser del agrado de Miró, por sentir que era un movimiento cultural sometido al nacionalismo político, y porque, como reflexionó Óscar Esplá: «un escritor que se expresaba y pensaba en castellano no se sentía enteramente aclimatado al ambiente catalán». Por ello, Miró desarrolló en Barcelona fama de escritor solitario y, significativamente por lo que respecta a su relación con el *Noucentisme*, mantuvo como amigos fraternales

12. Este crítico también recoge los datos de la ayuda prestada a Miró por Prat de la Riba para encontrar trabajo como contable en la Casa de Caridad (Sotelo Vázquez, 2000: 30).

a los de Alicante y apenas los tuvo en Barcelona, excepto unos pocos «entre artistas no literatos y entre hombres de ciencias: el compositor Enrique Granados, el biólogo Turró, el filósofo Pi y Suñer…» (Esplá, 1961: 17).

Después de la experiencia catalana, Miró llega finalmente a Madrid, con más de cuarenta años, y nunca terminó por integrarse en el juego de las generaciones, ni siquiera en el 98 o el 14, a las que por nacimiento más se acerca. No participó en sus actos, menos aún en los políticos, y en todo caso fue padrino (que no miembro) de la generación del 27, a cuyos miembros incitó a la realización de los actos de conmemoración a Góngora (Laín Corona: 2010). Está Miró tan *descolgado*, que ha sido objeto de especulación generacional constante. Para Pedro Laín Entralgo (1945: 45), Miró y Juan Ramón Jiménez «son los eslabones medianeros entre la Generación del 98 y la otra, cuyo balbuceo original se advierte entre 1905 y 1910». Margarita de Mayo (1936) no dudaba en considerarlo parte del 98, y Mariano Baquero Goyanes (1956) propuso como solución la etiqueta de *neomodernista*. El debate no puede ser sino resultado de lo aislado que se mantuvo Miró de las corrientes literarias, y de hecho él se jactaba de ello: «Tendencias no las tengo ni las inicio por antiartísticas»[13].

Miró tampoco se involucró apenas en las polémicas sociales de su tiempo, y cuando lo hizo fue casi a su pesar, incluso cuando se trataba de cuestiones que le afectaron a él directamente y que constituyen los pocos *enredos* de su vida. Cuando publica el primer tomo de *Figuras de la Pasión del Señor* en 1916, Miró ya se ha labrado una reputación literaria, y aspira a ganar el Premio Fastenrath de la Real Academia Española. Pero Miró tiene sus temores, en parte literarios: «Si las *Figuras de la Pasión* no fuesen más que un tomo, tendría por seguro el premio de la Academia; pero, el ser obra incompleta [Miró iba a presentar solo la primera parte de dos] me lo aparta. Creo, sin embargo,

13. Carta a Andrés González Blanco [marzo 1906], *Epistolario*, 70-72 (71-72).

que soy el candidato de Maura»[14]. En efecto, Miró estaba en contacto por correspondencia con Maura, asegurándose su apoyo, ya que era director de la RAE. Pero los temores de Miró tenían también fundamento político, por la oposición a su libro de la derecha católica reaccionaria. En una carta a Miró de 22 de diciembre, Maura le explica que ha dado a leer sus *Figuras* a varias personas, incluido un «doctísimo jesuita», y que, aunque no «hallaron en sus páginas cosa reprobable», el carácter literario de la obra le quita la «posibilidad de que se inclinen a fomentarla» (Cfr. Ramos, 1996: 423). Aunque Maura dio su voto a la novela de Miró, «no se le sumaron sino cinco académicos más; contra los once que decidieron por mayoría la adjudicación del premio», según explica Gabriel Maura (1949: xii), hijo del reconocido político y también muy cercano al escritor alicantino. Aunque el suceso fue motivo de cierto interés público, Miró no se pronunció, sino en privado, por ejemplo en carta a su amigo Germán Bernácer: «Mis *Figuras de la Pasión* […] han sido derrotadas por una novela o lo que sea de López Roberts, el diplomático en el Concurso de la Academia»[15]. Se refiere Miró a que el premio ha sido otorgado, según él, no por méritos literarios, sino por contactos políticos del autor galardonado. Más adelante, se mostraría la causa real. Y es que, tras la publicación del segundo tomo de *Figuras de la Pasión del Señor*, el 6 de abril de ese año el diario *El Noroeste* de Gijón reproduce un fragmento de uno de sus capítulos, y por ello su director fue imputado y encarcelado. Las razones del juez se basaron en una frase en que supuestamente Cristo blasfema contra el Templo del Señor, lo que en la sentencia se consideraba «la más grave injuria que puede verterse contra la Divina persona de Jesucristo Nuestro Señor y Redentor, ultrajando y menospreciando con ello a la Augusta Divinidad, ofendiendo en lo más íntimo a los cristianos por calificar de blasfemo abominable al que es la misma verdad» (del auto, citado por Ramos, 1996: 427). Sin entrar a

14. Carta a Juan Vidal [Noviembre de 1916], *Epistolario*, 242-243 (242).
15. Carta a Germán Bernácer [Marzo de 1918], *Epistolario*, 288-290 (290).

valorar lo apropiado de condenar a nadie por razones religiosas, lo cierto es que en todo caso, como defendió el director de *El Noroeste* (Ramos, 1996: 429-431), la supuesta blasfemia no era tal, porque Cristo tenía que estar injuriando contra el Templo del Señor judío, ya que por entonces todavía no estaba instituida la religión católica. Además, como explica Macdonald, el juez rechazó la explicación más obvia, esto es, que en el fondo se trataba de la opinión de los judíos interpretando los pensamientos de Cristo en estilo indirecto libre, y que no era una opinión ni de Este ni de Miró. De ahí se deduce que el juez instruyó el caso de manera parcial: «Es comprensible que un juez rematadamente estúpido no llegara a la interpretación correcta debido a la prosa comprimida tan típica de Miró, así como al uso del estilo indirecto libre, pero que la rechazara deliberadamente solo puede atribuirse a falta de imparcialidad» (Macdonald, 2010: 42). En efecto, seguramente el juez se movía guiado por ciertos grupos de presión, y es que: «El periódico conservador *El Debate* siguió el caso, y pocos días después felicitó a los tribunales de Gijón por una serie de sentencias posteriores por blasfemia y pornografía (28 de abril de 1917), comentario típico de los periódicos de la Buena Prensa, movimiento fundado a principios de siglo del que sutilmente se burla Miró en *Las cerezas del cementerio*» (Macdonald, 2010: 41).

A estas alturas, Miró ya estaba envuelto en un caso de gran trascendencia pública, y con motivo de ello escribió uno de los pocos artículos en que, frente a su por lo normal actitud retraída, se involucró de manera directa en cuestiones de este tipo: «La potestad de un juez» (*Diario de Alicante*, 10 de mayo de 1917). Sin embargo, con ser una de las pocas intervenciones públicas, Miró lo hizo, más que por compromiso político, por solidaridad con el director de *El Noroeste*, como él mismo reconoce en el artículo: «doliéndome de su desgracia y poniéndome a su servicio». Más adelante, cuando la polémica en torno a las cuestiones religiosas y de moralidad de la obra de Miró se va recrudeciendo, este ya no vuelve a pronunciarse, al menos no de manera tan directa, en público. Con *El obispo leproso* (1926), su obra maestra, volvió a optar al premio Fastenrath. La polémica

fue entonces todavía más dura que cuando presentó las *Figuras*, pero Miró prefiere no mojarse, y solo se manifiesta en torno a esta cuestión en privado, así en una carta a Enrique Falcó: «Debes leer El Debate de hoy viernes que llegará mañana a Alicante! La campaña se vuelve cada vez más ruda y repugnante. Yo no contesto»[16]. Se refiere Miró a los esfuerzos por impedir que se le concediera el Fastenrath, de nuevo parece que por razones políticas. Y el artículo de *El Debate* a que remite Miró es de Nicolás González Ruiz, «Las ideas y el estilo de Gabriel Miró» (1927: 8), en el que lo tacha de «discípulo de Freud» que «resulta perfectamente repugnante». En la misma línea, Luis Astrana Marín (1927a y b) se refirió a «El estilo leproso» de Miró, que relacionaba con «El homosexualismo en nuestras letras» (1927c). Y R. Alcover (1927: 1), en otro periódico de extrema derecha, *El Siglo Futuro*, destacaba que la razón del apoyo a Miró de ciertos medios y personalidades era su anticlericalismo:

> Y es que *El Obispo leproso* es una caricatura, una sátira burda, grosera, de brocha gorda, sin pizca de gracia ni de exactitud, ni de arte; pero, al cabo, una sátira de los jesuitas (¡ya apareció aquello!), de las beatas, de los luises y aun de los curas […]. En *El Obispo leproso* hay unos cuantos beatos y beatas murmuradores, ambiciosos, cizañosos y malas personas, que pretenden representar a los católicos fervorosos. […] Ahora puede premiarle la Academia, cosa que, según dicen, está ya resuelta. A nosotros nos dolerá.

Frente a los temores de Alcover, y precisamente a causa de acusaciones como la suya, Miró no ganó el Fasternath, para desmayo, en este caso, del sector no reaccionario del país: «Tal fallo ha producido gran apasionamiento en los círculos literarios, viejos y juveniles del país. Se han redactado protestas contra el fallo, pidiendo su revocación. Se ha hablado de maniobras políticas e inconfesables y de mil cosas más. Nadie, hasta ahora,

16. Carta a Enrique Falcó [4 de marzo de 1927], *Epistolario*, 650.

ha levantado su voz, justificando el proceder de la Academia. Y, sin embargo, sería la hora de intentar una justificación» (de un artículo anónimo en *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1927, citado por Ramos, 1996: 602-603). Era la tercera y última derrota de Miró con el Fastenrath, porque, aparte de con las *Figuras*, tampoco lo había conseguido en 1922 con *Nuestro Padre San Daniel*.

A modo de indignada restitución de Miró en las letras españolas por el desagravio del Fastenrath, Azorín le presentó a miembro de la Real Academia, en una propuesta de 24 de febrero de 1927, redactada por él y firmada, además, por Ricardo León y Armando Palacio Valdés, para remplazar a Daniel Cortázar. La campaña contra Miró de la derecha reaccionaria también abordó esta cuestión, así el artículo ya citado de Nicolás González Ruiz (1927: 8) en *El Debate*: «¿Miró académico? ¿Habremos perdido nosotros –¡pobres de nosotros!– toda noción fundamental del idioma?». Y, sobre *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, añade: «Es una colección de degenerados y locos que no nos pueden interesar. En este punto el señor Miró llega en *El Obispo leproso* a extremos que roza con la pornografía lógica, una mezcla repulsiva de elementos dramáticos y bajas reacciones sensuales […] el estilo de Gabriel Miró es de un amaneramiento putrefacto, recargado, impuro, lleno de pretensión». Es a esto a lo que Miró atribuye en una carta personal el perder el sillón, dando por sentado, aunque todavía no era oficial, que «Mi candidatura fue retirada» en marzo de 1927[17]. En efecto, en abril de ese año, quien fue elegido académico fue Amalio Gimeno Cabañas. Años después, el nombre de Miró vuelve a sonar para ocupar otra vacante en la Academia, pero en entrevista con César González Ruano muestra de nuevo su escaso interés por involucrarse en la vida pública:

> ¿Académico? No, no… Ni he pensado en ello. ¿Dice usted que en otra ocasión presenté mi candidatura? Es algo muy

17. Carta a Enrique Falcó [4 de marzo de 1927], *Epistolario*, 650.

> borroso… La buena amistad de Azorín hizo que él me propusiera. Acababa de publicarse *El obispo leproso*, y la torpe indignación de los que hacen propaganda clerical a domicilio había volcado verdadera basura sobre mi libro y mi nombre. Entonces el deseo noble de Azorín tuvo algo de intervención de desagravio. Pero no tuvo acogida su idea.

Más adelante, de manera parecida, habla Miró de su indiferencia por estrategias de marketing literario: «Yo no hago vida literario-social; vivo solo y pienso vivir más apartado aún, en el campo, aunque pase temporadas de ciudad. Esto no es pureza, créame; es pereza. ¿Usted cree que a mí no se me ocurren procedimientos para bullir, incluso para vender más? Se me ocurren, y no dejo de realizarlos por pureza» (Cfr. Ramos, 1996: 643).

Ahora bien, no todos los ataques que sufrió Miró tenían base político-religiosa. La inquina de la derecha católica contra Miró se basaba en gran medida en un cliché generalizado, el de estilista: un escritor incapaz de escribir novelas *de verdad* y más interesado en los *vicios* del estilo, de lo bello, de ahí su presunta inmoralidad, añadida a su anticlericalismo. El ya citado Alcover (1927: 1), entre sus críticas, señalaba de *El obispo leproso*:

> Porque, ciertamente, la novela de este señor es literariamente un esperpento. Sin acción, sin caracteres, sin sentimientos y hasta sin ambiente […]. Pero, ¿y el estilo? A nosotros nos ha dado la sensación de una esfera fosforescente de reloj en medio de la oscuridad. Pero de un reloj que anduviese a empujones, asmático, viejo, fatigoso, para ir saltando las horas con terrible esfuerzo de su maquinaria, vieja y complicada […]. Es decir, afectación, rebuscamiento, violencia y, de todos modos, pervesísimo mal gusto.

Si aquí el ataque al estilo de Miró sigue teniendo razones implícitas de moralidad, hubo ataques basados en razones puramente estéticas, y el más cruento de todos, por su autoría más que

nada, fue el de Ortega, en su demoledora crítica de 1927[18] contra *El obispo leproso*, aprovechando la generalizada polémica:

> Varias veces me he acercado a algún libro de Gabriel Miró. He sorbido unas líneas, tal vez una página, y me he quedado siempre sorprendido de lo bien que estaba. Sin embargo, no he seguido leyendo. ¿Qué clase de perfección es ésta que complace y no subyuga, que admira y no arrastra? ¿Es una perfección estática, paralítica, toda en cada trozo de sí misma, y que por esta razón no invita a completar lo que ya vemos de ella, apeteciendo lo que aún nos falta? Cada frase gravita sobre su propio aislamiento, sin dispararnos sobre la que sigue ni recoger el zumo de la precedente. Tal vez por esto, el movimiento, la trashumancia en que consiste la lectura, tiene que ponerlos el lector con su propio esfuerzo y empujarse a sí mismo, a pulso, de una página a otra. (Ortega, 1962a: 544)

Para Ortega, *El obispo leproso* «no queda avecindada entre las buenas novelas» (545), y de lo único bueno que cree que tiene, de su prosa, se pregunta: «¿No es esto egregio lirismo?» (546). El ataque de Ortega, pues, es que Miró no escribe buenas novelas, e incluso que lo que él hace no es novela, sino prosa hermosa (y pesada), pero sin entrar a valorar su (in)moralidad.

Las palabras de Ortega le dolieron especialmente a Miró, y por ello, en este caso, quiso salir de su normal retraimiento y defenderse públicamente. A su manera, claro, esto es, con la máscara de la literatura, a través de su personaje Sigüenza, ya por entonces bien conocido por sus lectores. Para ello, preparó tres versiones un texto titulado «Sigüenza y el mirador azul», pero no dejó una versión definitiva ni llegó a publicar ninguna, al menos no en vida, sino mucho más tarde en edición póstuma de Edmund King (Miró, 1982). Así, lo máximo que llegó a decir Miró para defenderse de Ortega fueron unas muy escuetas

18. La reseña apareció por primera vez como «Un libro. «El obispo leproso». Novela, por Gabriel Miró», *El Sol*, 9 de enero de 1927, p. 3.

y medidas palabras en una entrevista con Benjamín Jarnés. A pesar de no arremeter contra el filósofo, Miró deja claro que, ni siquiera tomado como un cumplido, le satisface que le consideren un *poeta en prosa* o *estilista*: «Sinceramente, esa "perfección" [de estilo que le atribuye Ortega] no me satisface», y se lamenta de no tener tiempo para «comentar como se merece esta primera crítica de Ortega dedicada a los líricos españoles. Digo "líricos" porque él habla de un lirismo descriptivo...». Miró, además, se queja de que Ortega «Llama "estática" a mi prosa» (Jarnés, 1927: 1-2).

La acusación de que Miró no era un *verdadero* novelista, sino un *poeta en prosa*, *estilista* o *lírico* venía de largo, al menos sin las connotaciones de inmoralidad que le asociaba la derecha reaccionaria. En una reseña sobre *La mujer de Ojeda* (1901) de Miró, J. Mingot, en el diario *El Noticiero* de Alicante, tiene el honor de «ser probablemente el primero en valerse de lo que llegaría a ser un cliché de la crítica» (Macdonald, 2010: 29). Según Mingot (1901: s. p.): «es Gabriel Miró un poeta ante todo». Poco después, en 1903, José Ruiz-Castillo ofrece otro de los grandes tópicos en torno a Miró: «La acción, a menudo desatendida por el autor, y a veces olvidada, no es más que un pretexto para la copia de paisajes y figuras». Y añade: «muy frecuentemente tan excesivo es el ímpetu con que acomete al idioma, que quedan al descubierto las entrañas de las palabras, y el espectáculo, que es sangriento y humeante, sorprende al lector y le distrae del deleite estético, cuando no mata por completo la emoción» (Ruiz-Castillo, 1903: 372). Aunque hubo quienes admiraron a Miró por estas cualidades de *estilista*, la mayoría de críticos lo denostaron. Al principio, tuvo buena acogida en Alicante, seguramente por orgullo de provincias, así como en el círculo literario del *Noucentisme* en Barcelona, pero su prosa solo empezó a revalorizarse en el resto de España a partir de 1920 por la admiración que le profesaron los poetas de la generación del 27, que vieron en él un maestro. No en balde, las celebraciones del tricentenario de Góngora se hicieron con la promoción de Miró desde su puesto de Secretario de Concursos Nacionales (Laín Corona, 2010). Como explica Macdonald (2010: 23-68),

el rechazo a su marcado estilo era fruto del triunfo en la España de entonces de una estética pasada de moda y de no saber comprender la modernidad del trabajo de Miró. Por eso, tuvieron que ser los poetas del 27, embarcados en las vanguardias, los que apreciaran en ello algo positivo. Sin embargo, también ellos cometieron un error: el de ver en su obra *solamente* poesía, valores líricos, cambiando el marbete de *estilista*, de connotaciones negativas, por el de *lírico*, tal vez más positivo, pero todavía desinteresado por el novelista:

> Sus preocupaciones estéticas favorecieron la desaparición del marbete de estilista, si bien el Miró novelista, el estructurador de trabajos a gran escala, seguía, en muchos casos, sin ser reconocido. A estos jóvenes admiradores la cuestión de una estructura global no les interesaba, y centraron su atención en Miró como creador lingüístico. (Macdonald, 2010: 51)

Es verosímil suponer que fuera por la gran influencia que ejercieron estos poetas en la crítica por lo que se ha encasillado desde entonces hasta nuestros días a Miró como *poeta en prosa* (para bien o para mal), especialmente a causa de Jorge Guillén y Pedro Salinas, que fueron amigos de Miró y destacados profesores de universidad. Todavía muy recientemente, Gonzalo Navajas, por ejemplo, señala que Gabriel Miró «turned texts into exquisite *objets d'arts* in accordance with an essentialist aesthetic far removed from the immediate *circunstancia* of the day» (Navajas, 2008: 21). Esta lectura supone negarle a Miró la condición de novelista, al tomar sus obras como meras prosas sin arquitectura narrativa, y da a entender que no hay en sus escritos contenido ideológico, cultural, social, político o económico, esto es, circunstancial. En la línea de la poesía pura, él sería un prosista puro, y en la pureza del arte no caben cuestiones ajenas al artefacto literario. Carlos Sánchez Gimeno afirmaba que en la prosa de Miró «predomina la poesía pura» y que «es prosa por la prosa» (1960: 70 y 99).

Puede que Miró sea en parte culpable de esta imagen, ya que, a pesar de que él mismo la detestaba, no hizo por desprenderse de ella, y permaneció en silencio, dejando hablar a sus enemigos, que le tachaban de *estilista*, y a sus amigos, en especial los del 27, que, aunque le alababan, lo hacían sólo como *lírico*. Sea como fuere, es preciso combatir esta imagen, porque es desacertada, como se verá en breve, pero también por sentido común, como reclama Macdonald (1999: 86):

> Una cosa más y una gota de lo que se llama «la vida real». Como profesor en Escocia recibo a muchos estudiantes de Alicante a través de intercambios Erasmus. Casi sin excepción conocen algo de la obra de Gabriel Miró y casi sin excepción no les interesa mucho. Me permito apuntar con toda modestia que tal vez la causa sea que a veces los colegios y la proyección cultural de la provincia ofrecen al público el estilista de prestigio regional en vez del novelista mago de la palabra que «resucita las realidades» y «las valora».

Frente a la imagen tradicional, hay que reclamar, pues, que Miró fue novelista, si bien no lo fue al uso, es decir, ni al modo del realismo decimonónico, en el que se había perfilado la novela moderna y del que Miró se desmarcó, ni al modo neorrealista que se impuso casi hegemónicamente desde la postguerra, caracterizados ambos por la *peripecia*, muy especialmente en el caso del actual tipo de *best-seller*. Además, hay que tener en cuenta que, a pesar de su retiro respecto del *marketing* de las generaciones literarias, Miró no estuvo aislado de la estética de su tiempo, que es la vanguardia histórica, en la que cobra sentido su valoración como novelista.

Todavía no se ha hecho suficiente énfasis en hasta qué punto Ortega se equivocaba y contradecía a sí mismo al atacar a Miró, «porque si en España hay mejor ejemplo que los libros de Oleza [*Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*], y aún se puede decir, si hay otro ejemplo a secas, de la novela como el género moroso tan supervalorizado por Ortega en *Ideas sobre*

la novela, los críticos todavía no lo han señalado» (King, 1982: 101). Tal vez es este un juicio demasiado drástico, porque la obra de Benjamín Jarnés, por ejemplo, está cerca del tipo de novela de vanguardia promovido por Ortega, pero en efecto Miró no anda muy lejos. Quepa señalar aquí unos pocos principios estéticos de Ortega que se cumplen en la obra de Miró.

En *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), Ortega (1962b: 381) habla del «Irónico destino» del arte nuevo, y explica:

> En el arte cargado de «humanidad» repercutía el carácter grave anejo a la vida. Era una cosa muy seria el arte, casi hierática. A veces pretendía no menos que salvar a la especie humana […] la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica. […] Y no es que el contenido de la obra sea cómico —esto sería recaer en un modo o categoría del estilo «humano»—, sino que, sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma. […] Se va al arte porque se le reconoce como farsa. (381-82)

Es una explicación que enfatiza la idea del carácter lúdico del arte, del que Ortega concluye: «Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico» (382). Pues bien, de Miró, Guillén (1972: 174) opina: «Cervantes le ha fortalecido aquel poder —sin duda innato— de confrontar un amistoso cotejo de zonas que a la vez se exaltan y rebajan con simpatía y crítica. Por eso persiste el valor de aquello mismo en que no se cree del todo». Es fascinante el retrato maliciosamente irónico del historiador de Oleza al comienzo de *Nuestro Padre San Daniel*. La sabiduría que Miró no deja de admirar se ofrece muy sutilmente como huera, pedante y ridícula cultura por virtud de los atributos caricaturescos y la cómica hipérbole:

> He visto un óleo del señor Espuch y Loriga: en su boca mineralizada, en sus ojos adheridos como unos quevedos al afilado hueso de la nariz, en su frente ascética, en toda su

> faz de lacerado pergamino, se lee la difícil y abnegada virtud de las comprobaciones históricas. Todos sus rasgos nos advierten que una enmienda, una duda de su texto, equivaldría a una desgracia para la misma verdad objetiva.
>
> En Oleza corre como adagio: «saber más que Loriga». Loriga ya no es la memoria de un varón honorable, sino la cantidad máxima de sapiencia que mide la de todos los entendimientos. (*OC*, III: 71)

Poco después, con su característico y fino humor, Miró describe el carácter devoto de Oleza señalando: «Era verdad; Oleza criaba capellanes, como Altea marinos y Jijona turroneros» (*OC*, III: 85). Con una sutil comparación, que aparenta exaltar, ridiculiza mordazmente.

Asimismo, Ortega, en *La deshumanización del arte*, considera que «La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee» (1962b: 372). Pues bien, también Miró hace un uso ubérrimo de este tropo: «Miró percibe con metáforas, a través de metáforas, en metáforas. Su categoría estética es la metáfora» (Anderson Imbert, 1960: 241). En efecto, se encuentran metáforas por doquier en la obra de Miró, especialmente por un «prurito por embellecer descriptivamente lo vulgar» de origen gongorino (Baquero Goyanes, 1956: 244). La mugre se oculta tras una bella metáfora en *El humo dormido*: «Descansamos en una banca torcida, que había recriado una piel de tiempo» (*OC*, II: 693). Y hasta el color putrefacto del herpes se convierte en granado en *El obispo leproso*: «sus mejillas granadas de herpes» (*OC*, III: 293). Es asombroso que Ortega no le dedique, no ya una alabanza, ni siquiera una palabra a la virtuosa capacidad metafórica de Miró.

Ortega, por otro lado, con *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, se inserta, como todas las vanguardias históricas, en la estética de lo que la crítica anglosajona denomina *Modernism*. Y Miró entronca perfectamente con autores como Virginia Woolf, James Joyce o Marcel Proust. Como he apuntado en otro lado (Laín Corona, 2012), es muy posible que la consideración de Miró como *estilista* se deba a que se tuvieran

solo en cuenta los rasgos modernistas de su prosa, en el sentido del Modernismo poético de Rubén Darío, sin ver sus funciones narrativas, a la manera del *Modernism*. Ciertamente, como ha propuesto Baquero Goyanes (1956), la prosa de Miró tiene un componente estilístico neomodernista, esto es, deudor de la poesía de Rubén Darío, pero es importante destacar, y esto es lo que no se ha sabido ver, que, a pesar de ello, o tal vez cabría decir que gracias a ello, su obra es novelística en un sentido *Modernist* anglosajón. Siguiendo el concepto de la novela lírica propuesto por Ralph Freedman (1966), no hay que entender los rasgos líricos de la prosa de Miró *per se*, sino en sus funciones narrativas. Por ejemplo, Gonzalo Sobejano toma un fragmento en el que Paulina disfruta sensualmente de la naturaleza en *Nuestro Padre San Daniel*, y lo entiende como una estampa en su sentido más pictórico, y por tanto estático y, por así decir, poco novelístico, e incluso le da un título propio, como sin relación con trama argumental alguna: «Mujer desnuda en la naturaleza» (Sobejano, 1999: 159). Pero esto es obviar el contexto narrativo y las funciones novelísticas de lo poético. En efecto, el fragmento está cargado de lirismo, por la sensualidad y los sentimientos de la mujer, que pasea felizmente por el campo de su casa-heredad, como en un espacio de protección. Pero esta belleza, enfatizada por el hermoso lenguaje, está estratégicamente situada en la narración como contraste con la posterior y súbita aparición de *Cara-rajada*, que, por la fealdad de su cara y su violenta aparición, amenaza el espacio de felicidad de Paulina. A su vez, este contraste constituye una anticipación de la trama. Porque *Cara-rajada* se acerca para advertir a Paulina de que no se case con don Álvaro, y más adelante el lector verá el tipo de vida infeliz de esta una vez desposada, entre otras cosas porque aquel la obliga a dejar su casa y a su padre. El horrible atentado de *Cara-rajada* en el espacio hermoso de protección de Paulina es una premonición de la futura vida infeliz de esta con don Álvaro, fuera de su casa. Este tipo de lectura *Modernist* es la que da funcionalidad a los aspectos lírico-estilísticos de la prosa de Miró.

Y también es *Modernist*, por poner solo un ejemplo más y último, el uso de la elipsis que hace Miró, que tiene tanto que ver

con su famosa aspiración de «decir las cosas por insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios» (Miró, 1932: x). Elipsis e insinuación son dos factores que contribuyen muy fuertemente a la complejidad de la obra mironiana. Pues bien, entre otros rasgos, Peter Childs define el *Modernism* como: «experimental, formally complex, elliptical» (2000: 2). El logro *Modernist* de la elipsis es hacer la narración más realista que en el realismo decimonónico. Según John Fletcher y Malcolm Bradbury, se dan en el *Modernism* «two somewhat contrary impulses. One is the desire to free the novel from its earlier limitations –its flat, external realism, its dependence on the material world and the loose contingencies of prose– and to probe more freely and intensely the fact of life and the orders of modern consciousness» (1991: 407-08). Se logra un tipo de ilusión de realidad más convincente porque parte del individuo, no de la realidad exterior. Así ocurre en Miró. Al elidir la «información en lo narrativo acerca de quién habla» (Miller, 1975: 42), refuerza Miró la ilusión de realidad, porque «se oyen voces, pero como en la vida, los dialogantes no se anuncian. De esta manera el narrador se elimina en parte de la escena» (43). La elipsis de la estructura de causa-efecto se acerca más al funcionamiento de la vida cotidiana. Aquí no siempre hay una explicación de todo lo que queremos comprender o las causas de aquello que presenciamos; nos conformamos con algunos *inputs* que nos ofrece el mundo, e intentamos darles sentido[19].

Por otra parte, muy al contrario de lo que la etiqueta tradicional de *estilista* o *lírico* puede sugerir, sobre todo si se atiende también a la imagen del escritor retraído, ajeno a polémicas y amante del campo, Miró fue un hombre de su tiempo y tuvo

19. Sobre la filiación vanguardista y *Modernist* de la narrativa de Miró, véanse Johnson (2003), Longhurst (2004) y Laín Corona (2012). Para la reivindicación de Miró como novelista, los primeros críticos fueron *scholars* anglosajones, influidos seguramente por una visión más *Modernist*, así Woodward (1954), Longhurst (1994) o Macdonald (2004 y 2010). Felizmente, ya hay cada vez más críticos hispanohablantes que se han sumado a este tipo de lectura narrativa, como Ontañón de Lope (1979), Rallo (1986a y b), Márquez Villanueva (1990) o Ruiz Silva *et alii* (1993).

mucho que decir. Está por estudiar la circunstancia liberal de Gabriel Miró, sus contactos con la clase burguesa y la influencia en su obra del liberalismo político y económico, pero sin duda sus textos ofrecen abundantes ideas de este tipo. A falta de espacio para un análisis detallado, valga una muestra. Son más evidentes este tipo de lazos en su circunstancia vital y en los escritos no literarios, como cartas o artículos de periódico, y Macdonald fue pionero en ponerlo de manifiesto. El año de su boda (1901):

> Miró participó en el tomo *De mi barrio*, una colección de artículos sobre personajes y lugares del barrio alicantino de Benalúa, al que sus padres, deseosos de abandonar el centro de la ciudad, se habían mudado en 1883. En *De mi barrio* queda constancia de que esa nueva periferia sigue el «modelo británico», tanto por lo recto de sus calles, como por su moderno alcantarillado y otras medidas de higiene urbana. Los hombres y familias descritos, miembros de la sociedad de la cual el propio Miró formaba parte por entonces, participaban del mismo sólido liberalismo burgués que se desprende de sus ideas sobre la vivienda. […] El padre de Miró, Juan Miró Moltó, era un miembro típico de aquella sociedad. Como ingeniero jefe de primera clase, era el funcionario de más alto rango de la Jefatura provincial de Obras Públicas. Alicante era una provincia de tradición liberal (en las elecciones de las Cortes de 1901, fueron elegidos ocho liberales y dos conservadores), y la clase dirigente de la ciudad lo era también en buena medida, de modo que la familia de Miró se sentía allí felizmente establecida. El número de *El Íbero* –revista editada por un amigo íntimo de Miró– del 1 de enero de 1902, recoge una lista de los altos cargos de la provincia y de la ciudad en la que aparecen constantemente nombres asociados a Miró. Era ésta, por supuesto, una sociedad liberal de propietarios de clase media: Juan Miró Moltó era miembro de la *Liga de contribuyentes de Alicante y su provincia*, asociación para

> la protección de la propiedad privada frente a la excesiva carga fiscal. (Macdonald, 2010: 23-24).

El liberalismo con que se relacionaba Miró era progresista. No en balde, en la línea de la tradición anglosajona, Macdonald contrapone liberalismo a conservadurismo. Hay que entender lo primero como liberalismo progresista, especialmente en su aspiración de romper con los lazos del Antiguo Régimen, y lo segundo como una forma de liberalismo que intenta reconciliar la nueva organización del Estado con las tradiciones heredadas del sistema estamental. Los dos grandes partidos en España en este sentido eran, en la época, el Partido Liberal de Práxedes Mateo Sagasta, más tarde Partidlo Liberal-Fusionista con José Canalejas, y el Partido Liberal-Conservador de Antonio Cánovas del Castillo, luego Partido Conservador con Antonio Maura. Dentro del espectro de partidos liberales, estaba también el abanico de los republicanos, muchos de los cuales fueron escorándose a la izquierda obrera (así Manuel Azaña) y algunos pocos a la derecha (Alejandro Lerroux). Ya se ha visto someramente el contacto y admiración de Miró por Maura, pero desde su juventud en Alicante estuvo más en contacto con el liberalismo progresista. En referencia al viaje por tierras alicantinas que le inspiró a Miró *Hilván de escenas*, Vicente Ramos habla, por ejemplo, de la presencia tan fuerte de «diversas corrientes anticlericales: espiritismo, librepensamiento, masonería, laicismo, protestantismo, agnosticismo…», de las que daría cuenta la representación de la polémica *Electra* de Benito Pérez Galdós en Alicante el 18 de mayo de 1901. Según Ramos, «cabe pensar que lo vio» Miró. Y añade: «Separado de Sagasta, Canalejas fundó su partido liberal-demócrata, como se sabe, en el restaurante madrileño Tournier el 4 de junio de 1902, pero, significativamente, comenzó la propaganda del mismo en la ciudad de Alicante el 12 de dicho mes». Pues bien: «José Canalejas Méndez contaba, desde antes de alzarse con la representación parlamentaria de Alcoy en 1891, con la mayoritaria admiración de este pueblo, por lo que, con toda probabilidad, llegó a ser amigo del ingeniero Juan Miró Moltó», oriundo de aquella ciudad y padre de

Gabriel Miró. Más tarde: «Al fundar [Canalejas] en Alicante su partido el 14 de diciembre de 1902, el abogado Juan Miró Ferrer [hermano de Gabriel] fue vocal de su primer comité» (Ramos, 1996: 127-129). Además, el ambiente afrancesado e ilustrado en que se crio Miró era, en España, inequívoco de una inclinación más hacia la izquierda del liberalismo. En cualquier caso, el compromiso de Miró era con el liberalismo en general, y por ello no mantuvo contactos ni amistades con la derecha reaccionaria (que, como se ha visto ya, tanto le odió) ni la izquierda obrera. Sí estuvo en contacto, por la izquierda, con los republicanos, como muestra su proximidad al Partido Radical de Lerroux, ya que el lerrouxismo empezó siendo un partido más a la izquierda, aunque fuera escorando hacia la derecha hasta apoyar a la CEDA en la II República. De todos estos contactos a lo largo de su vida da perfecta cuenta el epistolario, por su amistad con destacados lerrouxistas, como José Guardiola Ortiz, que fue su primer biógrafo, así como liberales progresistas, como Trinitario Ruiz Valeriano, que fue cacique de Canalejas en Alicante, y conservadores, como, especialmente, según se ha visto, Maura. Finalmente, entre otras muchas personalidades, Miró tuvo contacto y fue alumno de Hermenegildo Giner de los Ríos, cofundador de la Institución Libre de Enseñanza, siendo el institucionismo uno de los bastiones del liberalismo español.

Fruto de estos contactos, Miró se preocupa por los mismos temas que los liberales de su tiempo y habla de ello en sus artículos. En «Pláticas. Abandono y amor» (*Diario de Barcelona*, 19 de noviembre de 1912), Miró alaba a Canalejas «Por sus grandes virtudes y sabiduría» y «por demócrata», y, no por casualidad, critica a los movimientos de extrema izquierda que han perpetrado su asesinato, valiéndose del concepto de libertad por ellos manejado con ironía, por ser una libertad muy diferente de la liberal: «hay en el centro de Europa un “Comité Internacional”, unos cuantos hombres tan fuertes, tan libres, tan temidos, que dictan a su antojo sentencias de muerte…» (Cfr. Altisent, 1992: 139 y 140). Y de dos artículos, luego recogidos en *Libro de Sigüenza*, Macdonald (1991: 382-383) ha hecho ver magistralmente su trasfondo político, en relación con Canalejas y con

Maura. «Plática que tuvo Sigüenza con un capellán» (*OC*, III: 572-576) apareció primeramente en el *Diario de Barcelona* con el título de «Pláticas. De una que tuvimos un capellán de monjas y yo» (18 de octubre de 1911). Miró hace referencia aquí a una huelga de ferrocarril que puso a prueba el liberalismo progresista de Canalejas. Este, con ser más comprensivo con las reivindicaciones laborales que el liberalismo conservador, terminó por resolver el problema llamando a filas a todos los trabajadores. Miró critica esta medida, pero sin por ello menguar su admiración por el líder político. Por su parte, en «Recuerdos y parábolas» (*OC*, III: 502-506), publicado originalmente en *La Vanguardia* (6 de mayo de 1914), el hombre desaparecido protagonista, descrito con connotaciones mesiánicas de Jesús, es Antonio Maura, que «desapareció» de la escena pública después de los acontecimientos de la Semana Trágica de 1909. A su desaparición le sigue una referencia crítica a unas controvertidas declaraciones de Pablo Iglesias en que proponía el asesinato de Maura. Luego aparece, también de forma mesiánica, Canalejas, con su posterior asesinato. Y termina el artículo con la «profecía» de que Maura será requerido para volver al espacio público del que había desaparecido.

Pero también en su obra literaria se dejan ver las inclinaciones liberales de Miró. Macdonald (1991: 384) ha estudiado esto en torno a *El abuelo del rey*:

> Arcadio pertenece claramente al Antiguo Régimen. Propietario de tierras heredadas, su negocio de curtiduría de pieles es vestigio simplemente de una pasada iniciativa empresarial. Al caer en la bancarrota, el señor Llanos, un fabricante de sombreros ramplón y antiguo compadre suyo, pero inferior a él en el escalafón social, le compra sus terrenos. Se ilustra así con gran precisión la naturaleza del incipiente instrumentalismo, ya que alcanza la integración social mediante un negocio de cabras y vacas, que cría en el almendral ancestral, y vende la leche a través de una central lechera recién construida y provista de modernos sistemas de higiene. La transición al capitalismo queda

> así cómicamente completada en Serosca. Por el contrario, Agustín había intentado salvar el almendral mediante una técnica que hoy en día los estudiosos han probado ineficaz por su relación coste-beneficio. [Traducción mía]

De un modo parecido, Miró, al final de *El obispo leproso*, contrasta los prejuicios del Antiguo Régimen con las ventajas de la economía de mercado. Los pasteles de las órdenes religiosas de Oleza, gracias al tren (símbolo de la modernidad industrial, frente a la sociedad agraria del Antiguo Régimen), comienzan a hacerse famosos, y gentes de muy lejos llegan en masa a comprarlos. *Carolus Alba-Longa*, en el periódico carlista *El Clamor de la Verdad*, «daba aviso de fraudes funestos para el merecido renombre de Oleza. No era posible que todo lo que se vendía y se facturaba en la estación saliese de los obradores de las comunidades. De seguro que lo apócrifo se mezclaba cautelosamente con lo legítimo». *La Antorcha*, que el narrador define precisamente como «semanario liberal» (*OC*, III: 463) y de cuya parte se pone, prueba, sin embargo:

> que la cochura de las pastas y compotas no había menguado en los hornos monásticos. Domingos y fiestas, las clarisas, las salesas, las jerónimas, las verónicas no podían satisfacer todos los pedidos. Al mismo tiempo doblaban sus tareas las confiterías seculares, tareas no clandestinas, porque las casas estampaban su marca, y ni en aprovecharse de las advocaciones de los dulces monjiles había engaño, sino uso lícito de una onomástica tradicionalmente ineludible. Si los viajeros del ferrocarril de Oleza-Costa-Enlace compraban hojaldres y bizcochos laicos, creyéndolos amasados en las artesillas «de las hacendosas abejas de los panales del cielo» –verdadera galantería liberal–, ¿qué culpa tiene el gremio de dulceros? ¿Que se confunden las castas de dulces? ¿Y qué? Si el dulce del siglo resultaba tan gustoso como el del claustro, ¿negaría *Carolus-Alba Longa* las eficacias del progreso, de los beneficios públicos de la competencia? (*OC*, III: 463-464)

Aquí, la palabra *competencia* es clave en la definición del nuevo sistema económico de libertad de comercio.

Así que, frente a la tradicional imagen del Miró *estilista* o *lírico*, que escribiría muy bien pero sin nada que decir, ha de reivindicarse al escritor de novelas modernas preocupado por la nueva sociedad liberal. En este sentido, Miró puede dejar de estar aislado en la historiografía literaria. No es solo que participe, como tantos otros autores, del paraguas estético general de las vanguardias o *Modernism*, sino que puede especialmente adscribírsele a una generación particular, la del 14, con José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala o Manuel Azaña[20]. Como estos autores, Miró fue un escritor vanguardista, un autor difícil, y todos compartieron inquietudes políticas, con su compromiso por el liberalismo, aun en plena crisis del mismo por el auge del fascismo y de los movimientos obreros. Es cierto que Miró no fue tan activo políticamente, y no participó por ejemplo en la Agrupación al Servicio de la República de Ortega. Pero, como se ha visto, hay en Miró una clara actitud liberal y su concepción de la novela tiene mucho que ver con *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. En efecto, las obras de muchos de los escritores de esta generación están claramente emparentadas tanto estéticamente como en su contenido. Considérense la cercanía entre novelas, vanguardistas en su composición y críticas con el clero, como *AMDG* (1910) de Pérez de Ayala, *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926) de Miró o *El jardín de los frailes* (1927) de Manuel Azaña.

2. LAS CIRCUNSTANCIAS PARTICULARES DE *LA NOVELA DE MI AMIGO*

Del retrato anterior de Gabriel Miró, podrá apreciarse que, a pesar de su por lo general tranquila trayectoria vital y

20. Miró ya aparece adscrito al 14 en varios manuales relativamente recientes, como la historia de la literatura dirigida por Francisco Rico (1984: 80-155; 1995: 55-88).

profesional, hay ciertos momentos cruciales de evidente ajetreo: el primer repunte de fama, con el galardón de *El Cuento Semanal* en 1908 por su novela corta *Nómada*; la polémica en torno a *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917), que supuso la cárcel para el director de *El Noroeste*, y la polémica en torno a *El obispo leproso* (1926) y su posible nombramiento como académico. Esos momentos coinciden casi milimétricamente con las tres ediciones de *La novela de mi amigo*: 1908, 1918 y 1926.

2.1. 1908: el ambiente neomodernista y la construcción del tópico del estilista

Lo crucial en la vida de Miró del año 1908, cuando se publica *La novela de mi amigo*, se hace evidente en la biografía de Ramos, ya que este le dedica a esa fecha un capítulo entero de casi cien páginas, titulado «El año decisivo: 1908» (1996: 165-244). Para entonces, Miró no vivía, como ya se ha argumentado, con estrecheces, pero tampoco a su gusto. Había intentado sin éxito realizar oposiciones de diferente tipo, con las que lograr un puesto de funcionario que le permitiera tiempo libre, y trabajaba, sin pasión, de administrativo en el Hospital San Juan de Dios en Alicante. Casi por casualidad, en 1907, se enteró del concurso de la nueva revista de *El Cuento Semanal*, fundada por Eduardo Zamacois y Antonio Galiardo, y se presentó con su novela corta *Nómada*. Más que el dinero, el premio, que ganó oficialmente el 24 de enero de 1908, le reportó una fama y notoriedad muy importantes, especialmente en Alicante, donde le llovieron los honores, pero también en Madrid. Lo resume a la perfección su amigo Figueras Pacheco, que lo vivió de cerca, en su *Orto literario de Gabriel Miró*:

> Con el premio de *Nómada*, se repitieron las innovaciones, pero, ahora, no ya por la conveniencia de parlamentar con el prójimo, sino por la del prójimo de parlamentar con el vencedor. Hasta aquel momento, ni Gabriel había buscado *motu proprio* la amistad de nadie, ni nadie solía acercársele

> solicitando la suya. El triunfo hizo que cambiase la actitud de unos y otros. La victoria del cuento rubricó la celebridad y el prestigio del autor en poco más de veinticuatro horas. La plana mayor de la mentalidad española, reunida en un banquete magno, rindió homenajes al escritor alicantino. (Cfr. Ramos, 1996: 171)

Por su posición social, por sus colaboraciones en la prensa local (*Diario de Alicante*) y por las obras publicadas anteriormente, especialmente *Del vivir* (1904), Miró gozaba antes de 1908 en Alicante de cierto prestigio, aunque era casi totalmente desconocido en el resto de España. Después del premio de *El Cuento Semanal*, el sonado banquete a que se refiere Figueras Pacheco, organizado en su honor por la revista en el Hotel Inglés de Madrid el 15 de febrero, le permitió codearse con, entre otros, algunos de los nombres más relevantes de la escena literaria, como Pío Baroja, Valle-Inclán, Felipe Trigo y Zamacois, que fueron los organizadores directos del evento y habían sido miembros del jurado del certamen, así como Jacinto Benavente, Francisco Villaespesa y los hermanos Álvarez Quintero, que asistieron, o Benito Pérez Galdós, que escribió para mostrar su adhesión. La celebración se hizo eco en la prensa nacional, y la local de Alicante se desvivió por Miró. A su vez, este empezó una frenética (para él, de normal tan retraído) vida socio-literaria, especialmente en su provincia, donde llegó a ejercer de jurado de lides literarias y fue nombrado presidente del Ateneo. Miró aumentó el ritmo de sus colaboraciones periodística en el *Diario de Alicante* y empezó a colaborar en otros periódicos y revistas, algunos de ámbito nacional y de gran importancia: *Revista Latina*, *Heraldo de Madrid*, *Los Lunes de El Imparcial*, *Prometeo* y *El Bazar Murciano*. Es probablemente esta vorágine de fama lo que llevó a la Diputación de Alicante a convertirle un año más tarde en cronista oficial, al tratarse ya de una estrella de la intelectualidad literaria (véase, más adelante, el papel desempeñado por Salvador Rueda para ello). El único infortunio de Miró en esas fechas, y uno que le dolió especialmente dado su carácter sensible, fue la muerte de su padre, que había estado enfermo

durante mucho tiempo. Miró estuvo en todo momento pendiente de él, y al parecer escribió *Nómada* «bajo la mirada de tristeza de mi padre enfermo […] Cuando llegó la noticia de que en el concurso de *El Cuento Semanal* había sido premiada mi novela, mi padre, ya muy postrado, lloró sus últimas lágrimas de felicidad» (del prólogo a *Nómada* en la edición de *Del huerto provinciano*, 1912, citado por Ramos, 1996: 184). Y, en la dedicatoria de *Nómada*, escribe Miró: «A mi padre, que murió el mismo día –6 de marzo de 1908– que se publicó este cuento» (*OC*, I: 315).

Así pues, cuando Miró publica *La novela de mi amigo*, es ya un escritor de éxito, por lo que, en cierto modo, puede considerarse que esta obra es resultado de la fama. Parece ser que Miró ya estaba escribiendo *La novela de mi amigo*, o al menos la tenía proyectada, en 1907, según una carta a Eufrasio Ruiz del 14 de agosto de ese año: «Contaba con publicar pronto dos libros, "Las Cerezas del Cementerio" y "La Novela de mi Amigo". Las próximas oposiciones a la Judicatura los postergan. No hay remedio»[21]. Según esto, Miró no podía trabajar en *La novela de mi amigo* por obligaciones laborales y de oposiciones. Por otro lado, dado que se enteró en 1907 de las bases del premio de *El Cuento Semanal* al que se presentaría con *Nómada*, es verosímil pensar que si tuvo tiempo para dedicarse a escribir lo invirtiera en esta obra. Y no es factible suponer que tuviera tiempo de escribir nada justo después de ser galardonado, a causa del ajetreo mediático. Sin embargo, con la comodidad de su nueva fama y tras un buen número de celebraciones en su honor, se va de vacaciones a Alcoy del 21 de mayo (Ramos, 1996: 211-212) al 16 de septiembre de 1908 (Ramos, 1996: 225), con lo que es plausible que fuera en ese período de tranquilidad cuando se dedicara a escribir y/o acabar *La novela de mi amigo*. Todo apunta, además, a que lo hiciera de una sentada (bien el escribirla entera, bien el terminarla), porque en julio de 1908, en otra carta, se refiere a «cuando publique un libro chiquitín que estoy imprimiendo»[22]. Es decir, ha tenido que escribir o al menos

21. Carta a Eufrasio Ruiz, 14 de agosto de 1907, *Epistolario*, 81-82 (81).
22. Carta a Tomás Morales, Julio [de 1908], *Epistolario*, 91.

terminar *La novela de mi amigo* en Alcoy entre mayo y julio de 1908, y muy probablemente en el mes de junio, teniendo en cuenta que de vacaciones se va casi a finales de mayo y que en julio ya habla de que la obra está en imprenta.

Ahora bien, en la última edición en vida de Miró, de 1926, se da, al final de la novela, el lugar y fecha de composición: «Alicante, abril-mayo, 1907». Bien pudiera ser esto verdad, quiere decirse, que Miró tuviera ya escrita *La novela de mi amigo* en 1907, lo que implicaría que en el verano de descanso de 1908 no habría trabajado en la *composición* como tal de la obra, sino simplemente en la preparación del manuscrito para imprenta. Sin embargo, hay datos que permiten dudar de que en efecto Miró escribiera *La novela de mi amigo* en 1907, o al menos que la tuviera terminada entonces. De haberla escrito y terminado en abril-mayo de 1907, es verosímil pensar Miró la hubiera presentado al concurso de *El Cuento Semanal*. Al fin y al cabo, *La novela de mi amigo* es una novela corta que se habría ajustado a las bases del concurso, y no tiene sentido que Miró, que se quejaba de falta de tiempo para escribir por las oposiciones y otras labores, de tenerla terminada, decidiera presentarse con otra que tenía que escribir. Además, lo lógico es que un escritor joven quiera dar salida a sus obras terminadas antes de escribir otras, de modo que, si tenía *La novela de mi amigo* terminada en mayo de 1907, habría querido presentarla a *El Cuento Semanal* antes que ponerse a escribir o terminar otra obra. En todo caso, la prueba más contundente para poner en duda que Miró tuviera escrita *La novela de mi amigo* en abril-mayo de 1907 tiene que ver con sus hábitos escriturales. Como ha mostrado Macdonald, Miró no fue un escritor escrupuloso, no solo porque no citaba fielmente cuando lo hacía o porque no leía con la sistematicidad de un erudito, sino porque era muy descuidado con detalles de tipo paratextual, y, de hecho, «las fechas [de composición] que Miró añadía al final de sus obras son en muchas ocasiones poco fiables» (Macdonald, 2010: 137). Así ocurre con *La novela de mi amigo*. En la primera edición de 1908, Miró no puso fecha de composición, sino que simplemente terminaba la novela con un escueto «Fin». Solamente en

ediciones posteriores, probablemente por prurito de autor consolidado y orgulloso de su carrera literaria, quiso incluir el dato al final de la obra, como hacían (y hacen) tantos otros escritores. Pero está claro que Miró no tomó nota de la fecha de composición en su momento y que, cuando quiso incluirla en ediciones posteriores a la primera, hubo de recurrir a la memoria…, con poco acierto. Y es que Miró puso diferentes fechas de composición en diferentes ediciones. Si en la última edición de 1926 Miró señalaba haberla escrito entre abril y mayo de 1907, en la edición de 1918 termina la novela indicando como fecha de composición «abril-mayo de 1906». Es evidente que al menos una de las dos fechas debe ser incorrecta, y el que una lo sea hace sospechar de la fiabilidad de la otra. Por ello merece la pena confiar en el análisis anterior de los datos de la vida de Miró, que apuntan a que en realidad escribiera o al menos terminara *La novela de mi amigo* en verano de 1908. Es esta fecha la que hace de *La novela de mi amigo* una obra inexorablemente fruto de la celebridad, porque implica que fue escrita y/o terminada después de *Nómada* y del premio de *El Cuento Semanal*. De hecho, tiene sentido pensar que fuera a causa de la fama vivida con *Nómada* por lo que Miró se decidiera a escribir o terminar *La novela de mi amigo*, lo que refuerza la hipótesis de composición en verano de 1908.

Sea como fuere, Miró vuelve de sus vacaciones de verano de 1908 el 16 de septiembre, casi dos semanas antes que su familia, por la «inmediata aparición de *La novela de mi amigo*» (Ramos, 1996: 225). Miró, pues, regresa a Alicante por razones promocionales, todavía en la estela de la celebridad de *Nómada*. El 18 de septiembre, el *Diario de Alicante* da noticia de la vuelta de Miró de sus vacaciones y de «la próxima aparición de *La novela de mi amigo*», y hace referencia a los honores que se le conceden por ello: «se han reunido esta mañana en íntimo banquete varios de sus admiradores y amigos que han descorchado champagne e ingenio» (Cfr. Ramos, 1996: 225). La obra, costeada su impresión por el propio Miró (lo que es indicativo, por cierto, de su holgura económica), en el taller de Luis Esplá (Suc. de Carratalá), «llegó a las librerías el 27 de aquel mes de

septiembre, y fue saludado por el *Diario de Alicante*, del 28, de esta forma» (Ramos, 1996: 225):

> Gabriel Miró puso ayer a la venta un nuevo libro titulado *La novela de mi amigo*.
>
> El ilustre prosista alicantino nos da una muestra más de su gran talento, de exquisito escritor y de gran novelista. La nueva obra es sencillamente encantadora, y los aficionados a la buena literatura leerán con deleite, sabiéndoles a poco, las páginas que el autor de *Nómada* y *La fiesta de Nuestro Señor* dedica a relatar la vida de aquel pintor noble y bueno y resignado que ve deslizarse sus días sin que la Alegría le salga al paso. (Cfr. Ramos, 1996: 225)

A continuación, se transcribe uno de sus capítulos.

Pero si *La novela de mi amigo* es una obra fruto de la fama derivada de *Nómada*, en todo caso ambas permiten dar luz al proceso de configuración de la etiqueta de Miró como *estilista*. Se ha sugerido más arriba que en parte este marbete surge de la incapacidad de ver la función narrativa de los elementos de estilo, de fuerza lírica o poética y de base, como explicaba Baquero Goyanes (1956), neomodernista, esto es, deudores de la estética poética de Rubén Darío. Cabe aquí ser más precisos: el marbete de *estilista* se aplica en su tiempo a Miró porque se toman esos estilemas en sí y no en su función dentro de la novela, entendiéndose su obra, por su vinculación a la estética dariana, como poesía, que, al estar en prosa, se define como poesía en prosa. Esta hipótesis gana fuerza si se atiende al contexto de 1908, marcado por un ambiente modernista sin parangón en la biografía de Miró.

A la «Atmósfera modernista» (Ramos, 1996: 213-218) de Alicante, «que gozaba con un "Salón Modernista" y que aplaudía en su Teatro Principal obras de Maeterlinck y de Benavente» (Ramos, 1996: 215), vino, en mayo de 1908, Salvador Rueda, uno de los representantes más destacados del Modernismo en España y quien solía arrogarse su paternidad por encima de Rubén Darío. Rueda vino por «invitación formulada por Gabriel

Miró en el domicilio de Felipe Trigo y apoyada por Antonio Sanchís Pujalte, amigo del malagueño y del alicantino e ingeniero adscrito a la Jefatura de Obras Públicas de Alicante» (Ramos, 1996: 195-196). La invitación tenía programada la visita para marzo, pero la muerte del padre de Miró la retrasa. El *Diario de Alicante* finalmente anuncia la llegada de Rueda el 22 de abril de 1908 (Ramos, 1996: 196). Miró y este disfrutan de mucho tiempo juntos y de viajes por la región. El 29 de abril se publica en el *Diario de Alicante* una carta-artículo de Rueda ensalzando a Miró, y es el 5 de mayo cuando, por recomendación de aquel en su carta-artículo, se sugiere por primera vez a las claras hacerle cronista de Alicante: «Salvador Rueda, poeta inspiradísimo, en hermosa carta escrita frente a nuestro Alicante, pedía que el Ayuntamiento y Diputación asegurasen el alpiste de Gabriel Miró […] ¿por qué, en sustitución del destino que desempeña, del diario despacho de expedientes que tantas energías consume, no se le nombra con igual sueldo cronista de nuestra provincia?» (artículo de Nicasio Mira en *Diario de Alicante*, 5 de mayo de 1908, citado por Ramos, 1996: 201). El 17 de mayo, el Centro de Escritores y Artistas hace banquete-homenaje a Rueda, tras el cual el Ateneo organiza una velada literaria en su honor. Miró participó en los actos y leyó poesías de aquel, así como unas cuartillas escritas por él mismo como *Ofrenda*. En ellas, según palabras de Ramos (1996: 208): «Con evidente talante modernista, Miró, al exaltar al poeta Salvador Rueda, nos invita a penetrar en lo recóndito del hogar lírico del vate por sendas de luz y de amor».

He aquí, pues, un primer dato que apunta a la construcción de la etiqueta de *estilista*, *lírico* o *poeta en prosa*, de Miró. Ramos habla de su «talante modernista», y en otro lado, poniendo en entredicho a, por ejemplo, Marta Altisent (1992: 23), quien sugiere la influencia en Miró de Joan Maragall, considera que las semejanzas entre las obras de ambos, más que por tal influencia, «se derivan de la intensa atmósfera modernista de la época» (Ramos, 1996: 208). En efecto, la prosa de Miró, como el propio Rueda describió en su carta-artículo en *Diario de Alicante*, comparte muchos rasgos modernistas, por ejemplo

el color: «Pues así, con esa multiplicación de visos de paño costoso español o de terciopelo lujoso y riquísimo, brilla la prosa de este artista de la expresión literaria». Además: «El adjetivo, en Miró, es nacido de la esencia adjetivada, es la esencia misma hecha adjetivo». De ahí, la consideración que tiene Rueda de la obra de Miró como si fueran estampas en prosa (en evidente minusvaloración de lo narrativo y sin atender a sus funciones en la novela): «un trozo de su prosa me parece un ropón rico, una pana fastuosa, una seda valenciana…». Así, lo llama «poeta en prosa» (Cfr. Ramos, 1996: 198).

En estas circunstancias, *Nómada* y *La novela de mi amigo* sirvieron para potenciar la idea que tímidamente había venido emergiendo en torno a Miró desde que en 1901 Mingot señalara que era un «poeta ante todo». Es cierto que las reseñas de su obra en Alicante, que es donde se recogen casi todas las de *Nómada* y *La novela de mi amigo*, están dentro de la admiración al conterráneo y son menos tópicas y anticuadas que las que se irán publicando en Madrid en la formulación negativa del estilista (Macdonald, 2010: 29). Pero junto a los reconocimientos como novelista de valor, también en Alicante se habla por encima de todo, aun de manera positiva, de sus virtudes de estilo, más que del novelista. No puede ser casual que ello se produzca en medio del contexto modernista que vivía entonces la ciudad. En una de las pocas reseñas de la época de *Nómada*, en *La Correspondencia de Alicante* (6 de marzo de 1908), aparentemente anónima, se dice que «Gabriel Miró es un estilista perfecto», si bien no olvida «que sabe registrar hondamente las almas» y que «*Nómada* es una narración inolvidable» y Miró «uno de los maestros de la novela» (Cfr. Ramos, 1996: 183). En *Diario de Alicante*, Juan Pujol (1908: 1), en torno a *La novela de mi amigo*, también reconoce la capacidad novelística de Miró, porque sabe bucear «prodigiosamente en las almas» y por la influencia que ve de Edgar A. Poe. Pero considera que «El interés de sus narraciones, está en lo nuevo, en lo personal del modo de narrar. En su estilo, si queréis. Y también mucho, en su conocimiento del idioma, que le hace hallar la palabra justa para cada pensamiento». Esa reseña concluye fusionando su «labor

de pintor y de psicólogo». Bernardo de Candamo se acerca más a la consideración tópica, señalando que *La novela de mi amigo* tiene «corte de novela de nuevo género, de novela-poema», pero de este tándem lo relevante es «el perfume de poesía que exhala la pluma del narrador» (1908: 450). Y, desde Madrid, pero en clara sintonía con la opinión que de Miró tuvo Rueda, Ramón Gómez de la Serna (1996: 348), en una reseña publicada originalmente en 1908 en su revista *Prometeo*, señala que «Leído *El libro de nuestro amigo* por un ciego de nacimiento, le haría exclamar con una sapiencia formidable adquirida en Miró: "Ya sé cómo son los colores". Porque este escritor es más que nada un pintor lexicológico, un pintor *para ciegos* – paradoja que en este caso no es paradoja».

O sea, todo apunta a que es por el ambiente modernista y por las innegables influencias en la prosa de Miró de estilemas modernistas, por lo que se cataloga a *Nómada* y *La novela de mi amigo* como poesías en prosa y a su autor como poeta en prosa, contribuyendo a la etiqueta tópica que se iba a consolidar con los años. Todo esto es lo que vendría a confirmar que, en efecto, en esa fuerte circunstancia modernistas (o neomodernista), no se fue capaz de ver las implicaciones narrativas de la obra de Miró, y desde entonces, bien para alabarle, bien para atacarle, se perpetuó la imagen del *lírico* o del *estilista*, olvidando al novelista *de verdad*.

2.2. 1918: Miró, editor

Hacia 1918, Miró llevaba varios años viviendo en Barcelona, adonde se había trasladado desde Alicante con objeto de medrar económica y literariamente. En efecto, como en 1908 en Alicante por su premio de *El Cuento Semanal*, en Barcelona su carrera recibió un nuevo empujón de notoriedad, si bien por razones muy distintas, mucho menos positivas y poco literarias: la ya señalada polémica, en gran medida ideológica, que se formó en torno al premio Fastenrath, al que optó Miró con el primer volumen de *Figuras de la Pasión del Señor* (1916). La

polémica, continuada tras la publicación del segundo volumen de esta obra en 1917, le costó la cárcel al director de *El Noroeste* por publicar uno de sus capítulos. Por el interés que despertó Miró en los medios, la reedición en 1918 de *La novela de mi amigo*, en un mismo tomo con *Del vivir*, podría interpretarse que fue, como la primera edición después de *Nómada*, fruto de la fama. Pero en realidad es resultado de una perseguida negociación editorial, que permite desmentir la idea de ese Miró despreocupado de los quehaceres mundanales.

La segunda edición de *La novela de mi amigo* la tiene planeada Miró al menos desde 1912, como reconoce en una carta: «Trabajo por conseguir una 2ª edición de *Del vivir* y *La novela de mi amigo*»[23]. Desde 1910, con la publicación de *Las cerezas del cementerio*, el editor principal de Miró es Doménech, de Barcelona. En su *Epistolario*, hay muestras abundantes de la confianza y estima que tuvo Miró por esta casa, y recomienda a personas cercanas a él que publiquen ahí e incluso intercede para lograrlo. De hecho, Miró, en Barcelona, estuvo trabajando en un proyecto de dimensiones colosales, una Enciclopedia Católica, de la que él era el máximo responsable, y cuando quebró la editorial patrocinadora (Vecchi y Ramos) y el proyecto se quedó sin recursos para publicarse, propuso que la retomara Doménech:

> He buscado editor que quisiera adquirir y continuar la Enciclopedia. La Casa Doménech acogió favorablemente mis palabras. Fui casi gozoso a decírselo a Dn. Guillermo. Y él, su hijo y hasta ¡Dn. Gregorio! me dijeron que «antes consentirían que se pudriesen las cuartillas y los gráficos, todos los trabajos hechos, que ver a otro editor beneficiándose con una obra comenzada por ello».[24]

23. Carta a Enrique Puigcerver, [Noviembre de 1912], *Epistolario*, 130-131 (131).

24. Carta a Federico Madrid Arias, [Octubre de 1916], *Epistolario*, 202-204 (202).

Sin embargo, a partir de poco después de esto, Miró empieza a distanciarse de Doménech. En 1916, Doménech publicó una segunda edición de *Las cerezas del cementerio*, que Miró desautorizó «por las bárbaras erratas que en ella se deslizaron» (Cfr. Ramos, 1996: 711). Y en 1917, disgustado por su gestión y por las condiciones económicas, le explica Miró a Ricardo Baeza por carta:

> He rescindido mi contrato con la casa Doménech. Este convenio me obligaba a concederle todos mis libros, y en cambio de mi sujeción yo no recibía ni siquiera lo necesario para la vida de mi hogar. […] Y es que la casa Doménech logra una ganancia copiosísima con sus calendarios y fábrica de libros rayados para mercaderes, y considera los libros de nosotros como un dulce pasatiempo. Esto y otras razones me han movido a separarme de esta editorial, y lo he hecho oportunamente pues he librado dos obras próximas: «El Obispo leproso» y «Figuras de Betlehem».[25]

No hay indicios en su correspondencia de por qué Miró no publicó con Doménech la segunda edición de *La novela de mi amigo* en torno a 1912, cuando lo tiene planeado y está en buenas relaciones con la editorial barcelonesa. En todo caso, en 1917 rompe con Doménech, y Miró se embarca entonces en una empresa editorial propia. Para ello, quiso contar con Unamuno, según le propuso por carta:

> Necesito exponerle, ahora, un asunto literario-crematístico.
>
> Es muy sencillo. D. Joaquín Mª Gay, un señor de bondad inmaculada, quiere distraer los ocios de su abundancia editando algunos libros. No se trata, actualmente, de una nueva editorial, sino de un intento de regodeo «bibliográfico». Muchas veces me lo ha dicho pidiéndome una obra para iniciar su empresa. Yo, anticipándome mis

25. Carta a Ricardo Baeza, 3 de mayo de 1917, *Epistolario*, 257-258 (257).

remordimientos por su fracaso, he intentado disuadirle, exponiéndole todos los riesgos del negocio. Y, él, siempre me responde: que sólo quiere «probar» con cuatro o cinco libros; que si grana su propósito, lo proseguiría con amplitud; y si se malograra, habrá perdido una cantidad que no necesita, habrá favorecido a algunos escritores; y, finalmente, habrá invertido un tiempo que le sobra –¡Dios le bendiga!– mucho mejor que murmurando en un corro de cortadores de cupón. Pero sostiene que nada perderá, pues, si los editores ganan, más ganará él contentándose con menos.

Al final acepté. Y esto coincidió con la llegada de su postal. En ella me dice V. que había terminado una *novela muy acre*. Es una noticia que hace cambiar mi rumbo. Para bien de Gay y para bien de todos, creo que la cabecera de estas ediciones debemos ofrecérsela a V. Se lo he dicho a Gay; y éste me pide que le escriba a V. proponiéndoselo. Y esto hago.

Acepte V., D, Miguel; aconséjenos; sea V. «nuestro duca» y maestro. Y quién sabe si este proyecto puede ser el origen de un honestísimo hogar de publicaciones, provechoso para todos, en que el dinero y el trabajo se concilien sin egoísmos de ventaja.

Usted, D. Miguel, fije sus condiciones. No se pretende adquirir la propiedad de las obras – Eso nunca; la propiedad será siempre del autor –. De modo que V. y todos participaremos de los beneficios de la edición, y a cuenta de ellos se nos anticipará la cantidad que convenga. Determínela V. y añada las observaciones que desee.

Conviene que el libro conste de unas 300 páginas del formato corriente; claro que con primorosos cuidados tipográficos.[26]

26. Carta a Miguel de Unamuno, 25 de abril de 1917, *Epistolario*, 252-253.

Fruto de esta empresa editorial, a la que Unamuno no se uniría, fue el volumen conjunto de *Del vivir. La novela de mi amigo*. De hecho, fue el único fruto, y parece que no satisfizo a Miró. Por lo que le dice a Unamuno, está claro que Miró desde el principio no tuvo muchas esperanzas en la empresa editorial, pero conforme pasa el tiempo se queja de Gay ante Ricardo Baeza:

> Ya no será lo que le tenía anunciado. No se trata de una sociedad, sino de una sola persona: el Sr. Gay, muy bueno, quizá demasiado bueno para estas empresas. Ahora está veraneando; y yo he de cuidarme de todo: traslado de papel –ocho mil pesetas de papel para mí sólo, para mis libros, y mis libros permanecen en mis entrañas– circulares, impresor… Ya teníamos impresor, con letra especialísima para nosotros, y súbitamente se niega a imprimir mis libros por mis *audacias heterodoxas*, imponiéndome la condición de la censura eclesiástica![27]

Nótese que, aunque la segunda edición de *La novela de mi amigo* no sea resultado directo de la fama despertada con la polémica de *Figuras de la Pasión*, este último comentario de Miró pone en evidencia que también le afectó. En todo caso, con o sin la publicidad negativa de aquello, el proyecto editorial descalabró del todo, según le dice a Baeza, aunque sin dar explicaciones: «El último ha sido el fracaso del "hogar editorial" antes de los desposorios; y fracasando tan tempranamente no es pequeña mi descabalgadura. Es horrible un Mecenas trocado en mercader de favores!»[28] Como colofón, Miró se vio obligado a firmar con «mi *ex-editor-mecenas*, y para término definitivo de nuestro litigio […] la cesión por tres años de mis obras *Del vivir*

27. Carta a Ricardo Baeza, 12 de julio de 1917, *Epistolario*, 268-270 (279) [El sobre de la carta lleva el logotipo de J.M.GAY/EDITOR].
28. Carta a Ricardo Baeza, 15 de octubre de 1917, *Epistolario*, 272.

y *La novela de mi amigo*»[29]. A pesar de lo fallido y frustrante para Miró de la empresa editorial, finalmente en 1918 salió, patrocinado por Gay, la edición de *Del vivir. La novela de mi amigo*, impresa por Elzeviriana. Del escaso rendimiento que le dio este libro, incluso una vez publicado, da cuenta la queja de Miró de que «no tuve ni tengo ni los quiero» los ejemplares que le corresponden «del *aficionado-editor*»[30].

2.3. 1926: en la cima literaria

Como con su traslado a Barcelona desde Alicante, en los años veinte Miró se muda a Madrid en un nuevo intento de medrar económica y literariamente, y es entonces cuando alcanza la cima de su carrera. Recién llegado en 1920, Miró se está consolidando como una figura literaria de prestigio. *La Ilustración Española y Americana*, por ejemplo, con motivo de su llegada a la capital, lo presenta como «un interesantísimo escritor español, casi desconocido». Y, después, se incluye un artículo de Enrique Díez-Canedo (1920: 272), reseñando *El humo dormido*, en el que se explica lo desmerecido de la poca fama de su autor, dada la cantidad y calidad de su obra: «No goza, necesario es decirlo, Gabriel Miró de la popularidad –ciñendo esta palabra al estricto significado que puede tener en las letras españolas– que hubieron debido conquistarle sus libros, que ya pasan de la docena. Tiene, sí, la consideración de cuantos siguen atentamente nuestra producción literaria». Y se defiende a Miró, por primera vez y de manera excepcional, como más que un *estilista*: «Los que juzguen a Miró de ligero, llamándole con cierto desdén "poeta en prosa" –lo cual también pudiera decirse en justicia y sin asomo de desdén–, no han percibido, sin duda, el vivo latido humano con que palpitan sus páginas». La publicación en 1921

29. Carta a Ricardo Baeza, 24 de octubre de 1917, *Epistolario*, 272-274 (273).

30. Carta a Ricardo Baeza, [8 de julio de 1918], *Epistolario*, 298-299 (299).

de *Nuestro Padre San Daniel*, su mejor novela hasta entonces y el único libro que da hasta 1926 (a excepción de *Niño y grande*, que es una nueva versión en 1922 de *Los amores de Antón Hernando*, 1909), vendría a confirmar, por su buena recepción, la importancia literaria de Miró.

A pesar de su natural retraimiento, Miró también acrecentó en esta década su influencia en la sociedad literaria e intelectual de España. El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se había creado en 1900 como un departamento con cartera propia, por impulso de la Institución Libre de Enseñanza, dentro de una política general de puesta al día de España en Artes, Humanidades y Ciencias, para equipararse con Europa. Al amparo de este espíritu se crearon también iniciativas fundamentales para la cultura y la ciencia en España, como la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907) o la Residencia de Estudiantes (1910). Entre estas iniciativas, estaban los Concursos Nacionales, de modo que el puesto de Miró ahí como secretario (gracias, en gran medida, como se vio, a la ayuda de Maura) lo colocaba en el corazón de las políticas de acción cultural y científica del Estado, que tan influyentes fueron a la hora de decidir qué proyectos, obras o autores apoyar. Por más que recurriera Miró, como en efecto hizo, a favores para conseguirlo, un puesto como aquel solo podía concederse a alguien con suficiente relevancia en la esfera cultural, e inversamente Miró, en ese puesto, sin duda condicionó qué políticas culturales aplicar.

Suele olvidarse, aunque ya se ha estudiado en varios sitios (Laín Corona, 2010), que, de no haber sido por Miró, el Estado no habría invertido dinero en la promoción de Góngora y, por extensión, de la generación del 27. Góngora, desde el siglo XVIII, era tenido por mal escritor, a causa de su oscurantismo, y, en ciertos sectores, un autor inmoral, de ahí el paralelismo, por cierto, con el propio Miró. Para Astrana Marín, el estilo de Miró, que se asociaba a los *ismos*, era claro indicio de una enfermedad nacional, de «homosexualismo en nuestras letras» (1927c: 5), y tanto él como los jóvenes escritores habrían desdeñado «nuestro Parnaso gloriosísimo» y, en todo caso, se habrían inspirado en el

«más decadente, Góngora» (1927b: 5). Miró, en efecto, fue gongorista (Laín Corona, 2007), y lo fue mucho antes que los poetas del 27, a los que incitó a celebrar el centenario del poeta barroco. Junto a otros impulsos que dieron alas a los actos gongorinos, dice Dámaso Alonso (1955: 577): «Para remate, el Ministerio de Instrucción Pública, por la intervención de aquel gran artista y gran amigo de Góngora, el inolvidable Gabriel Miró, organiza con excelente acuerdo el Concurso entre escritores, pintores, escultores y músicos, para el que fue destinado el trabajo del que formaba parte este artículo». Y, como miembro del jurado, Miró favoreció la concesión del Premio Nacional de Literatura a Rafael Alberti y Gerardo Diego[31]. Hubo de ser por este tipo de gestos por lo que, agradecidos, le mandaron desde Sevilla una postal, firmada por Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, José Bergamín, Gerardo Diego, Fernando Villalón y José Bello: «Todos participamos en la admiración y cariño a Sigüenza» (Guillén, 1970: 136-137).

Pero, si Miró favoreció la promoción de Góngora y el 27, lo cual es indicio de su influencia en la sociedad cultural, inversamente, el 27, por su admiración por Miró, favoreció también el nombre de este y su obra, haciéndole ganar en relevancia literaria. Porque los jóvenes escritores de esta generación se afanaron en publicar artículos de elogio. Es verdad que lo hicieron, como ya se ha señalado, todavía sin interesarse por el novelista, sino ensalzando como *lírico* lo que antes era menospreciado como *estilístico*. Pero es evidente su admiración. Valgan algunos testimonios de la época. En la entrevista que le concedió Miró a Jarnés, este, que era discípulo de Ortega, intenta por todos los medios hacer pasar la crítica del filósofo por algo positivo. Cuando Miró se queja de la acusación que le hace Ortega de lírico, Jarnés (1927: 2) responde: «De su "magnífico" lirismo descriptivo. No escamotee los elogios». En otro lado, habla Jarnés de «El gran voluptuoso» (1935), es decir, de sus virtudes

31. Alberti (1981: 175 y 198-200) ha explicado la participación de Miró como miembro del jurado y las dificultades que hubo para conceder ese año dos premios de poesía.

(no ya defectos) de estilo. Juan Chabás (1924: 7), también hablando de los «valores de estilo», se refiere a Miró: «entre los prosistas actuales, es el que nos parece más perfecto». Y ya en homenaje póstumo a Miró, Jorge Guillén (1931: 6) señala: «Gabriel Miró es uno de los temperamentos más fuertes de escritor que existen hoy en Europa».

Es en este contexto de prestigio literario-social cuando se produce la polémica antes referida en torno a *El obispo leproso*, lo que contribuye, a pesar de las descalificaciones, a hacer el nombre de Miró más conocido. Y es entre el prestigio y la descalificación cuando se publica la tercera edición de *La novela de mi amigo* en 1926, el mismo año en que se publica *El obispo leproso*. Puede considerarse, pues, que esta tercera edición sí es fruto de la celebridad (positiva y negativa) de estas circunstancias. En efecto, en 1926 Miró inicia la publicación de sus obras completas, y lograr una empresa editorial de esta magnitud tiene que ser en gran medida el resultado de haberse consolidado como escritor de renombre.

Después de romper con Doménech en Barcelona, por mediación de Ricardo Baeza, con quien trabó amistad en 1916, Miró empieza a publicar en la editorial de este y de Fernando Calleja: Atenea. El *Epistolario* de Miró muestra la amistad estrecha con Baeza y el trato cordial y afectuoso con Calleja, si bien tuvo roces con este desde, por lo menos, 1924. Aconsejándole por carta sobre casas editoriales a Alfonso Nadal en abril de ese año, dice Miró: «Lo de Calleja no tiene remedio. La editorial para él es una vanidad. Debe Vd. hablarle con toda firmeza. Y aun así, logrará Vd. poco. Yo publicaré lo menos posible en esa casa. Ni en ninguna ya si no se me propone decorosamente la publicación de las Obras Completas»[32]. Miró se está mostrando de nuevo como un gestor implacable, muy distinto de la imagen de autor retirado que se suele tener de él. Pero también se muestra como alguien consciente de su posición y prestigio literario y para quien la publicación de las obras completas es

32. Carta a Alfonso Nada, 24 de abril de 1924, *Epistolario*, 549-550 (550).

una consecuencia necesaria de ello. La intención de Miró era comenzar sus obras completas con *El obispo leproso*, que era inédita. Pero sus negociaciones llegaron a ponerle en una situación difícil. Y es que, «como Calleja sembraba dificultades, el novelista orientó su mira hacia "Biblioteca Nueva", fundada en 1910 y dirigida por José Ruiz-Castillo Blanco, su propietario, tras la disolución de "Biblioteca Renacimiento"» (Ramos, 1996: 529). En efecto, como le explica Miró a Heliodoro Carpintero:

> Yo le escribí a Calleja anunciándole mi propósito de publicar mis «Obras Completas» (ocultándole mis gestiones con Ruiz Castillo); y él me contesta que todo lo deje hasta Octubre, y que quizá Atenea se encargue de esa colección. ¡Dios me libre! Si Ruiz Castillo y yo quedamos conformes; entonces volveré a escribirle a Calleja exagerando las ventajas del contrato para que no pueda él ofrecerme las mismas condiciones.

Pero Miró, y he aquí el problema, ya tenía formalizada la cesión de los derechos de publicación de *El obispo leproso* con Atenea, y de hecho, en la misma carta a Carpintero, reconoce: «Ya tengo recibidas de Atenea unas mil novecientas pesetas»[33]. O sea, Miró quería publicar sus obras completas con Biblioteca Nueva, empezando por *El obispo leproso*, como novela inédita, pero ya tenía negociada su publicación y había cobrado por ello en Atenea. Sin embargo, en carta posterior, Miró pierde el miedo al problema:

> ¿Y qué es lo peor que pudiera sucederme? ¿Qué Atenea no se aviniese a redimirse del deber contratado de entregarle El Obispo? Pues con darle ese manuscrito, en paz. Todo se reduce a no principiar la Colección de *Biblioteca Nueva*

33. Carta a Heliodoro Carpintero, [Agosto de 1925], *Epistolario*, 599-600 (599).

> con esa obra inédita. Ya la publicaríamos en el segundo año.[34]

No fue este el caso. Miró logró abrir la colección de sus obras completas en Biblioteca Nueva con *El obispo leproso* en 1926 como novela inédita. Esta, además, fue, y es todavía, su obra más importante, y en todo caso la más sonada (con las ventajas comerciales que ello conllevaba, por el indudable mayor número de ventas). Es, asimismo, la obra en la que alcanza la cima de su forma de hacer literatura. Según él mismo: «Creo que en "El obispo leproso" se afirma más mi concepto de la novela» (Miró, 1932: x). Pues bien, en ese mismo año de aparición de *El obispo leproso* se publica también en las obras completas, en un mismo tomo, junto a *Nómada*, la tercera (y última, en vida del autor) edición de *La novela de mi amigo*.

Como puede verse, Miró, el autor presuntamente apartado, pobre y torpe para los asuntos prácticos, ha llegado a 1926 con prestigio literario por su obra y por sus gestiones, y es especialmente aclamado por la generación del 27, lo que no era poco, dada la notoriedad que estos autores iban a tener. Cuanto menos, era un autor, siquiera por circunstancias extraliterarias, de repercusión y, por su puesto en el Ministerio, con influencia en políticas culturales. Además, ha sido capaz de negociar unas condiciones editoriales, a dos bandas, muy de su gusto, con la publicación de sus obras completas y, en ellas, inédita, su obra más importante. La última edición de *La novela de mi amigo* no puede, pues, ser más fruto de la fama. Además, ello supone que una de sus novelas de juventud se reedita el mismo año que su obra de madurez y a la sazón su obra cumbre, como parte del proyecto de obras completas (que lo situaban ya como un autor consolidado) y en mitad de las celebraciones del 27 (en las que Miró era ensalzado como maestro de la nueva generación).

34. Carta a Heliodoro Carpintero, 20 de agosto de 1925, *Epistolario*, 600-601 (600).

2.4. La novela de mi amigo *en la carrera literaria de Miró: etapas y variantes*

Las tres ediciones de *La novela de mi amigo* recorren toda la trayectoria vital y literaria de Miró, pero la obra fue escrita en 1908, con lo que es inexorablemente fruto de su tiempo. La crítica ha señalado varias etapas en la carrera de Miró, y *La novela de mi amigo*, cualquiera que sea el criterio y clasificación utilizados, se corresponde con una época de formación.

Como ha resumido Miguel Ángel Lozano Marco (1999: 63), en las dos primeras novelas de Miró, *La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903), aunque él las repudió de sus obras completas, se encuentran en gran medida las bases de sus novelas posteriores:

> Las dos primeras novelas de Gabriel Miró, eliminadas por el escritor del canon de sus «Obras Completas», vienen a señalar esas dos líneas que los críticos hemos advertido en su novelística. *La mujer de Ojeda* representa el ensayo inicial de un tipo de relato construido alrededor de un personaje central cuyo mundo interior constituye el centro de atención: *La novela de mi amigo*, *Las cerezas del cementerio*, y *Niño y grande* son respectivamente la novela de Federico Urios, de Félix Valdivia y de Antón Hernando. Por otro, *Hilván de escenas*, novela que se inserta en la corriente naturalista, está dedicada a dar vida a Badaleste –nombre tras el cual se adivina el valle de Guadalest– y a analizar los efectos de una moral sórdida, de resentimiento […]. El espacio viene a constituirse en elemento central, aglutinador de las vidas de diversos personajes, y en esa línea, depurada al eliminar los rasgos naturalistas básicos, encontramos *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, *El abuelo del rey* y las dos partes de su novela magistral *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, que son sucesivamente las novelas de Boraida, de Serosca y de Oleza.

Ahora bien, aun siendo embrionarias de su obra futura, es justo tomar *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*, así como los cuentos que escribe Miró en esos años, como las prosas de *El Íbero*, como parte de una etapa, por así decir, *premironiana*, de tanteo inseguro o de primeros contactos con el oficio de escribir, en la que Miró está averiguando su camino propio como escritor. No en balde, como dice Lozano Marco, si Miró repudió estas dos novelas, lo hizo porque son todavía muy deudoras del naturalismo. De hecho, en *La mujer de Ojeda* Miró prácticamente plagia la *Pepita Jiménez* de su admirado Juan Valera.

Su primera etapa propiamente *mironiana*, pero todavía etapa de formación, comenzó con *Del vivir* (1904): «Entre los primeros [libros] y *Del vivir* hay un tajo tan radical, se podría decir, que sólo con el advenimiento, la concepción, de Sigüenza empieza a escribir el Miró verdadero» (King, 1982: 82). Esta etapa, en la que Miró va consolidando su estilo propio, es la que abarca *La novela de mi amigo* (1908), y también incluye *Nómada* (1908), *La palma rota* (1909), *El hijo santo* (1909) y *Los amores de Antón Hernando* (1909, rescrita y ampliada en 1922 con el título de *Niño y grande*). La agrupación tiene sentido por varios motivos. En primer lugar, todas son novelas cortas, lo que no es sorprendente pues es en este subgénero, como en el cuento, donde todo novelista que comienza *practica* antes de entregarse a una obra de larga envergadura. Solo *Niño y grande* es una novela larga, si bien en su edición de 1909, como *Los amores de Antón Hernando*, era mucho más breve. Por otro lado, todas estas novelas se corresponden con la línea abierta por *La mujer de Ojeda*, esto es, se centran en la interioridad de un personaje, y están muy influenciadas por la estética del modernismo hispánico, lo que implica un fuerte decadentismo: amores imposibles, personajes hipersensibles y/o abúlicos, artistas frustrados y una gran carga simbolista que frecuentemente combina sensualidad y religión (por ejemplo, la palma, símbolo de la liturgia católica en la Semana Santa, es en *La palma rota* símbolo de un amor quebrado por renegar de la sensualidad). Por lo que se refiere al estilo, el lenguaje es marcadamente sensorial y con abundancia de metáforas. En suma, son novelas que

se adecuan muy de cerca a las características neomodernistas estudiadas por Baquero Goyanes (1956).

Podrían entenderse como prolongación de la primera etapa, o como etapa intermedia con respecto a la siguiente, las novelas *Las cerezas del cementerio* (1910) y *La señora, los suyos y los otros* (1912, luego revisada y con el título de *Los pies y los zapatos de Enriqueta* en 1927). *Las cerezas del cementerio* continúa la línea anterior, ya que Félix es un personaje hipersensible, un poco abúlico y condenado por la frustración amorosa. El lenguaje está también muy en la línea neomodernista. Pero es ya una novela larga, de mayor complejidad, como se muestra especialmente porque le llevó a Miró mucho tiempo escribirla[35], y en ella se encuentran más desarrollados otros rasgos muy característicos del autor en años posteriores, como una fuerte ironía y la mofa de sus personajes. Con *La señora, los suyos y los otros*, Miró retoma la línea iniciada en *Hilván de escenas*, por ser, como esta, una novela de personaje colectivo, una ciudad de rancia moral, Boraida, y con ello avanza lo que predominará en sus obras posteriores, alejándose de las anteriores:

> no es una novela decadente; no nos cuenta sólo la historia de un fracaso amoroso y, sobre todo, no encontramos ese notable clima erótico y sensual, ni siquiera esos párrafos preciosistas […] (tan típicos y tópicos en la novela decadente modernista) ni las introspecciones en el mundo sentimental de los protagonistas. Es cierto que nos narra la historia de una frustración amorosa –como en cualquier novela mironiana–, pero aquí la encontramos alternando con otras historias e inmersa en una amplia visión de la vida de un pequeño pueblo, Boraida, asolado por la sequía y sometido a la dictadura de la «Señora». (Lozano Marco, 1999: 103-104)

35. Hay constancia de que tenía escrita parte de *Las cerezas* en 1906 (carta a Andrés González Blanco, [Marzo de 1906], *Epistolario*, 70-72) y el propio Miró dice tenerla concebida antes que *Del vivir* (carta a Enrique Puigcerver y Ernesto Chápuli, 22 de noviembre de 1909, *Epistolario*, 95-98 [96]).

Una etapa claramente diferenciada, de madurez plena, empieza en 1915, con *El abuelo del rey*, a la que le seguirían *Dentro del cercado* (1916), *Figuras de la Pasión del Señor* (1916-1917), *Libro de Sigüenza* (1917), *El humo dormido* (1919), *El ángel, el molino, el caracol del faro* (1921), *Nuestro Padre San Daniel* (1921), *El obispo leproso* (1926) y *Años y leguas* (1928). De estos libros, las novelas son todas largas y en ellas pierde importancia la introspección del individuo en favor del personaje colectivo. Ello es claro en *El abuelo del rey*, sobre la ciudad de Serosca, y en *Nuestro Padre* y *El obispo*, sobre Oleza. Esto también es así, en cierto modo, en otras obras. *El humo dormido* se centra en los recuerdos de un *yo* narrador y protagonista, pero la obra puede entenderse como una reflexión simbólica sobre la España levítica, dominada por la religión. Y *Figuras de la Pasión*, con ser una novela histórica sobre Cristo, está relatada a través de los retratos de los personajes (figuras) que trataron con él, con lo que es un retrato novelístico de un individuo a través de una colectividad. En todo caso, *El humo* y *Figuras* son resultado de una colosal colección inacabada de obras de tema bíblico (que Miró quería titular *Estampas viejas*) sin parangón en la literatura universal y que, por ello, son muestra de una gran madurez. Aunque Miró nunca se desprende de su lenguaje sensual y metafórico, es más sobrio en los libros de esta etapa, desaparecen los ribetes decadentistas de escenas y personajes, así como el simbolismo tan evidentemente modernista, y en general son novelas más complejas, porque son narrativamente mucho más elípticas, acercándose a la aspiración mironiana de decir las cosas por insinuación y al *Modernism* de autores como Joyce, Woolf o Proust.

La novela de mi amigo, perteneciente a su primera época, es típicamente (neo)modernista, no solo por su estilo, cargado de sensualismo y metáforas, sino porque participa de los típicos temas decadentistas. El pasaje final, en el que se suicida el protagonista, es muy representativo. Que se trate del suicidio de un pintor frustrado (en su arte y en su papel de esposo y padre) es de por sí decadentista. Pero lo es más que tenga lugar a la luz de la luna al atardecer, y todo ello descrito con un lenguaje

tremendamente sensorial y metafórico, incluida la paganización de símbolos religiosos. Así comienza el personaje a adentrarse en el mar, con ánimo de ahogarse:

> Quedó la noche desoladora y clara, y parecía más grande que todas las noches… Estaban las aguas en llanura infinita de silencio, y el corazón de este mar se estremecía blandamente de joyas de luna; y después, espesadas, eran un vial de luna, un torrente de las cumbres acostado en el mar, camino de esencia de luna para huella de almas apuradas por el padecimiento…
>
> […]
>
> Y el hombre avanzó, y sus pies se cubrieron de agua de plata y el frío estremeció su carne y su alma.
>
> Siguió; y subieron las aguas a sus rodillas. Y flaqueó el espíritu del hombre; y volvió su cabeza para mirar la tierra. La ciudad, los montes y los campos se velaban con tules de niebla traspasados de luna, y tenían pureza y bondad de virgen dormida.
>
> Penetró más el hombre, y le ciñó los costados el abrazo de frío y de luna fundida; y otra vez su mirada entrose en la tierra. Entonces tomó, aspirando, de la belleza de la noche romántica y se turbó su alma, como la de Cristo en el huerto del Olivar.
>
> […]
>
> Y en la paz de los mares resbaló una voz afligida que dijo dos nombres de mujer. Y las manos del hombre se juntaron y recogieron agua; y su boca probó amargura al fijarse en los bordes del cáliz de carne; y se angustiaron sus entrañas al llegarles la frialdad y la hiel de las aguas. (pp. 239-41 de esta edición)

Sin embargo, en lo que a estilo se refiere, debe tenerse en cuenta la vida editorial de la *La novela de mi amigo*. Miró fue un autor muy cuidadoso y perfeccionista. Aprovechaba cualquier reedición para revisar los textos, y no solo para corregir erratas, sino para cambiar con ánimo de mejorar. Hubo casos en los que

ello afectó claramente al contenido, y así por ejemplo son muy distintas, incluso en la trama, *Los amores de Antón Hernando* y su posterior relaboración con título nuevo: *Niño y grande*. En otros casos, hay cambios significativos, pero no afectan a lo esencial, sino que tienen por objeto *depurar* la obra para hacerla más acorde a la evolución del propio Miró, como escritor. Tal es el caso de *Del vivir*. En su aspiración de decir las cosas por insinuación, según explica Macdonald (2010: 270):

> Casi todos los cambios realizados [en cada edición de *Del vivir*] son pequeños detalles, pero en su conjunto mejoran considerablemente la tersura de la obra: Miró suprime oraciones y frases que insisten en un punto ya mencionado, se deshace de enlaces textuales innecesarios, cambia a veces palabras para lograr que el sentido se exprese de un modo menos crudo, menos enérgico y menos simplificador, y quita la mayor parte de la ortografía regional en cursiva que se hallaba en la primera versión. El único cambio a gran escala es la supresión, ya mencionada, de la larga nota al pie del capítulo X.

Dicha nota era una reflexión sobre la falta de amor, trayendo a colación importante bibliografía, y su supresión era necesaria para su estilo de madurez, por insinuación: el tema está presente a lo largo de la trama de la novela y no precisa una explicación tan, por así decir, *burda*, a pie de página, que atenta contra la narrativa elíptica *Modernist*.

Los cambios realizados en las ediciones de *La novela de mi amigo* no afectan prácticamente al contenido o trama, sino, como en *Del vivir*, a detalles, en especial de estilo, para hacer la obra más acorde con el Miró maduro, de la insinuación. Ello se puede ver muy bien a través del aparato de variantes, que aquí se ofrece al final con notas en números arábigos. Pero valgan algunas conclusiones interesantes.

Miró hacía un uso realmente extensivo de los puntos suspensivos, hasta el punto de ser representativos de su estilo literario. Por ejemplo, según explica Macdonald, Miró citaba sus

fuentes con tremenda libertad, sin preocuparse de ser fiel. En una ocasión en *Del vivir* cita a don Juan Manuel, e incluye unos puntos suspensivos que «podrían leerse como una forma de indicar un corte en la cita original, pero es exactamente lo contrario: no es más que un mero cambio de puntuación, y, sin embargo, no se han señalado los cortes que en realidad se han llevado a cabo. Los puntos suspensivos […] son un recurso mironiano por excelencia: Miró ha adaptado el texto de Juan Manuel a sus propios gustos» (Macdonald, 2010: 128-129). Desde este punto de vista, las variantes en el uso de puntos suspensivos entre las tres ediciones de *La novela de mi amigo* son necesariamente relevantes. Sin embargo, no se han señalado en el aparato todas las variantes de este tipo, porque son tantas, que habría resultado fatigoso. Además, no permiten ninguna conclusión clara. A veces Miró añade puntos suspensivos en la última edición respecto de las dos anteriores, y a veces los suprime, sin que haya aparentemente una pauta lógica o sistemática. Lo único que se puede sacar en claro de esta vacilación es que Miró estaba muy preocupado por cómo usar los puntos suspensivos, y ello confirma su interés por los mismos desde un punto de vista estilístico. En algunas ocasiones, sin embargo, estos cambios responden a razones, no de estética literaria, sino de estética, por así decir, editorial. Así, el capítulo I en la primera edición empieza con puntos suspensivos: «… Mi madre fue lavandera» (1908: 7). Esos puntos suspensivos desaparecen en las otras dos ediciones, pero es que en estas, a diferencia de aquella, los capítulos comienzan con una letra mayúscula florida (ilustrada o historiada) de mucho mayor tamaño que el resto del texto, y habría sido inaceptable *tipográficamente* anteponer puntos suspensivos.

Es importante también recordar que Miró tuvo como aspiración que «la palabra es la misma idea hecha carne, es la idea viva transparentándose gozosa, palpitante, porque ha sido poseída» (Miró, 1952a: 118). El artículo en que dice esto Miró, entre otras cosas, viene a reivindicar la supremacía estética de la palabra en línea con «la revolución modernista: selección frente a masa, pureza frente a vulgaridad, e interioridad, intimidad, y organicismo frente a exterioridad y ensambladura. […] En lugar

del párrafo burgués se ofrece la palabra, la idea encarnada, a la vez virgen y madre, casta, desnuda y poseída» (Macdonald, 1999: 75). Por ello, es frecuente en Miró encontrar párrafos muy breves, a veces de una sola línea, con apenas unas pocas palabras. En este sentido, serían significativas las variantes de puntuación que afectan a la extensión de los párrafos, pero no se han detallado estos casos tampoco en el aparato porque, de nuevo, habría sido fatigoso y no permite conclusiones claras. No hay una tendencia, por ejemplo, a que en cada nueva edición se hagan más breves los párrafos largos mediante divisiones con puntos y aparte, como parecería lógico si se presupone que Miró revisó con el tiempo las ediciones antiguas buscando ajustarlas a una estética de párrafo breve que habría consolidado con los años. Es verdad que en bastantes ocasiones Miró divide un párrafo largo en dos o más breves, pero también lo es que en un número no menos representativo hace lo contrario, fusionando dos o más párrafos breves en uno largo. A ello hay que añadir que, como en el caso de los puntos suspensivos, a veces este tipo de cambios se deben simplemente a cuestiones de tipografía editorial. Por ejemplo, en la edición de 1918 un buen número de diálogos e intervenciones de los personajes, en especial el protagonista, no aparecen introducidos por guiones y separados por puntos y aparte, sino entrecomillados e insertos, con puntos y seguido, en un mismo párrafo, que por ello es bastante largo. Compárese:

> Les pregunté si salíamos, y no quiso la madre, porque había de hablarme. Las hijas se apartaron a la ventana, y entonces la vieja, tras de contemplarme espaciosamente, dijo: «Comprenderás que mi chica y tú no debéis seguir haciendo lo que hacéis». Y yo exclamé: «¿Qué chica?». La vieja replicó sonriendo: «¿Cuál quieres que sea sino Angustias?». Y fijó en mí sus ojos hasta que yo abatí los míos, y me quedé contando los ladrillos… Continuaba el silencio. Me fatigué de contar y dije sin mirarla: «¿Y qué debemos hacer?». Y oí: «Yo conozco a un señor beneficiado

> de la Colegiata, y primo mío es el escribiente del Registro Civil, que le dicen el *Cojo-rojo*…» (1918: 206-207)

> Les pregunté si salíamos, y no quiso la madre, porque había de hablarme. Las hijas se apartaron a la ventana, y entonces la vieja, mirándome mucho, dijo:
>
> –Comprenderás que mi chica y tú no debéis seguir haciendo lo que hacéis.
>
> Y yo exclamé:
>
> –¿Qué chica?
>
> La vieja replicó sonriendo:
>
> –¿Cuál quieres que sea sino Angustias?
>
> Y fijó en mí sus ojos hasta que yo abatí los míos, y me quedé contando los ladrillos… Continuaba el silencio. Me fatigué de contar y dije sin mirarla:
>
> –¿Y qué debemos hacer?
>
> Y oí:
>
> –Yo conozco a un señor beneficiado de la Colegiata, y primo mío es el escribiente del Registro Civil, que le dicen el *Cojo-rojo*… (1926: 94-95)

No hay manera de saber si esto responde a voluntad estilística de Miró (búsqueda de párrafos más breves) o si, como parece más probable, es resultado de diferentes criterios de edición entre una casa editorial y la otra.

Al hilo de esta consideración, hay que poner de manifiesto que en la edición de 1908 las intervenciones del protagonista, Federico, aparecen siempre entre comillas, incluso cuando, además, son independientes con punto y aparte y van precedidas por guion de diálogo. Por ejemplo:

> Y mi amigo dijo:
>
> –«Quisiera fumar».
>
> –¿Pero es que ya fuma?
>
> –«No; y si no quiere déjelo…»
>
> –¡No he de querer! (1908: 121)

En este breve diálogo, solo las intervenciones de Federico, aun con guion, van entre comillas, y las del interlocutor, que es el narrador, no. Esto no ocurre en las otras dos ediciones, donde el mismo diálogo se introduce también por guiones y las intervenciones están separadas por punto y aparte, pero las de Federico no tienen comillas. El uso de las comillas junto a guion de diálogo se repite en todas las intervenciones de Federico en la edición de 1908, y no parece que fuera un requisito de estética editorial, ya que de haberlo sido *todas* las intervenciones de diálogo precedidas por guion de *todos* los personajes habrían usado el mismo tipo de comillas. La impresión, pues, es que Miró estuviera enfatizando con este tipo de comillas en la edición de 1908 el carácter unitario de las intervenciones de Federico, como si formaran un único discurso. Porque no solo las intervenciones con guiones de diálogo de Federico están entrecomilladas en el fragmento citado, sino que lo están todas a lo largo de toda la novela, con o sin guion de diálogo. Miró parece estar sugiriendo con estas comillas que, de poner juntas todas las intervenciones del protagonista, estas constituyeran un texto coherente en sí mismo, sin necesidad de las descripciones, narraciones e intervenciones del escritor y otros personajes que dialogan con él. Puede interpretarse con esto que Miró, originalmente, pensaba en su novela esencialmente como un monólogo o confesión escrita de Federico en primera persona, y no como un diálogo con el amigo/escritor sin nombre. La hipótesis se sustenta en el hecho de que la novela comienza directamente con la voz de Federico, sin presentación alguna del interlocutor/narrador, y todo el primer capítulo es confesión de Federico en primera persona, excepto una breve y, en realidad, innecesaria, intervención de su interlocutor/narrador:

> … Salimos a mis rejas, amparadas por las ramas, robustas y aromosas de mis pinos. Descansó el narrador su frente en el delicioso regazo de la tarde. Y después dijo: [...] (1908: 22)

Siguiendo esta línea de razonamiento, lo que todo esto sugiere es que Miró podría haber concebido *La novela de mi*

amigo originalmente como una narración a una sola voz en primera persona, y que sólo después, tal vez al terminar el primer capítulo, la repensó como diálogo, incluyendo para ello todas las descripciones y demás intervenciones del narrador, incluida su intervención en el primer capítulo (si esta resulta en la lectura algo innecearia o tosca sería precisamente por ser un añadido forzado posterior). La hipótesis, aunque aventurada, cobra fuerza atendiendo de nuevo a la cuestión de la fecha de composición. Podría ser que Miró tuviera en efecto la obra escrita en pequeña o gran parte, o incluso que la tuviera acabada, en 1907, *en forma autobiográfica a una voz*, pero que no estuviera literariamente convencido del resultado, y por eso no la presentara al premio de *El Cuento Semanal*. De ser este el caso, en las vacaciones de 1908, después del éxito de *Nómada* y con la tranquilidad del retiro campestre, habría repensado la estructura de *La novela de mi amigo*, dándole la forma dialogada que hoy conocemos.

De ser cierta esta hipótesis, cobraría sentido la desaparición de las comillas con guion de diálogo en ediciones posteriores. Miró en 1908 habría dejado las comillas en las intervenciones con guion de Federico porque, a pesar de haber reconvertido la novela en diálogo a partir del segundo capítulo, todavía estaría muy presente en su cabeza la concepción original como obra en primera persona a una sola voz y, por tanto, vería que las intervenciones de ese personaje podían leerse, de sumarse, de manera unitaria e independiente de las palabras de su interlocutor. Sin embargo, para la segunda edición de 1918, diez años más tarde, se habría desvanecido de la mente de Miró la concepción original de novela como confesión autobiográfica a una voz y se habría consolidado la de novela dialogada, de modo que habría quitado las comillas de las intervenciones de Federico precedidas por guion porque ya no vería que pudieran tomarse o leerse en conjunto de manera independiente. Está claro que esta es una hipótesis arriesgada, dada la falta de pruebas manuscritas o de otro tipo (cartas, declaraciones en entrevistas, etc.) sobre el proceso de composición de *La novela de mi amigo*. Sin embargo,

tiene mucha lógica gracias al estudio del uso de las comillas con guion de la primera edición.

Merece la pena explicar, por otra parte, que, excepto por los cambios de puntuación y algunos otros detalles, puede decirse que las ediciones de 1908 y 1918 son prácticamente iguales, y es en la edición de 1926 donde se perciben los cambios más significativos respecto de las otras dos. Por ejemplo:

> Al día siguiente de que los médicos destrozaran el cuerpecito de mi hermana en la autopsia. (1908: 22; 1918: 157)
>
> Al otro día de destrozar los médicos el cuerpecito de mi hermana en la autopsia. (1926: 21-22)

Ahora bien, son relativamente frecuentes cambios introducidos en 1918 que se mantienen en 1926, del tipo: «admiraba mi peso de cáscaras de naranja» (1908: 9) / «admiraba mi peso de cortezas de naranja» (1918: 150; 1926: 11). En este sentido, aunque no faltan, son pocas las vacilaciones en que Miró introduce un cambio en 1918 para luego volver a la versión original de 1908 en la edición de 1926. Por ejemplo: «No sé si he dicho que para enternecer nuestro pan» (1908: 15; 1926: 15) / «No sé si he dicho que para ablandar nuestro pan» (1918: 153). Y pocos son también los casos en que se establece una versión en 1908, otra ligeramente diferente en 1918 y una versión de compromiso entre las dos en 1926:

> Sí; había mueca de frialdad o desventura. (1908: 44)
> Tenía una mueca de frialdad o desventura. (1918: 170)
> Sí; tenía una mueca de frialdad y desdicha. (1926: 40)

Como puede verse, en este caso la versión de 1926 es intermedia entre las dos anteriores porque combina el «Sí» de la primera edición y el «tenía» de la segunda. Sea como fuere, aunque escasos, estos dos últimos casos (vacilaciones y versiones de compromiso) muestran que Miró revisaba muy concienzudamente sus textos; en concreto, parece claro que revisó la última edición

de *La novela de mi amigo* contrastando al detalle las dos anteriores. Esto mismo ya lo había advertido Pedro Caravia en el aparato de variantes de su *Edición Conmemorativa*. Después de confirmar que no se conserva manuscrito de *La novela de mi amigo* ni «ejemplares corregidos de mano del autor», señala Caravia (Cfr. Miró, 1932: 277): «Miró debió preparar la última [edición, de 1926] sobre un ejemplar de la edición príncipe; pero […] tuvo constante o casi constantemente presente la 2ª edición [1918], porque recoge en muchos casos sus variantes y en ocasiones las modifica de nuevo en la misma dirección».

Es importante añadir que Miró, de una edición a otra, tiende casi siempre a depurar recortando, y son raras las adiciones. De nuevo, hay algún caso de vacilación, por el cual en 1918 añade algo que luego suprime en 1926:

> sus rasgos […] se solicitaban para la expresión de la poquedad. (1908: 43; 1926: 40)
>
> sus rasgos […] se solicitaban, coincidían para expresión de la poquedad. (1918: 169-170)

Como puede apreciarse, en 1918 se incluye «coincidían», que desaparece de nuevo en 1926. Pero lo normal y más frecuente es que o bien lo que suprime en 1918 se mantenga suprimido en 1926, o que se supriman elementos en 1926 que estaban por igual en 1908 y 1918. Véanse dos ejemplos de cada caso:

> Humanizaré el ejemplo para conseguirme claro y verdadero. (1908: 11)
>
> Humanizaré el ejemplo. (1918: 151; 1926: 13)

- - -

> la charla gritadora de las mujeres y mocicas de su parroquia. (1908: 9; 1918: 150)
>
> la charla gritadora de las mujeres de su parroquia. (1926: 10).

Son todas estas variantes (modificaciones, adiciones, supresiones) las que se detallan particularmente en notas, no solo por no ser demasiadas (al menos en comparación con las de puntuación), sino porque son las más relevantes y significativas. De hecho, las supresiones dan perfecta cuenta de la estética mironiana de «decir las cosas por insinuación». Si, como se ha visto, es en *El obispo leproso* donde Miró cree que mejor logra llevar a cabo esta premisa, entonces es que se trata de algo que fue mejorando con el tiempo. *El obispo leproso*, que es la obra cumbre de Miró, se publica en 1926, y esa es la fecha precisamente en que aparece la última edición de *La novela de mi amigo*. Tiene sentido pensar que al revisar esta obra para la última edición lo hiciera buscando aplicar en ella con más rigurosidad el principio de la insinuación, de ahí que la de 1926 sea la edición de *La novela de mi amigo* en la que se encuentran más supresiones.

Un caso muy claro, aunque no estrictamente novelístico, atañe a la cita introductoria, e ilustra el proceso paulatino de depuración e insinuación a través de las tres ediciones. En 1908 Miró cita ocho versículos del capítulo LXXXVII del *Libro de los Salmos*, mientras que en 1918 cita solo cuatro y en 1926, dos, y suprime, además, los números romanos de los versículos. Todos los versículos citados giran más o menos en torno al desamparo del ser humano, como preámbulo a la trama y tema de la novela (véase más adelante la relación que puede establecerse entre los salmos y el liberalismo). Sin embargo, en 1926 Miró considera que sólo dos versículos son necesarios para mostrarlo, con lo que el lector tiene una información mucho más limitada para inferir la idea, y hasta carece de los números romanos que le facilitarían el trabajo de búsqueda de la cita y otros versículos similares, para enterarse mejor. Es un caso similar al de la supresión de la nota al pie sobre la falta de amor en *Del vivir*. En ambos casos se trata de hacer más sutil el tema novelístico, es decir, de insinuarlo.

Algo similar, pero más novelístico, concierne a la explicación del fracaso profesional como pintor de Federico Urios en *La novela de mi amigo*. En las dos primeras ediciones, las razones argüidas por el narrador son mucho más explícitas y abundantes:

> Yo no podía aliviarle afirmando su genio artístico. Sequedades enemigas de la mujer de su hogar le desalentaron. Agobios groseros y apresuramientos de ventas le habían exprimido. Federico dibujaba pobremente; no sabía dibujar. Su única aptitud externa para la pintura la hubo siempre en la poderosa visión del color. (1908: 83-84; 1918: 192)

En la última edición, de un modo mucho más sucinto, se dice:

> Yo no podía aliviarle afirmando su genio artístico.
>
> Federico dibujaba pobremente; no sabía dibujar. Su única aptitud externa para la pintura la hubo siempre en la poderosa visión del color. (1926: 74)

Aunque está claro por los acontecimientos de la trama que el fracaso de Federico como pintor se debe en parte a sus circunstancias matrimoniales, precisamente lo que logra Miró al suprimir en la última edición las palabras en que el narrador lo expresa de manera explícita es obligar al lector a que lo colija por sí mismo a través de la lectura y comprensión de la trama. La última edición es más elíptica, más insinuante, desde un punto de vista narrativo.

Un hecho así tiene mucha importancia como argumento para rebatir la recepción tradicional y equivocada de la obra de Miró, especialmente la de Ortega. Para este, la nueva novela debe regirse por el principio de autopsia, esto es, una novela no debe describir los hechos, causas, consecuencias, sino que ha de presentarlos, para que el lector los interprete por sí mismo en un tipo de esfuerzo placentero:

> Si en una novela leo: «Pedro era atrabiliario», es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, que me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario; que él me dé los hechos visibles para

> que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario. (Ortega, 1962b: 392)

Los hechos no quedan explicitados ni explicados abiertamente, y la narración (el desarrollo de causa y efecto) sólo sutilmente existe bajo las acciones, de modo que el lector tiene más dificultades para percibirla. Como puede comprobarse, la idea de *autopsia* está, así descrita, muy cerca del principio mironiano de *insinuación*. Pero puede añadirse aquí una concomitancia muy particular e iluminadora. Al suprimir en la edición de 1926 de *La novela de mi amigo* las palabras del narrador que en ediciones anteriores hacían explícito el matrimonio de Federico como causa de su fracaso profesional, se deja de *narrar* dicha causa, permitiendo que el personaje la *presente* con sus palabras y acciones para que el lector la infiera por si mismo. Esto es lo mismo que no decir que Pedro es atrabiliario, sino hacérselo ver al lector a través de la presentación de sus acciones. La narrativa de Miró está, pues, muy cerca de la estética propuesta por Ortega, con lo que se hace evidente lo desacertado de la crítica que este le hizo a aquel.

Por otro lado, la depuración llevada a cabo en la edición de 1926 supone una reducción (aunque no supresión total) de la afección neomodernista que era propia del primer Miró, según se ha explicado más arriba. Un buen número de variantes son supresiones de calificativos ornamentales de vario tipo y muchas veces de sentido metafórico. Por ejemplo, «lugarejo de la cúpula del cráneo» (1908: 14) se convierte en un más sencillo «lugarejo del cráneo» (1918: 153; 1926: 15). Asimismo, «Entramos bajo el verde palio de los gentiles árboles» (1908: 172; 1918: 243) pasa en la última edición a «Entramos bajo el techo de palmas» (1926: 150). Este último ejemplo es muy ilustrativo. Mariano Baquero Goyanes (1956) describe el neomodernismo de Miró a partir de varias características, entre ellas la «densidad metafórica» (244) y

> ese gusto por los contrastes del tipo del de sensualidad-castidad o el de sensualidad-religiosidad […], corporeizado

> este último en el fervor —sensual— de Miró por toda la espléndida liturgia cristiana. (204)

En la frase de «el verde palio de los gentiles árboles», la carga metafórica es evidente. No lo es tanto ni el sensualismo ni su mezcla con lo religioso, pero sí lo es dentro de su contexto, en el que Federico y su interlocutor pasean disfrutando de los placeres de los sentidos ante el paisaje, con una actitud de éxtasis espiritual: «Nosotros contemplábamos, inmóviles y devotos, la soberana emersión del astro, y llegó a nuestro espíritu la honda y triste paz del crepúsculo» (1908: 172). Al sustituir el «verde palio de los árboles» por «el techo de palmas», obviamente Miró no puede (ni quiere) deshacerse de la carga metafórica y sensual-religiosa de todo el pasaje, pero sí suprime uno de sus elementos (posiblemente, el que considerara más afectado), al dejar de comparar el techo de las palmas con un palio (de connotaciones religiosas, especialmente dentro del contexto de contemplación devota) y al quitar la palabra «verde» (de intenciones sinestéticas, que enfatizan la sensualidad). Después de la transformación de la frase, el pasaje sigue siendo (y probablemente Miró sigue queriendo que sea) neomodernista, pero está claro que ha buscado una depuración, por mínima que sea, para lograr (dentro de lo que cabe) una menor afectación y mayor sobriedad.

Ahora bien, como con el uso de puntos suspensivos, no siempre hay consistencia en la depuración del estilo. A veces, Miró modifica en 1926 de manera coherente a nivel de estilo, si se entiende por coherente ajustar la obra para que en las nuevas ediciones reflejen los estilemas que ha madurado el escritor con el paso del tiempo. Es muy representativo del estilo de Miró el uso de cadenas de tres elementos, como ha explicado especialmente bien Raymond Vidal (1964: 156-182), y ello a menudo de manera asindética, esto es, sin conjunciones de ningún tipo entre los tres elementos. Desde este punto de vista, cabe analizar este ejemplo de *La novela de mi amigo*: «yo imitaba la voz, las falacias y arterías del abacero» (1908: 8-9; 1918: 150). En la edición de 1926, coherentemente, pone: «yo remedaba la voz,

las falacias, los ademanes del abacero» (10). Sin atender ahora al cambio de «remedaba» por «imitaba», lo importante aquí es que Miró ha transformado la frase para convertirla en una sucesión asindética de tres sintagmas nominales. Sin embargo, no siempre se da esta coherencia. Siguiendo con el mismo estilema, en las ediciones de 1908 y 1918 se escribe: «y ella demacrada, muda, gimiendo» (1908: 23; 1918: 157), lo que constituye una secuencia de tres elementos sin enlace conjuntivo y que, aunque de distinta naturaleza (participio, adjetivo, gerundio) desempeñan una misma o similar función calificativa. Sin embargo, en 1926 se acaba con la estructura trimembre, al suprimir uno de esos elementos: «y ella, demacrada, gimiendo» (1926: 22).

En conclusión, por lo que se ha visto y a pesar de algunas vacilaciones, Miró tiende a buscar con cada nueva edición ajustar *La novela de mi amigo* a los modos literarios (de estilo y narración) que le caracterizan conforme va madurando. Por ejemplo, Miró depura el estilo neomodernista para hacerlo, siquiera levemente, menos afectado, del mismo modo que hace que su narración se ajuste más al principio de la insinuación, también siquiera levemente. Desde este punto de vista, es importante destacar que la edición de 1926 es la que se ha solido reditar; es, por tanto, la más difundida, y es, de hecho, la base de la edición que aquí se ofrece, por ser la última en vida del autor. Pues bien, la edición de 1926 no es *totalmente* representativa del Miró de la primera época a la que en teoría pertenece *La novela de mi amigo*. Con ello no se quiere decir que quede invalidada la cronología de la trayectoria literaria de Miró, según se esbozó más arriba. La edición de 1926 no es una rescritura de *La novela de mi amigo*, como sí lo fueron otras novelas de Miró (*Niño y grande* respecto de *Los amores de Antón Hernando*). Tampoco se produce en la edición de 1926 una revisión o transformación radical respecto de las dos anteriores. Miró, simplemente, preocupado por su labor literaria, como tantos escritores, no pudo evitar el prurito de perfección, e hizo algunos cambios representativos de su estilo de madurez, y aun estos no son demasiados y conviven con algunas vacilaciones. Por tanto, el lector contemporáneo que ya haya leído *La novela de mi amigo*, como

muy probablemente lo haya hecho por cualquier edición que ha seguido la de 1926, sencillamente habrá leído un texto de juventud con algunos retoques del Miró maduro. Y el lector que ahora vaya a leer por primera vez esta obra en esta edición, que reproduce asimismo la de 1926, va a experimentar lo mismo, aunque con la ventaja añadida de que las variantes que aquí se ofrecen en notas al final con números arábigos le van a permitir compararlo con el sabor de lo escrito originalmente.

Es cierto que ya Pedro Caravia, en su *Edición Conmemorativa* de 1932, ofreció una muy rigurosa edición de *La novela de mi amigo*, con un detallado aparato de variantes. Pero fue una edición muy limitada en su distribución y hoy prácticamente inaccesible, con lo que con esta nueva edición que ahora se publica se le permite al lector que así lo quiera comparar más fácilmente las tres ediciones que aparecieron en vida de Miró. Y, además, se ofrecen algunas, aunque en verdad pocas, variantes que se le escaparon a Pedro Caravia (véase la «Nota a esta edición» para más detalles).

3. ESTRUCTURA NARRATIVA Y TEMAS DE *LA NOVELA DE MI AMIGO*

La novela de mi amigo cuenta la historia del pintor Federico Urios. Marcado y sintiéndose responsable por la muerte de su hermanita Lucita cuando ambos eran niños, Federico fracasa como pintor, como esposo y como padre. Aunque dotado de una fuerte sensibilidad para los colores, es un pintor nefasto. En palabras del narrador y amigo suyo: «Federico dibujaba pobremente; no sabía dibujar» (p. 188). Al no alcanzar éxito ninguno ni dedicarse a otra profesión, vive en la pobreza. Amargado por esta situación, se deja llevar abúlico por el temperamento de una mujer, de nombre significativamente Angustias, con la que se casa por voluntad de ella, a pesar de no estar enamorado, y con quien se siente infeliz. Su único consuelo, su hija, a la que llama como a su difunta hermana, Lucía, muere también muy niña, y, sintiéndose igualmente responsable, termina por suicidarse. Por

el lado de la arquitectura narrativa, se trata de una historia a dos voces: los diálogos que mantiene Federico con un amigo, cuyo nombre no se dice, a lo largo de varios días. El amigo de nombre desconocido es el narrador en tercera persona: es quien transcribe los diálogos, incluyendo las circunstancias en que tuvieron lugar, como el paisaje y el espacio-tiempo. Sin embargo, el amigo/narrador cede la voz a Federico muy por extenso, transcribiendo sus palabras en primera persona, de modo que en buena parte la obra parece una narración autobiográfica. De hecho, la novela comienza directamente en primera persona, con las palabras de Federico, y durante todo el primer capítulo solo hay una intervención del narrador/amigo. Es, pues, Federico quien cuenta su propia vida, pero, gradualmente, el narrador/amigo interviene cada vez más. Por su inmediatez en el presente, Federico no relata, porque los está viviendo y padeciendo, los últimos acontecimientos que ponen fin a su trágica historia, y por ello es el amigo, que los presencia, el encargado de relatarlos. Por ejemplo, Federico explica con sus propias palabras la muerte de su hermanita Lucía, el nacimiento de su hija y el hecho de haberla llamado como a aquella, pero es el amigo quien contempla y narra la tristeza de Federico ante la enfermedad y la muerte de su hija.

Retrato de Gabriel Miró de niño, de Lorenzo Casanova.

Al tratar las circunstancias literarias de *La novela de mi amigo*, ya se dijo que Miró le dedicó esta obra a su tío político,

Lorenzo Casanova, por el aprecio que le tuvo y por la afición por la pintura que le inspiró, antes incluso de sentir la llamada de la literatura. No es, pues, sorprendente, que algunos aspectos de la trama estén inspirados en la vida de este pintor. Según el Museo del Prado, Lorenzo Casanova Ruiz (Alcoy, Alicante, 1844 – Alicante, 1900) fue: «Pintor y dibujante español que cultivó temas de historia y costumbristas. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Alicante, académico de la Real Academia de San Fernando, caballero de la orden de Isabel la Católica y presidente de la Exposición Regional de Alicante de Bellas Artes de 1894»[36]. O sea que el tío político de Miró fue un pintor de provincias. Pintores de provincias lo son también en *La novela de mi amigo* el protagonista y su maestro. Y, como este último, Lorenzo Casanova también tuvo una academia de pintura, que estableció en 1887 en Luchana, 26 (Alicante) (Ramos, 1996: 16). Por supuesto, las desgracias vitales y profesionales de Federico Urios no casan con la vida de Lorenzo Casanova. Pero, como arguye Ramos (1996: 16-17), el aprecio que le tuvo Miró a su tío puede ser la clave para entender la descripción emotiva que del maestro hace Federico Urios en *La novela de mi amigo*:

> hombre pequeñito y enjuto, de ojos hermosos, que reían melancólicamente; de habla llena de gracia y sabiduría, de cráneo limpio y nobilísimo, donde mis ojos han puesto muchos besos de sumisión y amor al hombre bueno y artista profundo y exquisito que supo renunciar serena y voluptuosamente a la gloria placera y se retiró a su hogar sin hijos; y él amaba a los niños, porque era tierna y paternal su alma. La casa tenía huerto muy grande, emparrado con vides robustas, cuyos racimos, cobrizos y ácidos, no llegaban nunca a la madurez, porque los desgarraban los pájaros, avezados a comer del salvado y maíz de las gallinas. La señora maestra poseía un copioso averío. Parecía huerto monástico, tan dulce y tranquilo. (pp. 186-87)

36. Enciclopedia del Museo del Prado: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/casanova-ruiz-lorenzo/ [01/04/2014]

Hay otro pintor que también es plausible que le sirviera de inspiración a Miró para la trama de *La novela de mi amigo*. En el capítulo IV, Federico Urios menciona a Francisco Pradilla Ortiz (Villanueva de Gállego, Zaragoza, 1848 – Madrid, 1921). Urios explica que, en momentos de gran necesidad de ganar dinero, unos extranjeros en Madrid le piden que les haga una «copia del cuadro de Pradilla *Doña Juana la Loca*» (p. 199). Valga mencionar que el cuadro representa el momento en que la reina, rodeada de cortesanos, vela el cadáver de su esposo a campo raso, erguida de cuerpo, compungida la expresión y mirando al féretro. Por lo que se refiere a Pradilla, fue un distinguido pintor español del género histórico. Educado al amparo del academicismo de la época, llegó a ser director del Museo del Prado entre 1896 y 1898. Según lo que explica esta pinacoteca:

> Sin apenas estudios, entra como aprendiz en el taller zaragozano del pintor y escenógrafo Mariano Pescador, quien le anima para que acuda a las clases de la Escuela de Bellas Artes de San Luis. Recomendado por su profesor, Bernardino Montañés, se traslada a Madrid, donde combina su trabajo como ayudante en el estudio de los escenógrafos Augusto Ferri y Jorge Busato, con la asistencia a las clases de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Incitado por José Casado del Alisal, primer director de la Academia Española en Roma, que deseaba contar en la primera promoción de pensionados con las mejores promesas del panorama artístico español, opta a la pensión, que consigue brillantemente. El trabajo correspondiente al tercer año de pensión le supone a Pradilla un éxito rotundo. La obra titulada *Doña Juana la Loca* consigue la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1878 y medalla de honor ese mismo año en la Sección Española de la Universidad de París.[37]

37. Enciclopedia del Museo del Prado: http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pradilla-ortiz-francisco/

Según puede verse, la carrera de éxito de Pradilla poco tiene que ver con la de Urios, pero pueden establecerse algunos paralelismos que seguramente no son fortuitos. Como Pradilla, Federico es un pintor sin estudios que cultiva la pintura, primero, con un maestro de provincias y, luego, pensionado en Roma. Evidentemente, Miró perfiló la trayectoria formativa de Federico a imagen de la de Pradilla. Pero parece como si Miró hubiera querido enfatizar la diferencia de éxito entre dos pintores que tienen una misma formación haciendo que el primer encargo importante que recibe el fracasado Federico sea precisamente el cuadro con el que Pradilla alcanzó la fama. Esto tiene mucho que ver con esa tendencia de Miró de mofarse, casi cruelmente, de sus propios personajes. Pero también puede tener que ver con el tema mismo de la novela.

Como ha analizado Márquez Villanueva (1999), la trama, que analiza el desarrollo vital de un pintor, con sus frustraciones, está en la línea de la novela de artista o *Künstlerroman*. El género, que es una variante de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, es tremendamente modernista, pero especialmente lo es *La novela de mi amigo*, no ya por el estilo, antes analizado, sino por el tono decadentista de la historia, que tanto tiene que ver con el fracaso de Federico y que tan contrario es al éxito de Pradilla, dentro de los cauces institucionalizados por el sistema. En este sentido, podría entenderse que Federico no es un artista malo, sino incomprendido por su moderna forma de pintar. Con lo que podría considerarse que la presencia de Pradilla en la trama, más que una mofa del fracaso de Federico, es una manera implícita de atacar al arte academicista, convencional y reacio a la modernidad artística, pero comercialmente exitoso.

Una lectura así tiene sus defensores, como se verá más adelante, pero es poco acertada. No es solo que, como se ha citado más arriba, el amigo de Federico reconozca que este «dibujaba pobremente». Justo después de esto, el propio Federico relata cómo su maestro le encomiaba de joven porque: «A esta criatura le sobran los ojos…» (p. 188). Aunque Federico lo plantea como una alabanza, se puede leer como una amonestación: la premura

de querer pintar antes de aprender a dibujar. En efecto, Federico habla de su mayor interés por el color y por la tendencia a transformar los modelos a su gusto, calificándolo como «vicio», «deficiencia» o «enfermedad». Y reconoce que «Desoyendo al maestro, pinté muy temprano» (p. 188), como dando a entender que fuera por eso por lo que nunca llegó a cultivar de manera óptima la aptitudes para el dibujo, quedando limitado al color. Además, un poco antes, comparándose con el maestro, comenta no haber sido «cumplidor de su doctrina», lo que en este contexto de aptitudes puede interpretarse como una referencia a no haber aprendido de él ni haber alcanzado su pericia como pintor. O sea, Federico no habría llegado ni al nivel de su maestro, quien ya de por sí no era más que un pequeño pintor de provincias de poco éxito.

Pero la prueba más contundente de que Federico no es un artista incomprendido, sino inepto y fracasado, se ofrece a través de la estructura narrativa, que tiene que ver con esa forma tan de Miró de burlarse sutilmente de sus personajes. Para ello, es preciso analizar tres momentos relacionados de la novela en los capítulos uno, tres y cinco.

Al poco de comenzar su relato, Federico, en el primer capítulo, incurre en una digresión para mostrar que «las cosas no son grandes ni menudas, sino indiferentes» (p. 145), esto es, que la naturaleza de algo (su grandeza, su simpleza) no es consustancial, sino que depende de un punto de vista externo. Para mostrarlo, cita la *Ilíada* y el *Quijote*. Macdonald (2010: 156-57) considera que así Miró «introduce un tema principal de la historia: el de la validez de la subjetividad, noción que inmediatamente se relaciona con la lectura romántica del *Quijote*». Y es que, más adelante, en el capítulo tercero, Federico explica que ha pintado un fraile tomando como modelo a una labradora, esto es, que sobre el lienzo ha transformado en fraile lo que en la realidad era una labradora. En este sentido, Federico:

> Permite que su imaginación transforme lo que ve de la realidad y luego pinta lo que resulta de esta transformación. […] La experiencia que tiene el individuo del mundo es

> más verdadera que cualquier otra construcción supuestamente objetiva. De ahí, por supuesto, la razón por la que se introduce a Don Quijote. El caballero transforma la realidad y actúa según la visión que tiene de ésta, del mismo modo que el pintor la pinta. Para el «delirante hidalgo», las ovejas *eran* hombres, de ahí que el combate de Don Quijote sea equivalente a los de Aquiles, Héctor y Agamenón.

Además de con la lectura romántica del *Quijote*, todo esto (la digresión de Federico y más adelante el fragmento en que se explica cómo el cuadro de un fraile se ha hecho a partir de una labradora) tiene que ver con el liberalismo. Más adelante se hablará en detalle al respecto. Valga aquí señalar que para el liberalismo, como para la Modernidad en general, el sujeto es la fuente fundamental de conocimiento. Desde Descartes, la única realidad de cuya existencia no se puede dudar es el *yo*, con lo que el mundo queda subordinado a la subjetividad de este. De un modo similar y a la vez opuesto, los empiristas buscan la verdad objetiva, pero ponen al *yo* en el centro de la experiencia y de la experimentación de las que esta se deriva. Esto es lo que está poniendo de manifiesto Miró en la digresión de Federico, ya que se da a entender que cada acontecimiento es indiferente en sí mismo, que solo adquiere valor en relación con el sujeto: la hormiga, el águila o el héroe. Por supuesto, esto tiene que ver con la teoría (también liberal, por cierto) de Ortega (1963: 322) de que «yo soy yo y mi circunstancia», formulada de manera sistemática en sus *Meditaciones del Quijote* en 1914, seis años después que la primera edición de *La novela de mi amigo*. No se quiere decir que haya que atribuirle a Miró el mérito de la teoría, ya que en efecto la sistematización filosófica de la misma es de Ortega. Pero esto muestra varias cosas. Por un lado, a pesar de la crítica tan feroz que le hizo Ortega a Miró, es evidente que ambos tenían muchos puntos en común, como esta apreciación del *yo*, lo cual es un factor más para preguntarse por qué Ortega criticó a Miró del modo tan errado en que lo hizo. Por otro lado, esta concomitancia de pensamiento es indicativa de que Miró no era simplemente un estilista sin nada que decir, ya que aquí está

ofreciendo un punto de vista muy particular sobre la realidad. Y es una opinión muy de su tiempo, lo que sirve como razón, añadida a las puramente literarias, para considerar a Miró como parte de la generación del 14, a pesar del aislamiento literario e intelectual en que se empeñó en vivir.

Ahora bien, lo más importante aquí es lo que esto implica para la estructura y temática de la novela, en lo que se refiere al fracaso o incomprensión de Federico como pintor. Sí, las ideas de Federico hacen referencia a la Modernidad y, particularmente, al perspectivismo orteguiano. Pero, para ello, Federico está valiéndose de una interpretación postromántica del *Quijote*, según la cual las locuras del caballero de la Mancha no son tales, sino visiones geniales, que nadie es capaz de comprender. Pero, claro, como puntualiza Macdonald (2010: 157): «éste no es, desde luego, el sentido en que Cervantes pretendía que miráramos a Don Quijote. Para Cervantes había una realidad objetiva absoluta fuera de nosotros mismos, de modo que Don Quijote se equivocaba». Para Cervantes don Quijote estaba simple y llanamente loco, de modo que la narración de su novela se basa en un constante poner en evidencia sus locuras, riéndose de él. Eso mismo hace Miró con Federico, superponiendo, a la lectura postromántica del *Quijote*, un uso genuinamente cervantino de la novela. Porque Miró, aunque muy sutilmente, hace ver que la forma que tiene Federico de justificar la transformación de labradora en fraile como una manera diferente de ver la realidad es en realidad una forma de autocomplacencia ridícula, sin base real. Y es que, más adelante, en el capítulo cinco, Miró, no por casualidad, pone en boca de Federico otra referencia al *Quijote* no menos significativa. Federico relata cómo, para pintar un cuadro de «guerreros y patricios romanos», tuvo que forjar «los escudos y espadas con cartones y papeles brillantes». Entonces, avergonzado de su escasez de medios, exclama: «¡Yo me acordé del buen hidalgo cuando labraba su celada!» (p. 209). Después de que don Quijote arregla como puede con cartón una armadura ruinosa, en este episodio se ríe Cervantes con ironía mordaz de lo que a todas luces se evidencia como ocurrencia sin sentido: «quedó satisfecho de su fortaleza y, sin

querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje» (Cervantes, 1998: 41; Primera parte, capítulo primero). O sea que Federico, en línea con la interpretación postromántica de don Quijote y con el pensamiento moderno, considera la transformación de la labradora en fraile producto de una peculiar manera de ver la realidad, de donde se podría tomar que no es un artista malo, sino genial pero incomprendido. Sin embargo, Miró, con la referencia posterior al episodio de la armadura, muestra que en realidad Federico es un loco como el don Quijote genuinamente cervantino, y que, por tanto, se está autoengañando de manera autocomplaciente. Esto es, que su transformación de labradora en fraile no es una visión genial, sino una torpeza. De este modo tan por insinuación, Miró, por tanto, viene a confirmar que Federico es, pese a lo que él intenta decirse, un pintor malo.

Es justo decir que, para llegar a esta conclusión, es precisa una lectura muy atenta, y, en concreto, conocer o pararse a leer el pasaje del *Quijote* sobre la celada. De otro modo, a partir de otros datos, que resultan más evidentes en una lectura superficial, puede interpretarse que en la novela se está retratando a un artista genial incomprendido. Es esto lo que podríamos concluir si nos centráramos en el tono decadentista de la novela, con todo lo que el decadentismo y otras estéticas afines, desde el Romanticismo, contribuyeron a esta imagen. Por ejemplo, Rubén Darío en su cuento «El rey burgués», de su libro *Azul*... (1888), presenta al artista esclavizado por la ramplonería burguesa, dándole vueltas a un manubrio.

Desde este punto de vista, Rose Marie Beebe (1983) ha estudiado cómo al tono decadentista contribuye «La presencia de Nietzsche en *La novela de mi amigo*». Se trata este de un análisis poco riguroso, porque, sorprendentemente para el objetivo de su artículo, apenas se contrasta la novela con ejemplos concretos de la filosofía de Nietzsche. Pero Beebe aporta ideas interesantes. *La novela de mi amigo* narraría la historia frustrada de la voluntad para llegar a ser un Superhombre. Hastiado por la hipocresía y convenciones sociales de quienes le rodean en la muerte de su hermana, Federico habría decidido vivir de acuerdo con su

voluntad, y la máxima representación de ello sería la elección de la profesión de pintor, frente a la tradición familiar de albañil: «Esta decisión radical es el primer paso que da Urios hacia el Superhombre». Y: «Decide abandonar a su familia y sus tradiciones para buscar, por medio de su profesión, este valor absoluto de la Vida» (Beebe, 1983: 252). La Vida, con mayúscula, como absoluto, como ideal, la alcanzaría Urios «a través de su contacto con la naturaleza», pero también como artista (modelo del Superhombre), y ello a pesar de su falta de talento, «porque es su manera de esconderse del mundo cotidiano al crear otro mundo, el mundo de sus paseos, sus sueños y sus imágenes» (253). Federico padece una enfermedad, presuntamente cancerosa, que le hace disfrutar más de la vida, por recordarle de cerca la muerte, y ello sería indicio de nuevo de Nietasche, porque «la creación de algo bello (el Superhombre) es la recreación de un organismo fundamentalmente sano frente a alguna enfermedad. Según Nietzsche, los que nunca han sufrido una enfermedad no sienten la necesidad de crear; la enfermedad es un estimulante enérgico para que la vida produzca más vida» (254). El fracaso amoroso de Federico es también nietzscheano, porque se trata de una de esas convenciones sociales de las que debe desprenderse el Superhombre, aunque Federico no lo consigue. Como tampoco consigue hacer de su arte algo sublime, y lo vende como una mercancía más. Es su hija la que parece dotada para alcanzar el ideal, con lo que en ella Federico ve cumplidas sus propias aspiraciones. Por ejemplo, ella es capaz de rechazar los convencionalismos sociales, como en la escena en que se niega a cumplir con el rito de una eucaristía pagana a través de unas espigas de trigo que le da Federico (p. 211). Como señala Beebe, Lucía prefiere plantar a escondidas las semillas y crear Vida. Sin embargo, la hija muere, y con ella la única vía de Federico para ver cumplido el ideal. Al final:

> Se da cuenta Urios de que, para mejor comprender su existencia, había tratado de alcanzar la perfección del Superhombre a través del amor a la Vida, la disciplina personal y el desarrollo del espíritu, pero le faltan las fuerzas

> para soportar los convencionalismos de la sociedad estática y aprisionada. El único recurso que le queda ahora al pintor frustrado y fracasado es el suicidio; es decir, entregarse a la naturaleza, a la unidad primigenia. (Beebe, 1983: 258).

En efecto, Federico se suicida ahogándose en el mar.

En un artículo escrito de un modo oscuro, a veces casi incomprensible, y que es a mi entender poco convincente, «Gabriel Miró y el cubismo», publicado por primera vez en 1962 (aquí se cita por la edición de 1973), Joaquín Casalduero analiza *La novela de mi amigo* a la luz de la estética cubista, tanto en temas como en estructura narrativa. Para lo primero, valga recoger algunos ejemplos, de los muchos ofrecidos por el crítico. Para Federico Urios, el tiempo es un presente continuado: «Veo así como dicen que Dios contempla lo pasado, lo presente y lo futuro, en un *presente continuado*» (p. 189). Interpretando las poco claras razones de Casalduero, ello tendría que ver con el carácter simultáneo del cubismo, en el que todas las facetas se muestran en un mismo plano. También atribuye este crítico al cubismo la capacidad contemplativa de Urios: «¡Cuánto no habré mirado! Me he pasado la vida mirando, mirando…» (p. 185). Y es que el cubismo, que busca la plasmación total de los objetos desde todos sus ángulos, implicaría el rechazo de «toda interiorización psicologista» (Casalduero, 1973: 394), y así *La novela de mi amigo* no es intimista, sino una confesión abierta, de Federico a su interlocutor. Asimismo, «La conciencia del colorido» (p. 192) que se atribuye Federico es cubista para Casalduero. Le dice Federico a su amigo:

> usted contempla el cielo y el mar, y usted solo ve el azul de fuera, el aparente. Pues yo, además, veo el azul de dentro, aunque no es cierto… ¡Entonces, dice usted! ¿Cómo, *entonces*? Fíjese. Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes. Me imagino trozos de mar y de cielo, y por la cortadura mana azul, que es el alma, la substancia del color azul; como en un macizo de mármol blanco o rojo, al partirlo, veríamos más blancura o rojez dentro, sangre de color… (p. 192).

Casalduero (1973: 400), al respecto, señala: «Al color de fuera, al aparente, creado por la luz y que con luz muere, que es el que el Impresionismo quiere captar, el Cubismo opone su visión de sustancias».

Por lo que se refiere a la estructura, Casalduero (1973: 411) explica diferentes disposiciones que, por razones de nuevo poco claras, relaciona también con el cubismo. Entre otros datos, valga señalar su interesante apunte de que, en la primera edición de *La novela de mi amigo* hay ocho capítulos, mientras que en la última hay nueve. Casalduero interpreta que ello pueda deberse a un esfuerzo por parte de Miró de hacer claramente central el momento más importante de la novela: el capítulo cinco, «La hija». Es más, es posible establecer paralelismos entre los capítulos I-IX, II-VIII, III-VII y IV-VI. Por ejemplo, en el capítulo IV muere la madre y en el VI, la hija. Hace notar asimismo Casalduero el paralelismo de empezar la novela con la infancia y terminar con la muerte del protagonista, por un lado, y el hecho, por otro, de que la novela termina en atardecer, como un símbolo de «el día de la vida».

Yolanda Forero Villegas (1988) habla de la metaficción en *La novela de mi amigo*, lo que, según esta crítica, hace de Miró un autor muy avanzado en su época, ya que, a diferencia de la narrativa realista por entonces todavía predominante, en la que los mundos de ficción están perfectamente delimitados, aquí estos se confunden. Según Forero, el título de la obra puede tomarse como que la vida del protagonista Federico Urios merece la pena ser contada como novela (la novela sobre mi amigo), pero también permite suponer una novela dentro de la novela, y esto es en efecto lo que ocurre: «una, *la novela de mi amigo* [la vida de Federico, contada por él mismo], y la otra, el producto escrito que Miró ha puesto ante los ojos del lector» (337), en el que se incluyen los diálogos de Federico con el narrador, sus conversaciones con su esposa e hijas, las descripciones de paisajes, etc. Cada novela (en adelante: A y B) estaría contada por un narrador diferente. Para la novela A, el narrador A sería el propio Federico, y en efecto el libro comienza directamente con sus palabras. Para la novela B, el narrador B sería el

amigo de Federico, que, aunque no tiene nombre, podría identificarse, como hace Forero, con el propio Miró.

Desde este punto de vista, se puede completar la interpretación que se dio más arriba sobre las comillas en la edición de 1908 para las intervenciones de Federico. Miró, según se explicó entonces, pudo idear primero la obra como una novela autobiográfica con una sola voz y más tarde, una vez escrito el primer capítulo, habría decidido transformarla en una novela dialogada. Así, Miró habría puesto comillas en las intervenciones de Federico en la primera edición como muestra de ese originario plan de novela autobiográfica a una voz. Pero, teniendo en cuenta lo que explica Forero, también puede suponerse que, al incluir las otras voces en la novela y articularse inexorablemente la estructura de novela dentro de la novela, Miró en la primera edición habría considerado necesario esas comillas para distinguir la novela A, contada por Federico, de la novela B, contada por su amigo. Como no hay pruebas fehacientes de que Miró idease primero la obra de una manera y luego alterara el plan, es, pues, también posible que desde el principio tuviera claro que quería hacer una novela dentro de una novela, pero la supresión de las comillas en las intervenciones de Federico a partir de la segunda edición seguiría siendo significativa. Y es que estas comillas en la primera edición de 1908 serían una *ayuda* para el lector, porque clarifican la frontera entre la novela A (contada por Federico) y la B (contada por el amigo). La supresión, en ediciones posteriores, de las comillas estaría en la línea de depuración hacia una narrativa de insinuación, más compleja, típica del Miró maduro, al arrebatarle al lector la marca de separación entre una novela y otra.

Sea como fuere, retomando el análisis de Forero, B, además de narrador de la novela B, es oyente-lector de la novela A. Pero, como la novela B engloba a la A, en realidad nosotros, lectores, no escuchamos nunca la voz *real* de Federico. Lo que escuchamos es la transcripción que el narrador B hace de lo que escuchó del narrador A. Y esa transcripción no puede ser *fiel*, al menos no al cien por cien, porque el narrador de B no tiene grabación de las palabras de Federico ni pudo copiarlas en papel.

De modo que, a pesar de que la novela A se haga pasar por las palabras en primera persona de Federico, son en realidad palabras del narrador B puestas en boca de aquel.

La estructura metaficticia de *La novela de mi amigo* tiene implicaciones en cuestiones de temas y de estilo. Con respecto a lo primero, Forero señala que la tragedia vital de Federico, como pintor, esposo y padre, es sentida por este como ficción, cuando se compara a sí mismo con Flaubert y Emma Bovary. Federico, justo después de relatar la muerte de su hermana siendo niña, reflexiona:

> La imagen me da la sensación de lo fingido. ¿A usted no le pasa? Yo he leído en un libro francés que cuando Flaubert, ¿Flaubert?, sí, Flaubert, escribía el envenenamiento de Emma Bovary, se envenenó él mismo imaginativamente con tanta verdad, que sintió el gusto del arsénico y tuvo dos indigestiones reales, con vómitos y dolores atroces… No soy piadoso. Me horrorizo de la ficción de mi tormento… (p. 148)

Federico, al comparar lo que él sufrió ante la muerte de su hermana con lo que sufrió Flaubert ante la muerte de Emma Bovary, se presenta como el novelista de su propia vida y, por tanto, presenta su vida como novela, de ahí que sea una novela (A) dentro de otra novela (B). A su vez, esta comparación es posible porque lo que cuenta es tan trágico, que le da «la sensación de lo fingido», o sea, que su vida, por lo trágico, es merecedora de ser novelada, lo que evoca a Miró como el demiurgo último de todo, esto es, de la novela B.

Por otro lado, la metaficción de *La novela de mi amigo* permite desmentir el presunto *estilismo* de Miró, ya que el lenguaje, que tanto se ha tomado como excusa para ello, no es decoración gratuita, sino algo necesario y funcional en la obra. A lo largo de la novela, se insiste en que la realidad de la historia contada depende exclusivamente de las palabras, no de las acciones. El narrador B, confidente de Federico, conoce y relata la novela a partir de lo que este le cuenta, de su palabra; B solo es espectador

y narrador directo de unos pocos hechos, como la pelea con los campesinos o la muerte de la hija. Además, es mediante un texto escrito como se entera el narrador B de esta muerte, a través de un mensaje que le envía Federico con un mendigo. No es tampoco baladí que el texto sea continuamente interpelativo, incluida la expresión «¿qué le parece?», que tan a menudo le pregunta Federico al narrador B. Finalmente, la novela quiere ser confesión por medio de la palabra: «Le diré mucho, mucho de mí, porque al confesarme, al repasar con usted mi vida, lo hago como hablándome y mostrándome a mí mismo, pero viéndome al lado» (p. 164). Por ello, como concluye Forero, la lengua, que es la esencia de la novela y, en particular, como se ve, de esta novela, es también una forma de percibir la propia existencia. Así, el estilo, que no es sino el tratamiento cuidadoso del lenguaje (de la palabra), dejaría de ser el mero ornamento innecesario que se presupone que es en Miró en la interpretación tradicional del *estilista*, para ser parte consustancial de la novela.

Además, la temática de la obra confirmaría la importancia y necesidad del cuidado tratamiento del lenguaje, y con esto puede retomarse la cuestión del fracaso o incomprensión de Federico como artista. Forero es de quienes considera que *La novela de mi amigo*, más que relatar la vida de un artista fracasado, es la de un artista incomprendido. Federico sería ejemplo del pintor vanguardista, preocupado por los colores y desinteresado respecto de los modos realistas que aspiraban a copiar la realidad de manera figurativa. «Federico admite que su modelo no es el mundo real al decir que pintó sandalias mirando alpargatas. También explica su manera de producir colorido» (Forero Villegas, 1988: 341):

> Fíjese. Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes. Me imagino trozos de mar y de cielo, y por la cortadura mana azul, que es el alma, la substancia del color azul; como en un macizo de mármol blanco o rojo, al partirlo, veríamos más blancura o rojez dentro, sangre de color… No, no me comprenderá, y tampoco le hace falta. (p. 192)

La última frase es la que, para Forero, mostraría la incomprensión, que no el fracaso, de Federico como pintor. Forero parece ignorar así los otros muchos datos que se dieron más arriba, que vienen a confirmar que Federico es, en realidad, un artista inepto. Y así concluye que el fragmento citado lo que muestra es la concepción de arte de Federico, según la cual lo importante es el color, frente al dibujo o figura del realismo decimonónico. En este sentido, *La novela de mi amigo* sería metaliteraria no solo por ser una metanovela (novela dentro de la novela), sino porque constituye una reflexión del arte de vanguardia en general, tan incomprendido en su época. Y ello puede aplicarse a la literatura, al permitir presuponer la defensa de un tipo de novela interesada por el estilo, frente a la trama del realismo decimonónico. Es interesante que la incomprensión que padece Federico respecto de su obra, a causa de su falta de pericia para la representación figurativa, aunque de mucha fuerza en los colores, es paralela a la incomprensión padecida por Miró en torno a su obra, al ser tachado como *estilista*, esto es, alguien que no tendría nada que contar pero de un gran virtuosismo estilístico.

Agnès Hollman-Salavin, en «La figura del autor en *La novela de mi amigo*» (2004), abunda en ideas similares, si bien su artículo tiene problemas de oscuridad similares, aunque menos graves, que los de Casalduero. Aunque en *La novela de mi amigo* hay dos narradores, parece que no hay ninguno. El narrador B, a pesar de ser el artífice último de la obra como producto final, se mantiene a lo largo de todo el libro en una situación bastante «discreta», y Federico, aunque narrador de su propia vida, no lo parece, porque es el protagonista y porque, a pesar de la escasa presencia del narrador B, el lector tiene conciencia de que es este el narrador por antonomasia. De este modo, se crea la ilusión de inmediatez de la narración, esto es, de novela sin narrador, en línea con las aspiraciones de la novela moderna (en tanto que se opone a la novela de narrador omnisciente del realismo decimonónico). Ahora bien, Federico *es* narrador e incluso puede decirse que novelista, lo que explica la siguiente paradoja: «En *La novela de mi amigo* existe una tensión obvia

entre el relato de Federico, dado en la inmediatez de un discurso supuestamente mimético, y una armazón estilística y retórica fuertemente trabada y elaborada» (Hollman-Salavin, 2004: 36). El narrador B reconoce que Federico es narrador, cuando dice de él: «Descansó el narrador su frente» (p. 151). El propio Federico es consciente de su naturaleza de escritor, como cuando se refiere a Flaubert. Además, aunque no ha cursado estudios, es capaz de relatar su vida con complejidad literaria y referencias culturales, esto es, es un escritor perito. Federico, asimismo, trabaja con las facilidades del escritor ante un escritorio, no con las dificultades de quien improvisa un discurso oral, y es que lo que relata son siempre las vivencias decisivas de la historia y en un orden que evidencia una planificación. Por ejemplo, coloca desde el principio la muerte de la hermana como hecho condicionante. En este sentido, Hollman-Salavin coincide con Forero al señalar que el título de *La novela de mi amigo* no solo se refiere al producto que escribe el narrador B al escuchar a Federico (la novela sobre mi amigo), sino también a la novela que escribe de sí mismo Federico *y* a su capacidad para hacerlo como novelista. Por ello: «*La novela de mi amigo* sería el fruto de una doble relaboración, de una doble recreación» (Hollman-Salavin, 2004: 38), esto es, la recreación llevada a cabo por Federico sobre su propia vida y la llevada a cabo por el narrador B sobre el relato escuchado. Ahora bien, cada uno trabaja como novelista con diferentes funciones complementarias. Federico es el narrador que cuenta la historia, pero también el personaje en quien se realiza, mientras que B es el receptor de la historia y narrador del relato de la misma y de sus circunstancias. He ahí la conclusión de Hollman-Salavin (2004: 39): «Ambos personajes reúnen, pues, los elementos que han de presidir toda creación literaria: la palabra y la escritura. Ambos destinos se complementan y se combinan en esta obra de ficción para conformar una visión única que es la de su creador: Gabriel Miró». Quiere decirse: para Hollman-Salavin, cada personaje ejerce ciertas funciones de narrador y entre ambos constituyen un narrador único. De hecho, como muestra de ello, en el último capítulo desaparecen ambos narradores, y la voz que relata esta parte es

una voz impersonal («viose al hombre retroceder», p. 241). Al desaparecer el narrador total (el que resulta de la suma de A y B), se deja paso al punto de vista de la Naturaleza y el Hombre, con mayúsculas, un punto de vista que puede abstraerse de las circunstancias mórbidas del suicidio, «para ofrecer al lector una visión sublimada de la muerte» (Hollman-Salavin, 1999: 38).

Por último, esta crítica señala que la suma de Federico y el narrador B, que dan como resultado al narrador total, es Gabriel Miró, de ahí que toda la novela esté escrita en el mismo estilo, en evidente atentado contra el realismo decimonónico. En el realismo la voz del narrador pretende hacerse pasar desapercibida, neutral u objetiva, y a cada personaje, de acuerdo con el *decorum* social, se le otorga un estilo particular. Miró, en cambio, no oculta su propia voz en ningún momento, ni tan siquiera cuando hablan sus personajes, sino que la vierte indisimuladamente en todas las páginas. De este hecho surgiría una nueva forma de metaficción, ya que *La novela de mi amigo*, más allá de la historia de fracasos del pintor Federico Urios, sería una metáfora del proceso de composición novelística de Miró: Federico y el narrador B conforman en su diálogo la voz de Miró y el modo de narrar de este en sus novelas.

Finalmente, Miguel Ángel Lozano Marco (1999) habla de «Gabriel Miró y el "estilo íntimo": *La novela de mi amigo*». Al «estilo íntimo o de Memorias» se refiere Miró al comienzo de la segunda parte de *La mujer de Ojeda* (*OC*, I: 79). Siguiendo el recurso tradicional del hallazgo de unos legajos encontrados, Miró ofrece en la primera parte de *La mujer de Ojeda* las cartas personales del protagonista a un amigo, y es a través de ellas como se conoce la historia. Ese es el estilo íntimo: «lo singular del latido de cada vida sólo es entendido de manera plena por quien lo padece, y sólo por él puede ser expresado». El lector conoce al protagonista de *La mujer de Ojeda* (su peculiar sensibilidad, sus amores) a través de lo que él mismo cuenta: ese es el estilo íntimo. Pero en el comienzo de la segunda parte de *La mujer de Ojeda*, Miró, además de relatarnos el truco literario de los legajos encontrados, también reflexiona sobre el reto que supone para un novelista escribir en estilo íntimo, y dice

que por ello cambia al relato tradicional en tercera persona. Y es que el estilo íntimo limita narrativamente el punto de vista, dificultando, entre otras cuestiones, la aspiración mironiana de ser «intensamente él» en sus obras (Lozano Marco, 1999: 62). En efecto, en estilo íntimo Miró ha de adaptarse al punto de vista del personaje que narra en primera persona, y en las cartas del protagonista de *La mujer de Ojeda* no puede, o difícilmente puede mostrarse Miró a sí mismo, sino solo al personaje. A pesar de esta dificultad, la pasión de Miró por el estilo íntimo le llevó a escribir varias obras en esta línea, como por ejemplo *Niño y grande*, que está enteramente escrita en primera persona, ofreciendo la intimidad de su protagonista. Pues bien, *La novela de mi amigo* sería uno de los primeros casos de estilo íntimo, y uno muy complejo a la vez que logrado. Aunque pintor: «En Federico, sus sentimientos, su vida, es más intensa que su obra» (Lozano Marco, 1999: 71). Es esto lo que la novela quiere mostrar: lo íntimo, la experiencia única de un individuo de sensibilidad excepcional. Pero *La novela de mi amigo* lo logra sin caer en la limitación que tradicionalmente impone el estilo íntimo sobre el punto de vista del autor. En palabras de Lozano Marco (1999: 70-71):

> Que «el autor» sea personaje de la novela no sólo garantiza la presencia de quien se confiesa y repasa su vida, sino que la potencia al recoger de primera mano su relato, en el momento en el que éste se produce. Así, la confesión novelada no queda reproducida ni filtrada, sino que se nos presenta tal como brotó, con su espontaneidad y en sus circunstancias. Gana en intensidad la figura de Federico, superando tanto las limitaciones de una narración en primera persona entendida como «memorias de Federico Urios» –pensemos que el personaje no es escritor, sino pintor– como las derivadas de una tercera persona que no haría sino mermar la vitalidad del protagonista al contemplarlo siempre desde fuera. Es fundamental que el relato brote de él, pues no es sino la manifestación verbal de su fuerza vital y el íntimo testimonio de sus desdichas y de su soledad.

> Porque si es cierto que lo que se nos quiere presentar es un personaje excepcional –él tiene conciencia de ello– y un sentimiento en carne viva, no hay manera mejor de lograrlo que dejando hablar al personaje. La forma de esta novela permite la expresión intensa de una intimidad recogida de manera inmediata por un espíritu que puede entender lo insólito del caso que nos presenta; y puede entregarlo a los lectores conservando toda su carga emocional.

Es decir, en *La novela de mi amigo*, a través del recurso del diálogo, se consigue captar el estilo íntimo de que era admirador Miró como garante de expresión de una sensibilidad excepcional (a través de las intervenciones de Federico), pero superando las limitaciones del punto de vista único (a través de la narración en tercera persona del narrador B).

Dicho esto, Lozano Marco analiza la naturaleza de la intimidad mostrada. El tema de la novela, común a tantas otras de Miró, esto es, el fracaso de los mejores, no era una novedad, y en concreto para *La novela de mi amigo* pudo verse influido por Maurice Maeterlinck y Jean-Marie Guyau. De este, Miró tuvo su *Esquisse d'un morale sans obligation ni sanction* (1884), en una edición de 1905, por lo que pudo leerla poco antes o durante la composición de *La novela de mi amigo*. En efecto, el remordimiento y la sanción interior que siente en la obra Federico Urios se hacen eco de esas ideas del pensador francés. Además, la constante referencia de Federico a la vida, su vitalismo, puede proceder de Guyau, cuyas ideas Miró habría conocido a través de Azorín y de otro texto de Maeterlinck que también leyó, *Le Trésor des humbles* (1896). A pesar de hacer notar estas lecturas, Lozano Marco no pone en entredicho la influencia de Nietzsche, y de hecho sugiere que el nombre de Federico proceda del de Friedrich.

Junto a todas estas interpretaciones de *La novela de mi amigo*, ya conocidas y aquí resumidas, es posible ofrecer otras nuevas y complementarias. Por ejemplo, está claro, como señalaba Márquez Villanueva, que se trata esta de una novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), concretamente en su variante de

artista (*Künstlerroman*). Pero, a su vez, esta estructura puede remontarse a la narrativa picaresca, ya que el pícaro, al relatar los episodios de su vida pasada, está *de facto* exponiendo un aprendizaje. Pues bien, Miró fue un lector apasionado de la literatura del Silgo de Oro español, y la picaresca fue muy influyente en su obra, especialmente en *Nómada*, *La novela de mi amigo* y *Niño y grande* (Laín Corona, 2009).

La macroestructura de *La novela de mi amigo* tiene mucho que ver con la picaresca. Es verdad que está escrita en tercera persona, ya que el narrador último es el amigo con quien conversa Federico. Sin embargo, *en muy buena medida*, *La novela de mi amigo* está escrita en primera persona, porque el narrador transcribe largas intervenciones del propio Federico. Es más, la novela empieza directamente con la voz de Federico en primera persona, y solo posteriormente, bien avanzado el relato, aparece la voz en tercera persona del narrador. Además, hay que tener en cuenta que, de ser cierta la hipótesis, Miró habría ideado en principio esta novela íntegramente en primera persona. Pues bien, el relato autobiográfico en primera persona es una de las características estructurales de la picaresca desde sus orígenes con *El Lazarillo* (1554) y *El Guzmán* (1599 y 1604). Ahora bien, con no ser la primera persona un motivo estructural *exclusivo* de la picaresca, es preciso buscar otros.

En la picaresca lo importante no es el relato autobiográfico en primera persona *per se*, sino el hecho de que se está *contando la propia vida* a un receptor *explícito*, como el Vuestra Merced al que se dirige Lázaro o el curioso lector de Guzmán. Inevitablemente, por tanto, en el relato de los pícaros hay apelaciones explícitas y frecuentes al receptor, y de hecho lo típico del género es que sean recriminaciones. La increpación subyace en el *tú* que usa Guzmán, pues con ello iguala socialmente al receptor con él mismo, pero es evidente en interpelaciones como: «Harto más digno de culpas serías tú, si pecases, por la mejor escuela que has tenido» (Alemán, 1996: 84), «Y si te falta [solicitud y maña], será la culpa tuya» (81), «pienso desta vez dejarte satisfecho y no responder más a tus replicatos, que sería proceder en infinito aguardar a tus sofisterías» (82). Por su estructura

dialogal, *La novela de mi amigo* logra en efecto ser un relato de la propia vida a un receptor explícito, y de hecho Federico interpela con frecuencia a este: «¿Usted ha observado cómo miran los hermanitos a los hermanos grandes?» (p. 144), «¿Sabe usted qué pajaritas digo?» (p. 144), «¡Pero no ve, se apaga el día, y yo hablando! Le dejo; hemos de vernos; y ya le diré, ya le contaré» (p. 158). A veces, estas interpelaciones son recriminatorias: «¿Se ha reído? ¡No lo haga más, por Dios!» (p. 194).

Se podría argumentar que, a pesar de haber un relato de la propia vida a un receptor explícito, en *El Lazarillo* o *El Guzmán* no hay una dinámica narrativa dialéctica como la de *La novela de mi amigo*. Es decir, la macroestructura de las novelas canónicas de la picaresca no es la del diálogo. Pero esta macroestructura sí se dio en otras novelas picarescas posteriores. En *La hija de Celestina* (1612), de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, aunque escrita en tercera persona, el narrador le cede en cierto momento la voz a la protagonista para que ella misma le cuente a Montúfar, en conversación con él, sobre «mi nacimiento y principios» (Salas Barbadillo, 1978: 67). En el *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, el pícaro le cuenta su vida a un ermitaño, con quien conversa. Y en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619), de Carlos García, el narrador va a la cárcel donde está encerrado Andrés, el pícaro protagonista, para que este le cuente su desventurada vida. El parecido estructural con *La novela de mi amigo* es extraordinario, ya que en *La desordenada codicia* el narrador lo que hace también es transcribir ese diálogo, describiendo las circunstancias del mismo y cediéndole a Andrés la palabra muy por extenso para que él cuente su propia vida en primera persona. No hay pruebas fehacientes de que Miró leyera estas obras picarescas tardías, pero es muy probable, ya que muchas obras picarescas estaban incluidas en la *Biblioteca de Autores Españoles*, que él tuvo en su biblioteca personal, lujosamente encuadernados sus volúmenes y muy usados (Macdonald, 2010: 77-99). En todo caso, Miró sí que hubo de leer con casi toda seguridad una novela picaresca corta dialogada, *El coloquio de los perros* (1613), de Miguel de Cervantes,

ya que fue uno de sus autores más admirados (Macdonald, 2010: 154-63).

Otro rasgo estructural de la picaresca es la narración, no *in medias res*, sino *desde el principio*. El autor del *Lazarillo* «rehúsa así el relato *more homerico* de los retóricos, y opta por la narración *more cyclico*, caracterizada, en la definición de Quintiliano, *ab initiis incipendium*» (Lázaro Carreter, 1972: 71). Los propios pícaros, entre sus digresiones, incluyen algunas metaliterarias en las que justifican este hecho, y el propio Lázaro lo dice en el prólogo: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio» (Anónimo, 1987: 10-11). En efecto, Lázaro, como tantos otros pícaros después que él, comienza tan desde el principio, que lo hace refiriéndose a sus antepasados: «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares» (12). Prácticamente igual comienza Federico Urios *La novela de mi amigo*: «Mi madre fue lavandera; mi padre, albañil» (p. 143). En adelante, como en la picaresca, el relato se desarrolla de manera lineal, hasta llegar a su presente. Además, más o menos como Lázaro cuando le explica a su interlocutor la necesidad de escribir desde el principio, Federico también insiste en ello ante su amigo: «Bien; he de contarle ahora más del comienzo de mi carrera de pintor» (p. 190).

Atiéndase, asimismo, a las semejanzas temáticas relacionadas con este motivo estructural. Lázaro describe muy gráficamente su nacimiento en el río Tormes, mientras su madre lava cerca de una «aceña» (Anónimo, 1987: 13). Federico no narra su nacimiento, pero sí la muerte de su hermana Lucía, que se produce, precisamente, mientras su madre lava en una acequia (p. 143). La genealogía del pícaro es infame: el padre de Lázaro es condenado por sisar trigo y de su madre se insinúa su oficio de prostituta. Y Guzmán explica un rasgo fundamental de esta infamia: «La sangre se hereda y el vicio se apega» (Alemán, 1996: 76), esto es, el carácter hereditario. La genealogía de Federico no es infame, pero, al igual que el pícaro, está condenado por herencia, en su caso a su oficio de albañil: «Tu

abuelo fue albañil, yo soy albañil, tus tíos también albañiles; en cambio, tú vienes a las obras como si te arrastrasen, y te encandilas delante de las fraguas. Te colocaré en una herrería» (p. 186). Al final, Federico logra hacerse pintor, pero es un pintor fracasado, y no logra deshacerse de «La vena del padre», esto es, su genio, que da título al capítulo II (p. 159). En todo caso, aunque no sea una genealogía infame, sí hay en la familia de Federico un ambiente desventurado, como el del pícaro. Y, por lo demás, entre las difíciles circunstancias del pícaro, suele estar el alejamiento temprano del seno familiar. Condenado su padre por hurto y su madre amancebada con un negro, esta entrega a Lázaro al cuidado del ciego. Guzmán, con «la madre viuda», y pese a ser un niño «regalado» y «cebado a torreznos», abandona su casa, aunque, según se arrepiente, «no debiera» (Alemán, 1996: 98), porque desde entonces comienza su vida desventurada. En última instancia, el origen de la vida descarriada del pícaro está en su desarraigo familiar. De manera semejante, en *La novela de mi amigo*, el padre de Federico muere siendo él todavía niño, y, poco antes de esto, una catástrofe familiar se presenta como determinante en la vida miserable del protagonista: Federico, de niño, es el responsable, por accidente, de la muerte de su hermanita, Lucía. Condicionado por ello, Federico, años más tarde, termina por ponerle el mismo nombre a su hija, y se siente también responsable de su muerte.

De la explicación de Lázaro sobre la estructura lineal y *desde el principio* del relato, se desprende aún otro mecanismo narrativo propio de la picaresca: el pícaro no relata su vida porque sí, sino para *explicarle el caso* a su interlocutor, esto es, su situación presente. En *El Lazarillo*, el *caso*, por supuesto, es el amancebamiento consentido de la mujer de Lázaro. Es decir, Lázaro intenta justificar desde su presente por qué consiente que su mujer le engañe. Pero también, y más en general, Lázaro quiere dar explicación de su mala vida, presentándola como resultado inexorable de las desventuras a que le ha sometido la sociedad, empezando por el medio hostil de su familia: él es quien es en su presente a causa de las experiencias que ha padecido. Es por razones similares por lo que Guzmán escribe

su libro. Según explica el propio Alemán (1996: 63), Guzmán escribe «desde las galeras, donde queda forzado al remo, por delitos que cometió», y con ello quiere justificar su condena y buscar «su salvación». Es en este punto como se hacen complementarias la interpretación de *La novela de mi amigo* como *Bildungsroman* y sus raíces picarescas. En efecto, la de Federico es una historia de aprendizaje (fracasado) vital y artístico, pero es que, además, este cuenta su vida para explicarle a su amigo su desastrosa situación presente con su familia (matrimonio infeliz y muerte de la hija) y profesional como pintor. Así lo reconoce Federico explícitamente en una ocasión: «yo no me explicaría mi vida fuera del engranaje de sucesos y fatalidades que le voy confiando…» (p. 202). Y, en otro lado, se refiere a cierto punto de su vida al que ha llegado:

> Y ahora, y primero que le diga de mi arte y de la muerte de mis padres y de mi casamiento, necesito declararle por qué soy así, para que no me tenga por extraviado, y si es que lo fuera, probarle que he llegado a tal punto muy razonablemente. (pp. 167-68)

La palabra «punto» es a todas luces equivalente al «caso» de Lázaro. Federico considera que ha llegado a su desastrosa situación presente, en especial su matrimonio, «razonablemente», esto es, como consecuencia lógica de sus experiencias vitales. Por su parte, Lázaro considera cínicamente que después de toda una vida ha llegado a «buen puerto» con el adulterio de su vida. Además, ese *caso/punto* se ofrece para evitar que se les juzgue negativamente. Federico quiere que su interlocutor no le «tenga por extraviado»; Lázaro, «porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que [como él], siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto» (Anónimo, 1987: 11). Ahora bien, la explicación del *caso* es, en parte, una excusa para la autoconfesión, como reconoce Federico: «Le diré mucho, mucho de mí, porque al confesarme, al repasar con usted mi vida, lo hago como hablándome

y mostrándome a mí mismo, pero viéndome al lado» (p. 164). También Guzmán habla, según Maurice Molho (1972: 68), «con el fin de elaborar una teoría de sí mismo a partir de su condición picaresca», una confesión en tanto que intenta «redactar las memorias de su vida en la galera donde purga su pena».

Si la picaresca es un relato para explicar un *caso*, es también un aprendizaje de adultez, como lo será en buena medida años más tarde el *Bildungsroman*. Rodeados de un ambiente hostil, los pícaros se ven obligados a hacerse adultos a marchas forzadas. Son, de hecho, los malos momentos de la vida los que les hacen madurar repentinamente, como tan bien ejemplifica el famoso pasaje del toro de piedra del *Lazarillo*. Después de la calabazada enorme que le propina en este episodio el ciego, comenta Lázaro que le pareció «que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» (Anónimo, 1987: 23). El despertar de la inocencia de Lázaro se produce por un hecho traumático siendo muy niño. Lo mismo le ocurre a Federico, tras sentirse responsable de la muerte de su hermana Lucita en *La novela de mi amigo*, como él mismo confiesa: «Desde aquel momento fui ya hombre» (p. 150).

Con objeto de explicar mejor el caso, el pícaro, que tiene un conocimiento total de los acontecimientos al narrarlos desde el presente, los valora, así como cuantos otros casos o acontecimientos de su vida, mediante una serie de reflexiones intercaladas, que son verdaderos fragmentos ensayísticos o cuentecillos. De nuevo, este carácter digresivo se puede poner en relación con el *Bildungsroman*, pues novelas de este tipo, como *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann, lo son en buena medida. Pero el modo de digresión de Miró es muy deudor de la picaresca. Reflexiones y cuentecillos se suelen encadenar en la picaresca sin saciedad y por asociación de ideas. El ejemplo más claro es el del *Guzmán*. En el capítulo primero, aunque se titula «En que cuenta quién fue su padre» (Alemán, 1996: 73), no se empieza a hablar de ello hasta casi la mitad. Y hasta entonces el lector se ha enfrentado a una larga sucesión de digresiones. Guzmán comienza justificando la necesidad del relato, y explica algunos modos de narrar, con lo que advierte:

«Que hay hombre, si se le ofrece propósito para cuadrar su cuento, deshará las pirámides de Egipto, haciendo de la pulga gigante, de la presunción evidencia, de lo oído visto y ciencia de la opinión, sólo por florear su elocuencia y acreditar su discreción». Después de esta digresión, Guzmán se permite introducir un relato intercalado: «Así acontece ordinario y se vio en un caballero estranjero que en Madrid conocí […]» (Alemán, 1996: 74). De manera similar, en las primeras páginas de *La novela de mi amigo*, la tragedia de la muerte de la hermanita de Federico le lleva a este a reflexionar digresivamente, dirigiéndose al interlocutor, sobre la relatividad de las cosas: «Acaso piense usted que todo esto era muy pequeño, muy simple. ¡No lo crea! Yo le digo que era enorme». De esta digresión se desprende un breve relato asociado:

> Porque las cosas no son grandes ni menudas, sino indiferentes. ¿Que no? Mire: una hormiga, asustada, se asoma al agujero de sus tinieblas, sale al sol y silencio de una senda campesina; un águila escapa loca de su nidal de los Andes, espantada de una convulsa sacudida geológica que despedaza la cumbre; pues bien: ¿cree usted que las tierras del sendero y las rocas del águila han asistido a lo menudo y a lo grande? ¿Lo cree usted? Pues yo, no. Humanizaré el ejemplo. ¿Conocerá usted la Ilíada, verdad? ¡La conozco yo! Elija usted la hazaña que más le plazca y entusiasme de Aquiles, Héctor o Agamenón, y póngala junto al lanceamiento que hizo Don Quijote en el rebaño que tomara por huestes de Pentapolí, o al lado de otras aventuras de nuestros caballeros. ¿Son las primeras empresas superiores a las segundas?... (pp. 145-46)

Por otro lado, los pícaros, pese a no privarse por ello de hacer digresiones, siempre se disculpan. Constantemente lo hace Guzmán: «¡Oh qué gentil disparate! ¡Qué fundado en teología! ¿No veis el salto que he dado del banco a la popa? […] Podráseme perdonar por haber sido corto» (Alemán, 1996: 92-93); «Si a mí no se me hiciera vergüenza, no gastara en contarte los pliegos de

papel deste volumen y les pudiera añadir cuatro ceros adelante; mas voy por la posta, obligándome a decirte cosas mayores de mi vida» (164). La actitud de Federico es equivalente, al recriminarse por sus digresiones sin dejar por ello de introducirlas. De hecho, en una ocasión, para disculparse, incluye otra digresión, que es resumen de la anterior:

> Hablo neciamente. ¡Si yo hubiera dejado quietecita a la hormiga en su hórreo, al águila en su peña y a los héroes homéricos que siguieran reposando bajo las losas del gran poeta, y al ingenioso aventurero guardado en su armario de oro, no se habría extraviado mi cuento!... (p. 146)

Si la lectura de *La novela de mi amigo*, en tanto *Bildungsroman*, puede ponerse en relación, como se ve, con la novela picaresca, también es posible entender la desastrosa evolución de Federico como padre, esposo y artista a la luz de la circunstancia liberal de Gabriel Miró, analizada más arriba. No se puede entrar aquí a analizar los entresijos del liberalismo, que es un pensamiento complejo y que ha evolucionado mucho desde sus inicios a mediados del siglo XVIII. En todo caso, lo que sigue es un adelanto sumarísimo de un libro próximo en el que analizaré más por extenso y detalladamente el *Retrato liberal de Gabriel Miró*. Baste por decir aquí que «la base metafísica y ontológica del liberalismo es el individualismo. Es de esta premisa de donde parte el conocido compromiso con la libertad, la tolerancia y los derechos individuales» (Arblaster, 1987: 15; traducción mía). El *yo* es la medida de todo para el liberalismo. Es *bueno* lo que se adecua a los gustos personales, especialmente en corrientes como el utilitarismo sensualista de Jeremy Bentham, a quien Miró muy seguramente leyó, pues, según documenta Macdonald (2010: 312), tuvo en su biblioteca los tomos I-II y IV-VIII de sus *Tratados de legislación civil y penal* (1821-1822, fecha de la primera traducción al español; Miró tuvo una reedición de 1829).

Se ha estudiado frecuentemente el sensualismo como uno de los atributos más característicos de la obra de Miró, y

la crítica lo ha atribuido casi siempre a razones literarias. Para Baquero Goyanes (1956), es una de las razones de su estilo neomodernista, y en este sentido es destacable el uso de la sinestesia. Ahora bien, el sensualismo de Miró tiene que ver también con el principio benthamiano de utilidad:

> La naturaleza ha puesto al hombre bajo el imperio del *placer* y del *dolor*; á ellos debemos todas nuestras ideas: de ellos nos vienen todos nuestros juicios y todas las determinaciones de nuestra vida. El que pretende substraerse de esta sujeción no sabe lo que dice, y en el momento mismo en que se priva del mayor deleyte y abraza las penas más vivas, su objeto único es buscar el *placer* y evitar el *dolor*. Estos sentimientos eternos é irresistibles, deben ser el grande estudio del moralista y del legislador. El *principio de la utilidad* lo subordina todo á estos dos móviles. (Bentham, 1823: 3-4; cito por la primera edición, no por la edición que tuvo Miró).

Mucho de esto subyace, por ejemplo, a la actitud de Federico a lo largo de toda la novela. Como se ha dicho antes, parte de su vitalidad es una respuesta nietzscheana a la presencia de la muerte, en forma de enfermedad cancerosa. Pero la reacción ante esa muerte se traduce en un deseo de disfrute de los sentidos:

> todo, todo lo he caminado yo; y ando, ando ansiosamente, abierta la boca, desnuda la cabeza, hasta que me rindo, y entonces me tiendo con la frente hacia el cielo, y toda la fatiga realizada la veo sobre el espacio en figura de nube hecha de mi respiración ruidosa, y la siento en mí como si desanduviera y retrocediera tanto como fue mi esfuerzo. Y esto me dura hasta que se me tranquiliza el golpe de mis arterias. (p. 167)

Por el contrario, la mujer de Federico, a quien se presenta como una de las razones cruciales de su descontento, está guiada por

lo que Bentham llama principio de ascetismo: «Sus sectarios tienen horror á los placeres, y todo lo que adula a los sentidos es para ellos odioso y criminal: funda la moral sobre las privaciones, y la virtud sobre el renunciamiento á sí mismo, y en una palabra, al revés de los partidarios de la *utilidad*, aprueban todo lo que disminuye los goces, y reprueban todo lo que los aumenta» (Bentham, 1823: 11). Es esto, y no un retrato machista de la mujer, lo que hay que ver en Angustias, y de esto es de lo que se queja Federico:

> Regreso a mi casa para trabajar o con trabajo hecho en las soledades; y antes de pisar suelos míos, ya oigo lamentaciones de mi mujer, lamentaciones sañudas contra… todo, todo sin determinación, contra la vida. «¡Para vivir así –clama cuando entro, ¡y en valenciano agrio, ya ve usted!–, para vivir así, vale más morirse!» (p. 171)

Federico se queja de que Angustias prefiera la muerte a vivir como vive su marido. Federico reivindica una forma de deleite sensual, mientras que Angustias vive siguiendo un modo de penitencia y estrecheces. Para esto último, es ilustrativo el pasaje en que Federico se queja de tener que llevar ropas cosidas por su mujer, para ahorrar dinero, impidiendo un verdadero disfrute (pp. 208 y ss.).

En este sentido, cabe mencionar otro rasgo del retrato de Angustias, si bien matizadamente en el marco del liberalismo de Miró. Desde su perspectiva de autoengaño decadentista, Federico se desprecia a sí mismo porque se vale de su arte para ganar dinero: «Cuando vendo mis lienzos y tablas, me igualo en pequeñez y ruindad al comprador tacaño; me convierto en miserable, miserable sincero» (p. 165). Vuelve, así, a ser pertinente la comparación de Federico con el artista de «El rey burgués» de Rubén Darío (1966: 27-33), al verse sometido a los gustos ramplones y monetarios de la burguesía. Por las mismas razones, para Federico, Angustias es también representante de esta ramplonería burguesa. Y es que Angustias basa su desprecio por Federico en la incapacidad de este para generar dinero

con su arte. De hecho, Angustias alcanza uno de sus pocos días de felicidad cuando Federico cobra treinta duros por el retrato de un Rey para un ayuntamiento: «cuando le mostré el dinero, me miró respetuosa, me miró como nunca. ¡Oh, mi casa tenía júbilo!». A Federico el dinero le trae sin cuidado: «Ya ve usted, ¡por treinta duros!» (p. 210). Y prefiere el disfrute sensual, por lo que propone una excursión al campo, en la que logra comunión con la Naturaleza a través de una fingida Eucaristía que él lleva a cabo.

Pero si la actitud de Angustias puede identificarse con la ramplonería burguesa, según la perspectiva de ciertas estéticas decadentistas, hay que tener en cuenta un matiz. En su artículo «De los comerciantes», *Diario de Barcelona* (23 de octubre de 1912) (Altisent, 1992: 135-38), Miró muestra su gran aprecio por la profesión del comerciante, al que se refiere como prototipo de ser humano, por ser el comercio una actividad milenaria fundamental. Es cierto que Miró habla aquí de la ramplonería cultural y artística del comerciante, pero no con el desprecio de otros intelectuales de la época, sino animándole a cultivarse, porque los frutos del arte y de la cultura «pueden [los comerciantes] incorporárselos y darles aplicación […] en sus negocios. De aquí tal vez se derivase que lo útil se fuera embelleciendo y lo bello reportara utilidad» (136-37). Es un punto de vista, pues, que evidencia, a pesar de la influencia del modernismo, la distancia que separaba a Miró de esta estética. Y es que, a diferencia de Miró, en, por ejemplo, el decadentismo anglosajón se hizo apología del arte por el arte: «Todo arte es bastante inútil», según recoge Óscar Wilde (2009: 83) en *El retrato de Dorian Gray* (1890-1891).

Desde otro punto de vista, hay que considerar que del interés del liberalismo por el individuo se deriva el rechazo de la sociedad estamental: son los méritos personales de cada uno lo que ha de determinar la valía del individuo, de modo que se rechaza la sociedad de estamentos y se encomia la movilidad social. El Romanticismo, que surgió en gran medida como movimiento artístico y literario en respuesta al liberalismo, explotó estos conceptos, dando lugar al concepto de genio.

Según esta estética, y en otras neorrománticas posteriores como el decadentismo, el genio (valga la simplificación) es un individuo de méritos excepcionales que, por ello, debería ser alabado, independientemente de su grupo social. Pero este genio vive atormentado por lo intenso de sus sentimientos (por la incapacidad para asir lo sublime o para ver correspondido el amor) y por el peso de la ramplona sociedad, que no le comprende y que, por ello, suele ser retratada como causa de su fracaso. Siguiendo por esta línea, Miró, en *La novela de mi amigo*, ofrece una historia del fracaso del *yo*, si bien con la particularidad de que hace al individuo, y no a la sociedad, responsable de su propio fracaso.

El protagonista de *La novela de mi amigo*, Federico Urios, es ejemplo de la movilidad social del Estado liberal. Federico está llamado a ejercer el mismo oficio que su padre, el de albañil: «Mi padre me obligaba a acompañarle en las construcciones, y yo iba a las obras como un cordero atado del cual van tirando, tirando». Pero él da prioridad a sus gustos propios: «Ni me gustaba ni podía trabajar en esas faenas» (p. 185). La razón que arguye remite a la idea de posesión de unas virtudes individuales especiales, sus ojos: «Y mi vista siempre buena. Ya la ve. ¡Cuánto no habré mirado! Me he pasado la vida mirando, mirando». Y esas virtudes a apuntan una sensibilidad e imaginación de artista, propias del genio:

> Notó mi padre que me gustaba mirar a lo profundo de las herrerías; sus hombres negros entre negrura, con la cara inflamada por una llamarada de la fragua, domando el fuego apretado en barra, que era como madre de fuego, fuego de fuego, almáciga de fuego, los creía extraordinarios hombres de fábula o leyenda. Seguramente yo estaba encantado por intuición artística de lo mitológico. (pp. 185-86)

Sin embargo, su padre no es capaz de comprender la gracia del hijo. Aunque en efecto se da cuenta de que no comparte el gusto por la albañilería, la alternativa que propone no es para satisfacer las aspiraciones artísticas ni los gustos individuales

del muchacho, sino para mantenerlo inmovilizado en la esfera social a la que por nacimiento pertenece: «Tu abuelo fue albañil, yo soy albañil, tus tíos también albañiles; en cambio, tú vienes a las obras como si te arrastrasen, y te encandilas delante de las fraguas. Te colocaré en una herrería» (p. 186). Federico, pues, está condenado por su clase social a no ejercer sus gustos, que son, en buena medida, de carácter sensual, en línea con el utilitarismo benthamiano. Ahora bien, aun si por cuestiones del azar (la oportunidad de empezar a trabajar como modelo para otros pintores), Federico logra satisfacer sus aspiraciones artísticas.

Este individuo, que ha logrado el oficio adecuado para sus gustos, liberándose de sus constricciones de clase, es consciente de su carácter extraordinario, pero a la vez también de sus limitaciones y de su fracaso: «¡No es gran lástima que, siendo yo extraordinario, no haya hecho nada de particular!» (p. 196). De hecho, de un modo explícito, el narrador, al ver un cuadro de Federico, señala que «no podía aliviarle afirmando su genio artístico», porque «no sabía dibujar» (p. 188). Miró narra así una especie de tragedia liberal del *yo*: la conciencia y voluntad de ser excepcional (los méritos por los que el individuo es alabado), pero la imposibilidad de lograrlo. Claro que Miró se aleja en parte de la explicación liberal típica, y no culpa de ello tanto a la sociedad, como al individuo mismo, por su falta de aptitudes. Se podría argumentar, según el punto de vista de Forero Villegas resumido más arriba, que Federico no es un pintor malo, sino incomprendido, con lo que su fracaso sería meramente resultado de la falta de sensibilidad de la sociedad, incapaz de apreciar que él es un pintor vanguardista comprometido no con el dibujo, sino con el color. Pero es que, como se ha visto, Federico *es* un artista malo, y ello exime a la sociedad de responsabilidad en lo que atañe a su fracaso profesional. Además, es un hombre de personalidad abúlica y sin capacidad de ser él mismo, con lo que es en última instancia su abulia, él mismo, lo que le impide desarrollarse como genio. Aquí, Miró, obviamente, está en la línea de tantos personajes de la literatura pequeño-burguesa de

la época, como la generación del 98[38]. De hecho, de Théodule Ribot, uno de los autores de psicología leídos frecuentemente por la pequeña burguesía literaria en torno a la abulia, tuvo Miró tres libros, entre ellos *Les Maladies de la volonté*, que leyó con interés y citó, y también tuvo obras de Schopenhauer, «a cuya lectura se remite en última instancia la «abulia» de la generación del 98» (Macdonald, 2010: 111-12).

La abulia de Federico no es sólo la razón de su fracaso como artista, sino también de su fracaso como padre y como marido. Se podría argüir que es el matrimonio (como institución de la sociedad) lo que afecta negativamente a su vida personal y profesional, lo que le exculparía a él individualmente de su fracaso. Pero en última instancia el matrimonio es el resultado de su abulia, de *sí mismo*. No en balde, Federico se deja casar sin quererlo, sin ser capaz de hacer valer sus deseos y voluntad. Después de una frustrada empresa pictórica y de la muerte de su madre, una amiga de esta y sus dos hijas empiezan a tratarle, movidas todas por las desgraciadas circunstancias de Federico: «Mucho tiempo estuve retirado en mi casa. Y una tarde vinieron las tres mujeres. Me dijeron que era preciso que yo saliera para esparcir y distraer el ánimo. Bueno. Y salimos. A mí ya me era igual todo». Por abulia les deja Federico creer las mentiras piadosas que le había contado a su madre como pintor de éxito: «Me preguntaban de mis ganancias del último año, de los rendimientos de la pintura, instruidas en las piadosas mentiras que yo escribía a mi madre… No por vanidad, sino por dejadez e indiferencia» (p. 200). Los paseos con las hijas los hace también abúlicamente; y es por dejarse pasear así por lo que la madre, que ve en ello cortejo, obliga el matrimonio: «Comprenderás que mi chica y tú no debéis seguir haciendo lo que hacéis» (p. 201). Federico simplemente se resigna: «Y me casé, y mi mujer es…

38. La literatura de comienzos del siglo XX fue en su mayoría pequeñoburguesa, y, aunque hubo escritores que terminaron por adscribirse fervorosamente al comunismo (Rafael Alberti) o al fascismo (Ramiro de Maeztu), un buen número se mantuvo dentro de los límites del liberalismo, aunque con un marcado tono crítico propio de una época de crisis (véase, por ejemplo, Mainer 1972 y 1974). Para la abulia como tema propio del 98, véase Jurkevich (1992).

Angustias» (p. 202). Federico puede ser, en efecto, un caso curioso de *malmaridado* (curioso, porque invierte el tópico literario de la *malmaridada*), pero, como se ve, él es, por abúlico, responsable de su desastroso matrimonio y, por extensión, de su fracaso. Él, sin embargo, como en tantas otras cosas y como es típico en los personajes mironianos, se autoengaña, y culpa a su matrimonio de todos sus males:

> Yo, que amo los cielos, y los mares, y las cumbres por su grandeza, por su anchura, porque veo y siento libertad, soy en mi casa y en todas las casas menos que un siervo. Cuando llegue, mi mujer y hasta sus amigas me dispararán palabras que me enganchan como esos alanos que sueltan y embisten a un toro valiente y poderoso, y lo abaten y acaban… (pp. 178-79)

Federico se ha visto arrastrado en parte por convenciones sociales, pero en última instancia él ha sido incapaz de *imponer* su voluntad como individuo. Así que, si es cierto que su desastroso matrimonio es un lastre para su éxito como pintor, también lo es que él es responsable de ello por su abulia.

Por lo que hasta aquí se ha dicho, la tragedia de Federico se debería a la falta de dotes artísticas y al lastre sobre su arte de su desastrosa situación vital (con la responsabilidad personal del propio Federico en ello). Pero Miró ofrece una explicación más, también afín al liberalismo: el egoísmo. Federico confiesa su amor por su cuñada Isabel, reclamando el derecho al disfrute (adviértase la relación de esto con la actitud liberal del individuo como un ser en busca de la satisfacción de los propios deseos, especialmente en el utilitarismo de Bentham): «tiemblo ante el aliento de nuevas alegrías de deleite!» (p. 231). Y, al reflexionar sobre la muerte de su propia hija, se acusa de ser su causante indirecto, con este argumento: «Yo la maté. Y no me tomo en serio, porque ni siquiera he sido un malvado. ¡Ojalá, porque siéndolo me creería con razón! Sólo he sido egoísta» (p. 232). Federico rechaza el egoísmo como acto malvado, porque, según la óptica liberal, es legítimo y loable el disfrute de uno mismo,

por encima del de los demás. Pero advierte que ello ha podido ser causa de la muerte de su hija, ya que, demasiado centrado en sí mismo y sus problemas, no se ha dado cuenta de la enfermedad de aquella, y concluye: «Yo solo he amado mi vida» (p. 233).

La tragedia de Federico Uríos es, pues, la del fracaso de su *yo*, tanto de su voluntad (el individuo volitivo del liberalismo) como de su genialidad artística, y a causa de ello vive en una situación familiar desastrosa y es un pintor mediocre. Miró no culpa de ello a la sociedad, como habrían hecho tantos liberales, al menos no de manera tajante y única. En efecto, hay algunos factores sociales negativamente condicionantes en el desarrollo de Federico como individuo, así su clase social y la presión de su padre. Pero Miró enfatiza la responsabilidad individual de su fracaso, así el carácter abúlico de Federico o su egoísmo. Incluso su matrimonio, que puede entenderse como una causa social de su fracaso como artista, en el fondo es culpa de su propia abulia. Por lo que respecta a sus aptitudes artísticas, no está claro hasta qué punto se debe a la incomprensión social o a una verdadera falta de talento. En cualquier caso, es factible que se trate de lo segundo. Y es que en su primer cuento publicado, «Del natural», en 1902, Miró ya ofreció una historia muy parecida a la de *La novela de mi amigo*, y puede tomarse como antecedente directo. Pues bien, en «Del natural» parece estar claro que el fracaso del artista, en este caso escritor, se debe a falta de aptitudes, no a la sociedad.

En «Del natural», un cuento algo extenso publicado en varias entregas en *El Íbero*, entre el 16 de marzo y el 16 de mayo de 1902, todavía muy primitivo y anterior al estilo propio que le caracterizará a partir de *Del vivir*, Miró relata la vida del escritor Aurelio Jiménez. Ante todo, el cuento es una diatriba sobre el *buen* quehacer literario y artístico, en el marco todavía del modernismo. Pero cabe también una lectura liberal. La primera característica que se le atribuye a Aurelio Jiménez es su solipsismo, siendo este un rasgo esencial del pensamiento liberal: «El aislamiento del individuo respecto de la naturaleza implícito o explícito en la concepción liberal de moral va de la mano en el

liberalismo de un aislamiento parecido de cada ser humano respecto de los demás» (Arblaster, 1987: 21; traducción mía). Y es, además, egoísta, y enemigo de la sociedad:

> Aurelio Jiménez vivía solo en una casita apartada del centro de la población bulliciosa.
>
> Odiaba las exigencias sociales hasta el punto de sufrir torturas infinitas, cuando no podía huir del saludo ceremonioso de una presentación enojosa.
>
> Por lo único que deseaba poseer grandes riquezas era por imponer sus gustos, sus ideas tan distanciadas, tan antitéticas de las imperantes. (*OC*, II: 765)

Aurelio Jiménez se cree superior al resto de quienes le rodean, una sociedad que, por otro lado, y en línea decadentista, atenta contra su singularidad: «El problema era de resolución dolorosa: o alejarse del trato humano por completo, o encerrarse en un pueblecito de gente sencilla y zafia, o codearse con los necios, sufrir altanerías de los empingorotados y sucumbir bajo el peso de la moda odiosa, de la sociedad abrumadora, irritante con su muchedumbre de nimiedades ridículas» (*OC*, II: 765). Sin embargo, Aurelio Jiménez es consciente de que no es tampoco un individuo brillante: «Un desconsuelo por su impotencia para crear anegaba su espíritu en las oleadas amarguísimas de su propio desprecio». Y así:

> Únicamente se reconciliaba con su *yo* cuando por las tardes iba a un círculo constituido por algunos que gozaban fama de intelectuales. En esta reunión pedía cariñosamente a su memoria y entendimiento alguna cita, una frase leída en días anteriores, un chispazo, algo con que darse aire de erudito, con que sentar plaza de ingenioso y que lo colocase a la cabeza de aquellas filas de escogidos por las *suaves manos* de las Piérias. (*OC*, II: 766)

La tragedia de Aurelio Jiménez es, pues, su aspiración de ser un individuo sobresaliente y un gran escritor, pero carecer de

los medios artísticos para ello. Nótese que el enemigo no es, pese al autoengaño primero de Aurelio Jiménez, la sociedad, sino él mismo, su incompetencia. Por ello, para suplir sus carencias, en evidente atentando contra su individualidad y originalidad, intenta parecerse patéticamente a los hombres distinguidos de los círculos sociales de la intelectualidad, y *ser gustado* por ellos mediante citas que toma prestadas de *otros*. Después de consecutivos fracasos literarios y del menosprecio de la élite intelectual, se pregunta acongojado: «¿Habré vivido engañado?». Y añade: «Yo me he creído un ser especial, quizá superior; había algo en mí que me diferenciaba de los del montón; por lo menos he sentido deseos distintos a los que poseen los otros… […] Yo he sentido ansias por ser genio, ansias que me han hecho sufrir atrozmente…» (*OC*, II: 773 y 774). Pero: «¿Y por qué había yo de vencer? ¿Soy acaso el único que apetece el triunfo?» (*OC*, II: 774). A causa del sufrimiento espiritual que esto le produce, enferma físicamente: «Estos tan continuados y mortificadores embates de su espíritu fueron lentamente combatiendo y enfermando su humana fábrica» (*OC*, II: 774). Su enfermedad le lleva inexorablemente a la muerte, a la que no teme, sino sólo su falta de singularidad: «dejar la vida no me apena ni me importa; pero morir tan solo, como un miserable […] Nada he dicho ni hecho en mi vida que obligue a los hombres a sentir mi muerte, a recordarme después de ella» (*OC*, II: 778). He aquí el fracaso del *yo* de Aurelio Jiménez: querer, pero no poder.

Miró propone una explicación del fracaso de Aurelio de corte liberal, al final del cuento:

> Y murió sin darse cuenta de que la «originalidad», por lo que tanto había sufrido, había *estado* en él, en aquella su manera de ser, *había sido él*. Hubiera expresado los dictados de su inteligencia, las sensaciones de su alma, libremente, sin esclavizarse a nadie (aunque inspirándose en los que más sabían) y quizás hubiese alcanzado lo que tan fervorosamente ansiaba. (*OC*, II: 778)

La idea que sugiere Miró en torno al quehacer literario es la necesidad de combinar tradición y e innovación: la copia de la tradición es reprobable, porque atenta contra la originalidad, pero la inspiración personal debe sustentarse en los maestros. El problema de Aurelio Jiménez fue haber intentado *buscar* la originalidad, e incluso haberla copiado patéticamente de la erudición y en los círculos sociales de intelectuales, cuando en realidad esta se halla en el individuo, en la vida propia: «La originalidad *se tiene*, no *se busca*» (*OC*, II: 779). Y esa originalidad «*había sido él*», esto es, su *yo*. He aquí la interpretación liberal, relacionada con la derrota del *yo*: lo sobresaliente del individuo es el individuo mismo, dar rienda suelta al *yo*, «sin esclavizarse a nadie». Según da a entender Miró, el fracaso de Aurelio Jiménez se debe a una falta de aptitudes, no a la sociedad misma, pero esa falta de aptitudes es fruto de no haber confiado en su *yo* como fuente de inspiración, dando menos importancia (aunque no rechazando) a la tradición y, sobre todo, no haciendo caso de la opinión social.

En todo caso, tanto en *La novela de mi amigo*, como en «Del natural», que el fracaso del *yo* (en lo personal, a nivel artístico, o ambos) se deba al mismo individuo es casi más trágico para el pensamiento liberal. Al fin y al cabo, no poder ser genial a causa de la sociedad permite encontrar una causa externa, un culpable diferente al *yo*. Ser incapaz de ser genial por falta de aptitudes supone responsabilizar de ello en exclusiva al individuo. Además, en el relato de Miró, lo realmente trágico es que el *yo*, en línea con la aspiración liberal, *quiere* ser extraordinario, y no puede haber nada más terrible para un liberal que ser consciente del anhelo de extraordinariedad y no poder lograrlo por falta de facultades *propias*.

Finalmente, en este sentido es interesante volver a mencionar los salmos que cita Miró para abrir la novela. Como se explicó más arriba, el número de salmos citados en 1926 se reduce a dos, de los nueve que había en 1908 y los cuatro de 1918. Esta reducción ejemplifica muy bien el proceso de depuración del estilo de Miró a lo largo de las tres ediciones, para adaptarlas a su cada vez más conseguida aspiración de decir las cosas

por insinuación. Y es que la cita de los salmos, recontextualizada como palabras previas de *La novela de mi amigo*, puede leerse en relación con la tragedia liberal. Al decir en la edición de 1926 que «Mis ojos han desfallecido de miseria. / Pobre soy yo y en trabajos desde mi juventud», puede entenderse que Miró se está refiriendo a la falta de aptitudes del *yo*, particularmente de Federico como pintor y como padre/marido. Pero esta lectura, y particularmente la relación con el liberalismo, se hace mucho más explícita junto a los salmos incluidos en las dos ediciones previas. Por ejemplo, en uno de estos salmos se presenta al individuo desvalido, sin la ayuda de Dios: «¿Por qué, Señor, desechas mi oración y apartas de mí tu rostro?». Es especialmente espeluznante, a la luz de la historia que se va a contar de Federico Urios, marcada por la muerte, la mención a la libertad entre los muertos: «Libre entre los muertos. / Así como los heridos que duermen en los sepulcros, de quienes no te acuerdas ya más, y ellos son desechados de tu mano». Recontextualizados estos salmos como antecedente de una novela sobre el individuo, la lectura posible es que el *yo* está tan abandonado de ayudas para ejercer exitosamente su libertad, que es comparado con los muertos, olvidados de Dios en los sepulcros y desechados de Su mano.

No es ilegítima, por cierto, esta lectura, porque ya en otra ocasión Miró se había valido de las Sagradas Escrituras, recontextualizándolas para darles una lectura no religiosa. Si aquí la Palabra de Dios se puede recategorizar como estandarte de las lamentaciones del individuo por su incapacidad de éxito, en línea con el tema de la tragedia liberal del *yo*, en *Del vivir* (1904) Miró se vale del *Libro de Job* para hablar del desvalimiento del ser humano, y lo hace de un modo explícitamente *desreligiosizado*, valga la expresión, ya que añade el vocativo «¡Humanidad!». Con esta interpelación, Miró hace que la queja de Job se universalice, dejando de ser una queja hacia Dios para convertirse en una queja de falta de amor entre los seres humanos: «¡Humanidad! ¡Clamo a ti y no me oyes; estoy presente y no me miras!» (*OC*, I: 260).

En conclusión, Miró no hace, en *La novela de mi amigo*, un retrato del individuo extraordinario abatido por la sociedad, como sería propio de la estética modernista. Esto es lo que Federico quiere creer, pero Miró, con su característica insinuación y como en tantas otras novelas, nos hace ver sutilmente que se trata un engaño autocomplaciente, y lo que subyace es lo que se ha denominado aquí la tragedia liberal del *yo*. Clave del pensamiento liberal, el individuo, por el mero hecho de serlo, se quiere extraordinario, y más en el marco de ciertas estéticas que alaban al genio. Sin embargo, Federico, como individuo, fracasa, y no a causa de la sociedad, sino de sí mismo. Fracasa como marido, en buena medida por su abulia. Fracasa como padre, por razones de egotismo. También, y esto es lo más trágico en el marco estético decadentista en que Miró escribe la novela, como artista, con lo que el *Künstlerroman* aquí es un aprendizaje artístico truncado. Porque la verdad simple y llana es que Federico es un pintor malo. Si el lector puede tener problemas para entender esto no es solo por la compleja estética de Miró, basada en decir las cosas por insinuación, sino particularmente por su fina ironía, que suele conllevar un alto grado de admiración por aquello que critica. Como explica Guillén (1972: 172): «Se divertía aquel hombre tan complejo observando nuestra sociedad con un regocijo malicioso que no le impedía seguir ahincando en los deleites de la materia». Y añade este mismo crítico: «Es el gusto cervantino por el contraste entre dos niveles […] confrontar en amistoso cotejo dos zonas que a la vez se exaltan y rebajan con simpatía y crítica. Por eso persiste el valor de aquello mismo en que no se cree del todo» (174). En efecto, el autoengaño en que vive Federico creyéndose artista incomprendido se basa en los principios del modernismo. Y es esta estética la que, aun admirándola en gran medida, critica irónicamente Miró, con intención de superarla. Ya lo explicó Macdonald (2010: 17): «los primeros años de Miró como escritor estuvieron ligados al modernismo, pero casi a la vez, aunque por un tiempo conviviendo con su admiración por aquella estética, comenzó también el proceso de superación del rechazo modernista a mirar el mundo cara a cara». La tragedia de Federico, como epítome de

la tragedia del *yo* liberal, es la aspiración de ser extraordinario, y no tener aptitudes para serlo. En particular, y en el marco estético modernista, la incapacidad para ser un artista genial.

4. NOTA A ESTA EDICIÓN

En vida de Gabriel Miró, se publicaron tres ediciones de *La novela de mi amigo*:

- *La novela de mi amigo*, Alicante, Imp. Luis Esplá, sucesor de Carratalá, 1908. (Se ha consultado el ejemplar conservado en la British Library, con signatura: YA.1989.a.19055)
- *Del vivir* [y *La novela de mi amigo*], Barcelona, Imp. Elzeviriana, 1918. (Se ha consultado el ejemplar conservado en la British Library, con signatura: X.989.23446)
- *Obras completas. Vol. II: La novela de mi amigo* [y *Nómada*], Madrid, Biblioteca Nueva, 1926. (Se ha consultado el ejemplar conservado en la British Library, con signatura: 12490.w.15)

Son estas las únicas fuentes para establecer la presente edición de *La novela de mi amigo*, ya que Miró no guardaba copia de sus manuscritos. Partiendo de estas tres fuentes, como es habitual con textos de literatura contemporánea, se ha tomado como base para esta edición la última que salió en vida de Miró (1926) por considerarse que respeta la (también última) voluntad de este. Con ser esta la práctica común de la crítica textual de obras contemporáneas, el estudio de variantes también justifica este proceder, ya que muestra claramente que las tres ediciones se publicaron teniendo en cuenta el criterio del autor. Y es que se hace evidente que Miró revisó concienzudamente las tres ediciones, incluso cotejando cada nueva edición con la anterior o anteriores. Del cotejo de estas variantes, se han aportado más arriba

algunas conclusiones interesantes sobre la estética mironiana y el proceso creativo del autor.

Pedro Caravia, en su *Edición Conmemorativa* de 1932, también sigue normalmente la edición de 1926, por ser la última en vida. Sin embargo, en ocasiones corrige lo que aparece en 1926 por considerar que se trata de un error o de un cambio no decidido por Miró, y prefiere tomar en este tipo de casos la versión de 1908 o 1918. Aquí siempre se ha seguido la versión de 1926, ya que no hay indicios fehacientes para considerar que lo que aparece en esa edición no fuera voluntad del autor o fuera una errata, especialmente a tenor del detallado escrutinio a que sometía Miró las ediciones de sus obras. Valga decir, por otro lado, que Pedro Caravia olvida algunas variantes, aunque muy pocas. Considérese lo que aquí se consigna como variante número 10:

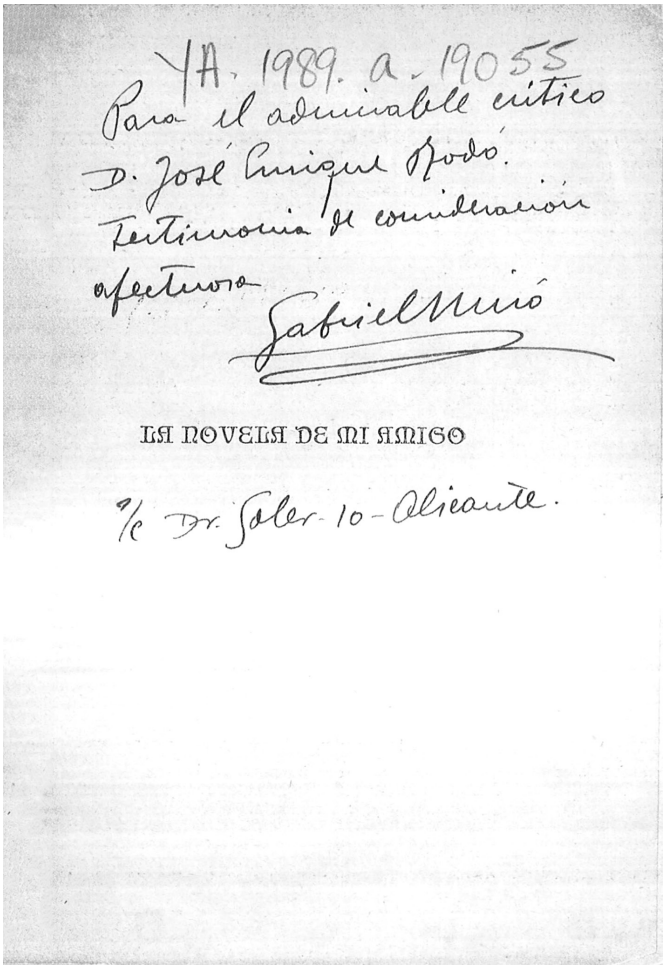
– Del pucherico del padre (1908)
– Del puchero del padre (1918)
– Del puchero de padre (1926)

Pedro Caravia olvida incluir la variante de «pucherico/puchero». Por lo que respecta a la variante «del/de padre», opta por tomar como correcta la versión de 1908/1918: «del padre». Sin embargo, no hay razón para pensar que la versión de 1926, «de padre», sea una errata, y de hecho Miró era muy dado a usar este tipo de estructura preposicional sin artículo, con lo que aquí se ha optado por respectar la versión de 1926, y recoger en la nota correspondiente las otras dos variantes.

Por otro lado, aunque se ha tomado la última edición en vida de Miró, se ha modernizado la ortografía y puntuación, de acuerdo con los usos actuales propuestos por la Real Academia Española. Por ejemplo, se han adaptado las tildes de verbos con pronombre personal pospuesto (tan usados por Miró), siguiendo las normas de acentuación. Así, se ha sustituido «adelantóse» por «adelantose», al ser una palabra llana terminada en vocal, pero no se ha suprimido la tilde de «sentábase», al cumplir la norma de que todas las palabras esdrújulas llevan tilde. Asimismo, de

acuerdo con la reciente normativa, se han suprimido las tildes del adverbio *solo*, equivalente de *solamente*, y de todos los pronombres personales demostrativos (*este, ese, aquel*, etc.). De manera semejante, aunque es prácticamente irrelevante, hay que hacer notar que en las dos primeras ediciones (1908 y 1918) Miró usa siempre el adverbio *quizás*, mientras que en la de 1926 usa la variante *quizá*. No se señalan uno a uno estos casos en el aparato de variantes, y aquí se mantiene lo segundo por ser lo que aparece en la última edición. Asimismo, se han corregido a veces formas de puntuación consideradas incorrectas, aunque son casos muy contados y excepcionales, por lo que no se señalan, y casi siempre se ha mantenido la puntuación de la edición de 1926. Tampoco se señalan las variantes de puntuación entre las ediciones, porque sería demasiado farragoso por lo abundante y porque no permite conclusiones claras, excepto las que se ha dejado dichas más arriba. Habrá ocasiones en que se podrán percibir estos cambios de puntuación en el aparato de variantes, pero no *per se*, sino porque van de la mano de otras variantes que sí son relevantes. Las variantes que se ha decidido incluir en el aparato son modificaciones que atañen al texto mismo (transformaciones, supresiones o adiciones), no solo por no ser demasiadas (al menos en comparación con las de puntuación), sino porque son las más relevantes y significativas.

Las abundantes notas de variantes, para no interrumpir la lectura a quien lo considere enojoso, se han marcado en el texto en números arábigos volados y se han puesto al final, en un apartado independiente. En estas notas, se hace referencia a cada una de las ediciones de contraste respecto de la edición base de 1926 a través de sus fechas entre corchetes: [1908] y [1918]. Solo se han colocado a pie de página, más fácilmente accesibles, unas relativamente pocas notas informativas o explicativas, que le pueden resultar interesantes al lector, marcadas en el texto con números latinos volados. A veces, coinciden una nota de variantes con una nota explicativa al pie, en cuyo caso se señalan ambas en el texto con sus correspondiente números arábigos o latinos volados separados con barra (/).


YA. 1989. a. 19055
Para el admirable crítico
D. José Enrique Rodó.
Testimonio de consideración
afectuosa
Gabriel Miró

LA NOVELA DE MI AMIGO

c/c Dr. Soler - 10 - Alicante.

Página de título de la primera edición de *La novela de mi amigo*, Alicante, Luis Esplá, sucesor de Carratalá, 1908, del ejemplar conservado en la British Library, con signatura: YA.1989.a.19055 (visible en la imagen). El ejemplar está dedicado, con autógrafo del propio Gabriel Miró: «Para el admirable crítico D. José Enrique Rodó. Testimonio de consideración afectuosa». Se observa lo que parece el *Ex libris* de «Dr. Soler – 10 – Alicante».

La novela de mi amigo, 1908, con autógrafo de Miró [a la izquierda]

José Enrique Camilo Rodó Piñeyro (Montevideo, Uruguay, 15 de julio de 1871 – Palermo, Italia, 1 de mayo de 1917) fue escritor e intelectual, y participó activamente en la política de su país. Aunque no hay datos que expliquen cómo y cuándo exactamente llegaron a conocerse, no es raro que surgiera algún tipo de interés recíproco por afinidad estética entre Rodó y Miró, ya que ambos, de edades muy próximas, fueron deudores del modernismo dariano. En efecto, Miró le dedicó con este autógrafo *La novela de mi amigo*, obra de juventud especialmente modernista, y Rodó le regaló, con dedicatoria manuscrita, su ensayo *Motivos de Proteo* (1909), que hoy todavía se conserva en su biblioteca, según el catálogo de Macdonald (2010). No parece coincidencia la cercanía de fechas de publicación del libro de Rodó y de la primera edición de *La novela de mi amigo*, como si se los hubieran intercambiado y dedicado como muestra recíproca de admiración. En un artículo «De España y de América» (1911), Miró (1952b) habla laudatoriamente de Rodó y otros escritores latinoamericanos: «Amar nuestro idioma es […] escribir páginas de oro como las que salen de las plumas de un Rodó, de un Larreta, y notables libros como "Juana de Asbaje", de Amado Nervo» (Miró, 1952: 30). Sin embargo, Macdonald (2010: 194) considera que Miró «no muestra un interés real por la escritura del Nuevo Mundo», ya que aparte de los autores citado anteriormente: «El único otro escritor hispanoamericano que menciona Miró es José Ingenieros».

El 10, sin duda, ha de corresponderse con el año 1910, por proximidad con la fecha de publicación de la primera edición de *La novela de mi amigo* (1908). Sin embargo, es un dato de lo más perturbador. Dedicado de manera manuscrita a José Enrique Rodó, el *ex libris* hace suponer que este ejemplar del libro terminó siendo propiedad de un tal Dr. Soler. En la detalladísima biografía de Vicente Ramos (1996), se menciona de pasada y sin dar muchos datos a tres hombres de apellido Soler: Miguel Soler, Ramón Soler y José Soler Sánchez. Lo común de los nombres

y del apellido hace dificilísimo rastrear información detallada y fiable. Por lo que respecta al último, José Soler Sánchez, Ramos (1996: 63) documenta que fue uno de los diez fundadores del barrio de Benalúa, en Alicante, donde vivió Miró de niño, y he llegado a fuentes en Internet (tal vez poco fiables) que señalan que fue Doctor en Ciencias, pero parece ser que murió en 1908 (http://www.barriodebenalua.es/2007/07/catedrtico-don-jos-soler-snchez.html), por lo que, si el *ex libris* es de 1910, difícilmente puede tratarse de él. De Ramón Soler, Ramos (1996: 65) simplemente dice que fue uno de los vecinos ilustres del barrio de Benalúa, y no se informa de su profesión, como tampoco se dice ni se da más información en torno a Miguel Soler, excepto que fue el encargado de recitar unos poemas de Salvador Sellés en un acto por el asesinato de Canalejas en Alicante. Si el Dr. Soler que aparece en este ejemplar de la primera edición de *La novela de mi amigo* es alguno de estos dos es difícil afirmarlo, y bien pudiera ser cualquier otro e incluso alguien que no conociera a Miró. De hecho, bien pudiera ser un amigo o conocido del propio Rodó.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Como aquí no se ofrece más que una bibliografía citada, se recomienda al interesado consultar la exhaustiva bibliografía que se encuentra en el portal de Gabriel Miró, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, a cargo de Miguel Ángel Lozano Marco: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gabriel_miro/su_obra_bibliografia/

Abellán, José Luis (1989): *Historia crítica del pensamiento español. Tomo V (I). La crisis contemporánea (1875-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe.

Anónimo (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.

Alberti, Rafael (1981): *La arboleda perdida*, vol. I, Barcelona, Seix Barral.

Alcover, R. (1927): «El gallinero literario: El premio Fastenrath», *El Siglo Futuro*, 25 de enero, p. 1.

Alemán, Mateo (1996): *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Akal.

Alonso, Dámaso (1955): «Góngora y la literatura contemporánea», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 532-579.

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

Anderson Imbert, Enrique (1960): «La creación artística en Gabriel Miró», en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, pp. 229-246.

Arblaster, Anthony (1987): *The Rise & Decline of Western Liberalism*, Oxford-New York, Basil Blackwell.

Astrana Marín, Luis (1927a): «El estilo leproso», *El Imparcial*, 27 de febrero, pp. 5-6.

— (1927b): «Más sobre el estilo leproso», *El Imparcial*, 6 de marzo, p. 5.

— (1927c): «Sobre el homosexualismo en nuestras letras», *El Imparcial*, 13 de marzo, p. 5.

Baquero Goyanes, Mariano (1956): «La prosa neomodernista de Gabriel Miró», en *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp, pp. 173-252.

Barberà, Frederic (1999): «Gabriel Miró en su correspondencia», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa María Monzó, coords., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 177-185.

Beebe, Rose Marie (1983): «La presencia de Nietzsche en *La novela de mi amigo*», *Anuario de Letras*, XXI, pp. 247-259.

Bentham, Jeremy (1823): *Tratados de legislación civil y penal. Tomo I*, traducido al castellano, con comentarios, por Ramón Salas, París, Masson e hijo.

Candamo, Bernardo G. de (1908): «Guía del lector. *La novela de mi amigo*», *Faro*, 18 de octubre, p. 450.

Cardona, Rodolfo (1982): «Tradición e innovación en "Nuestro Padre San Daniel"», en Francisco Márquez Villanueva, ed., *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró (1879-1930)*, Lexinton, KY, Department of Romance Language and Literature of Harvard University, pp. 47-61.

Casalduero, Joquín (1973): «Gabriel Miró y el cubismo», en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 387-429.

Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.

Chabás, Juan (1924): «Crítica concéntrica: Gabriel Miró», *Alfar*, 38, pp. 7-14.

Childs, Peter (2000): *Modernism: The New Critical Idiom*, London, Routledge.

Darío, Rubén (1961): *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.

— (1966): *Azul*..., Madrid, Espasa-Calpe.

Díez-Canedo, Enrique (1920): «Gabriel Miró: "El humo dormido"», *La Ilustración Española y Americana*, 8 de mayo, p. 272.

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

Fletcher, John, y Bradbury, Malcolm (1991): «The Introverted Novel», en Malcolm Bradbury y James McFarlane, eds., *Modernism: A Guide to European Literature (1890-1930)*, London, Penguin, pp. 394-415.

Freedman, Ralph (1966): *The Lyrical Novel: Studies on Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Princeton, N.J., Princeton University Press.

Forero Villegas, Yolanda (1988): «*La novela de mi amigo*, de Gabriel Miró: un paseo adelante hacia la metaficción contemporánea», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XLIII, pp. 336-342.

Gómez de la Serna, Ramón (1996): «*La novela de mi amigo*, por Gabriel Miró», en *Obras completas I. «Prometeo» I*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, pp. 347-348.

González Ruiz, Nicolás (1927): «Las ideas y el estilo de Gabriel Miró», *El Debate*, 4 de marzo, p. 8.

Guillén, Jorge (1931): «Gabriel Miró», *La Gaceta Literaria*, 1 de junio, p. 6.

— (1970): *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Arte y Bibliofilia.

— (1972): «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró», en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianzam pp. 143-179.

Hollman-Salavin, Agnès (2004): «La figura del autor en *La novela de mi amigo*», en Miguel Ángel Lozano Marco y Biblioteca Gabriel Miró, coords., *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 53-64.

Jarnés, Benjamín (1927): «De Sigüenza a Belén», *La Gaceta Literaria*, 15 de enero, pp. 1-2.

— (1935): «El gran voluptuoso», en *Feria del libro*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 69-74.

Johnson, Roberta (2003): «From the Generation of 1898 to the Vanguard», en Harriet Turner y Adelaida López de Martínez, eds., *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: From 1600 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 155-171.

Jurkevich, Gayana (1992): «Abulia, Nineteenth-century Psychology and the Generation of 1898», en *Hispanic Review*, 60.2, pp. 181-194.

King, Edmund L. (1982): «Introducción biográfica» y «Nota preliminar a *Sigüenza y el mirador azul*», en Gabriel Miró, *Sigüenza y el mirador azul y prosas de «El Íbero»*, Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 13-98 y 101-102.

Laín Corona, Guillermo (2007): «Gongorismo en *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», en Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, eds.: *En teoría hablamos de literatura: Actas del III congreso internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, Granada, ALEPH-Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada-DAURO, pp. 564-71. Recurso online: http://www.asociacionaleph.com/docs/actas3congreso.pdf

— (2009) «Raíces picarescas de la novelística de Gabriel Miró», *Espéculo*, 42: s.p. http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/picgmiro.html

— (2010): «Gabriel Miró y el 27. Lecturas e influencias», en *Revista de Literatura*, 72.144, pp. 461-498.

— (2012): «La narrativa de Gabriel Miró: del realismo al *Modernism*», en Ricardo de la Fuente y Jesús Pérez Magallón, eds., *Realismo y decadentismos en la literatura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 239-261.

Laín Entralgo, Pedro (1945): *La generación del noventa y ocho*, Madrid, s. n.

Lázaro Carreter, Fernando (1972): *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Ariel, Barcelona.

León, Fray Luis de (1855): *La perfecta casada*, en *Biblioteca de Autores Españoles. Escritores del siglo XVI, II*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, pp. 211-246. Edición facsímil online: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01367397651214942043679/index.htm

Longhurst, C. A. (1994): *Gabriel Miró: «Nuestro Padre San Daniel» and «El obispo leproso»*, London, Grant & Cutler-Tamesis.

— (2004): «Modernist narrative in the 1920s», en David T. Gies, ed., *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 520-531.

Lozano Marco, Miguel Ángel (1999): «Gabriel Miró y el "estilo íntimo". *La novela de mi amigo*», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa Mª Monzó, coords., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 61-74.

Macdonald, Ian R. (1991): «Gabriel Miró's *El abuelo del rey* and the Politics of Spain», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67, pp. 379-389.

— (1999): «La idea hecha carne: Gabriel Miró en la historia», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa Mª Monzó, coords., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»* (Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo), pp. 75-87.

— (2004): «*Figuras de la Pasión del Señor*, novela», en Miguel Ángel Lozano Marco y Biblioteca Gabriel Miró, coords., *Actas del II Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 81-95.

— (2010): *Gabriel Miró: Su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, trad. Guillermo Laín Corona, Alicante, Universidad de Alicante.

Mainer, José-Carlos (1972): *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

— (1974): «Literatura burguesa, literatura pequeño-burguesa en la España del siglo XX», en AA. VV., *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 162-180.

Márquez Villanueva, Francisco (1990): *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

— (1999): «Gabriel Miró y el *Kunstlerroman*», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa Mª Monzó, coords., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 89-109.

Maura, Gabriel [Duque de] (1949): «Prólogo» a Gabriel Miró, *Años y leguas*, en *Obras Completas. Edición conmemorativa*, 12 vols., ed. P[edro] C[aravia], Barcelona, Altés, 1932-1949, vol. XII, pp. vii-xviii.

Mayo, Margarita de (1936): «Gabriel Miró: Vida y obra», *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 193-204.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2012): *Biblioteca hispano-latina clásica*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi. Recurso online: http://www.larramendi.es/i18n/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=108&posicion=1&forma=ficha

Miller, Ivette E. (1975): *La novelística de Gabriel Miró*, Madrid, Códice.

Mingot, J. (1901): «Nota biográfica. "La mujer de Ojeda (Ensayo de novela)"», *El Noticiero*, 2 de noviembre de 1901.

Miró, Clemencia (1969): «Prefacio» a Gabriel Miró, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, pp. xix-xxiv.

Miró, Gabriel (1908): *La novela de mi amigo*, Alicante, Imp. Luis Esplá, sucesor de Carratalá.

— (1917): «La potestad de un juez», *Diario de Alicante*, 10 de mayo, s. p.

— (1918): *Del vivir* [y *La novela de mi amigo*], Barcelona, Imp. Elzeviriana.

— (1926): *Obras completas. Vol. II: La novela de mi amigo* [y *Nómada*], Madrid, Biblioteca Nueva.

— (1932): *Obras completas: Edición conmemorativa*, 12 vols., ed. P[edro] C[aravia], Barcelona, Altés, 1932-1949, vol. I [*Del vivir* y *La novela de mi amigo*].
— (1952a): «El párrafo; la palabra. "Azorín"», en *Glosas de Sigüenza*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, pp. 117-20.
— (1952b): «De España y de América», en *Glosas*…, pp. 28-31.
— (1982): *Sigüenza y el mirador azul y Prosas de «El Íbero»*, ed. Edmund L. King, Madrid, Ediciones de la Torre.
— (2006-2008): *Obras completas*, 3 vols., ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
— (2009): *Epistolario*, ed. Ian R. Macdonald y Frederic Barberà, Alicante, Caja Mediterráneo-Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
Molho, Maurice (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Madrid.
Navajas, Gonzalo (2008): «The Spanish Novel in the Twentieth Century», en Marta E. Altisent, ed., *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, London, Tamesis, 2008, pp. 17-29.
Nora, Eugenio G. de (1970): «La novela sensual de Miró», en *La novela española contemporánea*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1968-1970, vol. I, pp. 431-466.
Ontañón de Lope, Paciencia (1979): *Estudios sobre Gabriel Miró*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
Ors, Eugenio D' [*Xenius*] (1911): «Del noucentista Gabriel Miró», en *La Veu de Catalunya*, 15 de marzo. Artículo traducido en el *Diario de Alicante* (8 de abril de 1911)
Ortega y Gasset, José (1962a): «"El obispo leproso". Novela, por Gabriel Miró», en *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 544-50.
— (1962b): *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, en *Obras completas. Tomo III*…, pp. 351-428.
— (1963): *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas. Tomo I (1902-1916)*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 309-99.

Portillo, Rafael, y Mercedes Salvador (1997): «Shakespeare in Spanish Translations: Recent Findings about the *Nacente* Collection», *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 8, pp. 197-201.

Pujol, Juan (1908): «Juzgando a nuestro novelista», *Diario de Alicante*, 5 de octubre, p. 1.

Rallo, Asunción (1986a): «Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró», *Epos: Revista de Filología*, 2, 253-279,

— (1986b): «De la organización poemática al discurso narrativo en Gabriel Miró (*Los pies y los zapatos de Enriqueta*)», *Analecta Malacitana*, 9.1, 141-151.

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

Rico, Francisco, dir. (1984): *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 7: Época contemporánea: 1914-1939*, ed. Víctor García de la Concha, Barcelona, Crítica.

—, dir. (1995): *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 7/1: Época contemporánea: 1914-1939. Primer suplemento*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Barcelona, Crítica.

Ruiz-Castillo, José (1903): «"Hilván de escenas", por Gabriel Miró, Alicante, 1903», *Helios*, 10, p. 372.

Ruiz Silva, Carlos, *et al.* (1993): *La novelística de Gabriel Miró: Nuevas perspectivas*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»-Diputación.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de (1978): *La hija de Celestina*, ed. J. López Barbadillo, Akal, Madrid.

Sánchez Gimeno, Carlos (1960): *Gabriel Miró y su obra*, Valencia, Castalia, 1960.

Shakespeare, William (1890): *Los grandes dramas de Shakespeare*, Barcelona, Francisco Nacente.

— (1994): *Complete Works*, with a Biographical Introduction by Germaine Greer, Glasgow, HarperCollins.

Sobejano, Gonzalo (1999): «Gabriel Miró y el poema en prosa», en Miguel Ángel Lozano Marco y Rosa Mª Monzó,

eds., *Actas del I Simposio Internacional «Gabriel Miró»*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 149-161.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2000): «Gabriel Miró y Barcelona», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 595 (2000), pp. 21-34.

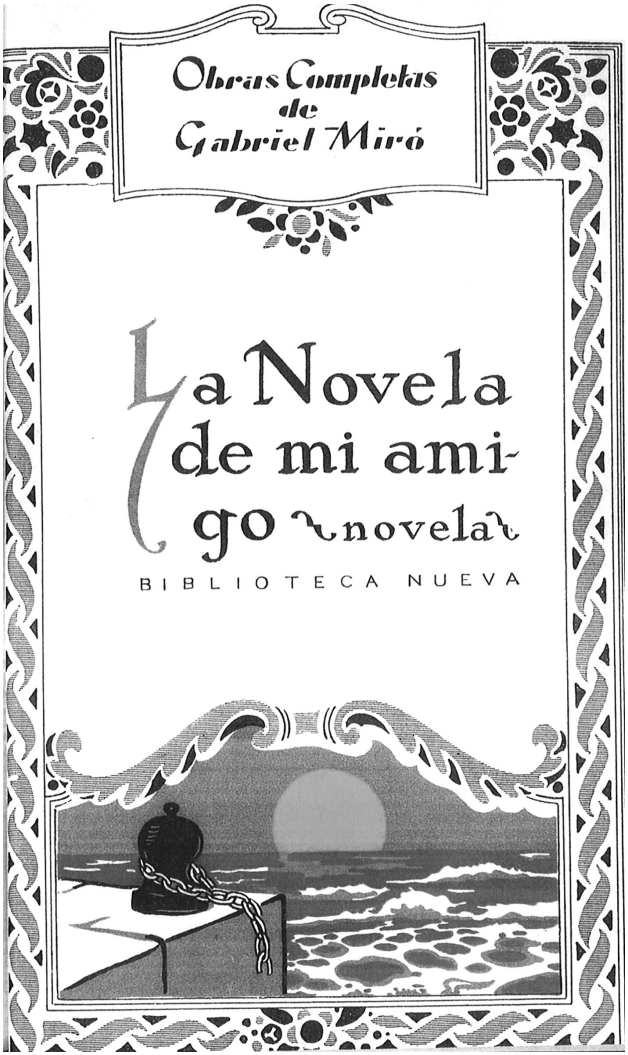
TOLSTOI, Lev (2008): *Confesión*, trad. Marta Rebón, Barcelona, Acantilado.

VICENT, Manuel (2009): «El crimen», *El País*, 29 de noviembre, s. p.: http://elpais.com/diario/2009/11/29/ultima/1259449201_850215.html

VIDAL, Raymond (1964): *Gabriel Miró. Le Style, les moyens d'expression*, Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.

WILDE, Óscar (2009): *El cuadro de Dorian Gray*, trad. y ed. Manuel Francisco Míguez, Madrid, Cátedra.

WOODWARD, J. L. (1954): «Les Images et leur fonction dans «Nuestro Padre San Daniel» de Gabriel Miró», *Bulletin Hispanique*, 56, pp. 110-132.



Portada de la tercera edición de *La novela de mi amigo*: *Obras completas. Vol. II: La novela de mi amigo* [y *Nómada*], Madrid, Biblioteca Nueva, 1926, del ejemplar conservado en la British Library, con signatura: 12490.w.15.

LA NOVELA DE MI AMIGO

A la memoria del maestro
Lorenzo Casanova[1] / [i]

i. Lorenzo Casanova Ruiz (Alcoy, Alicante, 1844 – Alicante, 1900) fue pintor y tío político de Gabriel Miró. Para más información al respecto, particularmente sobre por qué Miró le dedicó esta novela y sobre su relación con la trama, véase la Introducción (pp. 14 y 80-81).

«Mis ojos han desfallecido de miseria.
Pobre soy yo y en trabajos desde mi juventud».[2] / [ii]

Libro de los Salmos, LXXXVII.

ii. Como se explicó en la Introducción (pp. 74 y 117-18), Miró redujo el número de salmos citados de la primera a la segunda edición y, finalmente, a la tercera, como aquí aparece, guiado por el principio de decir las cosas por insinuación que depuró con los años. Sacados de su contexto religioso, los salmos (y, más claramente, los suprimidos) sirven para adelantar el tema de la tragedia liberal del *yo*.

I

Su infancia[3] / [iii]

Mi madre fue lavandera; mi padre, albañil. Tuve una hermanita que se llamaba Lucía. La vida de esta hermana[4] puedo decir que se redujo al espanto de su muerte… Mi padre había salido a la faena; mi madre, a lavar en una acequia muy honda que pasaba cerca de nuestra casa. Lucita quedó a mi cuidado. Tenía yo diez años; ella no llegaba a tres; ¡qué digo tres: ni dos y medio! Jugamos con un gato largo y flaco, de piel de conejo de patio, manso, paciente por comodidad y egoísmo; cuando lo tomábamos guardaba sus viejas uñas y se fingía dormido. Después, jugamos a

iii. Como puede verse en las notas de variantes, los títulos de algunos capítulos eran más arcaizantes en las dos primeras ediciones, y así el capítulo uno se titulaba originalmente «Habla de su infancia». El carácter arcaizante de los títulos de capítulos puede entenderse como un estilema propio del modernismo que caracterizaba la prosa de Miró en su juventud (Introducción, pp. 47-50) y puede ser también en parte resultado de la influencia de la picaresca (Introducción, pp. 99-106). Recuérdese la máxima dariana, en *Cantos de vida y esperanza* (1905), de ser «muy siglo dieciocho y muy antiguo» (Darío, 1961: 705), y en *El Lazarillo*, por ejemplo, el primer tratado se titula: «Cuenta Lázaro su vida y cúyo hijo fue» (Anónimo, 1987: 12). En este sentido, la eliminación en la última edición del tono arcaizante de algunos títulos de capítulos ha de tomarse dentro del proceso en que Miró depuró sus obras para hacerlas más acordes con sus hábitos literarios de madurez, más sobrios (Introducción, § 2.4), y, además, en este caso concreto, hacer menos obvia su imitación de la picaresca.

tiendas; es decir, era yo solo quien hacía de mercader y de criada que compraba azafrán, perejil, arroz, pimiento molido, cebollas, lentejas (fíjese en la humildad de nuestro comercio; y es que copiábamos en bromas las veras de lo que mercaba nuestra madre). Y Lucía, sentadita, con los ojos muy anchos… ¿Usted ha observado cómo miran los hermanitos a los hermanos grandes? ¡Qué admiración tan tierna y verdadera tienen esos ojos! Pues Lucita contemplaba mis manos y mi boca porque yo remedaba la[5] voz, las falacias, los ademanes del[6] abacero y la charla gritadora de las mujeres de[7] su parroquia. Siendo tan chiquitina, demostraba saber su debilidad y menoría. Le pasmaba mi destreza para hacer cucuruchos de periódicos, y más que todo admiraba mi peso de cortezas[8] de naranja… Pero también nos cansamos de las tiendas[iv]. Entonces le dije si quería pan, porque yo tenía hambre. Busqué en la alacena. Y el pan era duro.

–Lo torraremos, ¿verdad? –le propuse–, y yo seré un hornero que cocería el pan que tú trajeses al horno[9], ¿quieres?

Lucía se levantó del suelo muy contenta; daba saltitos como una pajarita en los bancales recién segados. ¿Sabe usted qué pajaritas digo?... Pues de esas tan finas, tan leves, tan inquietas… La comida caliente de mi padre se cocía en una olla negra, a fuego de ascuas. Hundí entre ellas el pan, y pronto hizo llama ruidosa como de leña seca. ¡Se quemaba nuestro pan! ¡Del puchero de padre10 salía humo y desbordaba caldo, que chirrió doloroso,

iv. Es, cuanto menos, curioso, por lo mucho que dice de Miró como liberal, que el primer episodio de la novela tenga que ver con el comercio. Podría argüirse que la escena no deja de remedar el comportamiento típico de unos niños jugando a las casas, pero a la luz de otros datos sobre el liberalismo de Miró, podría no ser casual.

como si tuviese vida y se quejase! Me pareció que era mi mismo padre quien se derretía. Mi hermana me miraba con ansiedad… Acaso piense usted que todo esto era muy pequeño, muy simple; ¡no lo crea!; yo le digo que era muy enorme. Fíjese: estábamos solos, es decir, yo, yo estaba solo; de mí dependía la cazuela, y el pan, y el humo, y el chillido de atormentado de aquella agua hirviente, olorosa, que rugía… Y[11] vi al gato junto a mí. Entonces me pareció un diablo o una fiera. Miraba erizado al fuego; acechaba mis manos… Y toda la casa en silencio. ¡Qué no hubiese dado yo por oír los pasos de mi madre!... Porque las cosas no son grandes ni menudas, sino indiferentes. ¿Que no? Mire: una hormiga, asustada, se[12] asoma al agujero de sus tinieblas, sale al sol y silencio de una senda campesina; un águila escapa loca de su nidal de los Andes, espantada de una convulsa sacudida geológica que despedaza las cumbres; pues bien: ¿cree usted que las tierras del sendero y las rocas de los Andes que vieron salir a la hormiga y oyeron el grito desdichado del águila han asistido a lo menudo y a lo grande? ¿Lo cree usted? Pues yo, no. Humanizaré el ejemplo. ¿Conocerá[13] usted *La Ilíada*, verdad? ¡La conozco yo! Elija usted la hazaña que más le plazca y entusiasme de Aquiles, Héctor o Agamenón, y[14] póngala junto al lanceamiento[15] que hizo Don Quijote en el rebaño[16] que tomara por huestes de Pentapolín, o al lado de otra aventura de nuestro caballero[v]. ¿Son[17] las prime-

v. Por su popularidad, no necesitan apenas presentación los nombres y episodios literarios aquí referidos. En la *Ilíada* de Homero, Aquiles, Héctor y Agamenón son tres de los protagonistas fundamentales de la guerra de Troya. Del *Quijote*, se hace referencia a la primera parte (1605), capítulo XVIII, en la que el hidalgo se bate con dos rebaños de ovejas que cree que son los ejércitos de, respectivamente, Pentapolín y Alifanfarón (Cervantes, 1998: 186-98). En relación con

ras empresas superiores a las segundas?... ¿Distintas, dice usted? ¡Nunca, nunca!... ¡Si para el delirante hidalgo eran hombres enemigos y desaforados los mansos corderos! Los hechos se trenzan indiferentemente…[vi] No; no nos entenderemos. No; yo sí que me entiendo; y es lástima que a usted no le ocurra lo mismo… Y esto[18] lo decía yo por… por… ¿Por qué lo decía yo?

… Hablo neciamente. ¡Si yo hubiera dejado quietecita a la hormiga en su hórreo, al águila en su peña y a los héroes homéricos que siguieran reposando bajo las losas del gran poema, y al ingenioso aventurero guardado en su almario de oro, no se habría extraviado mi cuento!...

No, no fumo. No me gusta; pero me es igual; fumaré, si usted quiere… Los recuerdos, para mí, no habitan solo en la memoria, sino dentro de toda mi carne… Lo que me intranquiliza con más intensidad es lo pasado, y no se me presenta con tristeza dulce y pálida de cuadro

esta referencia, lúcidamente señala Macdonald (2010: 156) que hay «una rareza. Don Quijote creía estar defendiendo a Pentapolín, por lo que cargó contra el otro rebaño, aquel que creía ser el ejército del pagano Alifanfarón. O el amigo o Miró ha sufrido un lapso de memoria, al confundir a los dos adversarios. Dada la aparente costumbre que tenía Miró de citar, en ocasiones, de memoria, y dadas las modificaciones que hace con bastante frecuencia en el texto citado, intencionadas o no, es imposible afirmar si el error está pensado para mostrar la confusión del amigo, o si es un error de Miró».

vi. Recuérdese aquí lo que se dijo en la Introducción (pp. 84-87): en este pasaje, que hay que relacionar con otros dos de los capítulos tres y cinco (notas xxix y xlv), se hace referencia a ideas propias de la Modernidad, relacionadas con la subjetividad y con el perspectivismo de Ortega, y sienta las bases para explicar más adelante la actitud de Federico de engañarse de manera autocomplaciente por considerarse un artista incomprendido, cuando, en realidad, es un artista inepto. Y es que Federico va a intentar justificar su falta de pericia para la pintura con el razonamiento de que los hechos dependen de quién los mire.

antiguo, como veo que sucede en otros hombres, sino que atormentan todo[19] mi cuerpo. Vea qué raro: me parece mi cuerpo completamente vacío, hueco, sin más entrañas que el corazón como un peñasco encerrado en mi osamenta color de sol y muy fuerte… Fíjese, fíjese[20] en mis costillas: son enormes… ¿Ha visto usted en los muladares alguna bestia casi devorada? Parece un barco náufrago mostrando la armazón de sus costados… Sí, sí; más que de mula, es de navío el esqueleto de mi pecho… ¿Ve usted?, no puedo fumar. Se me enreda el humo dentro de la garganta[21] (como los recuerdos[vii]) y me la ciega y ahoga; se me deslía el cigarro entre los dedos; ¡qué dedos tengo!, ¿verdad?, ¡de raíces de huesos!

… Decía…; decía[22] que las memorias no se guardan en mí estrechadas en un lugarejo del cráneo[23], sino que ruedan por dentro de todo mi cuerpo; es un tronador oleaje de recuerdos que se rompe en espumas amargas contra mi única entraña…, ¿la recuerda?, el corazón, y llegan a mi frente, salpicándola…; ¡mírela qué sudada!; es el rezumor de aquella amargura… Ya verá; mi muerte ha de ser la quietud de esas olas; después su pérdida, su filtración y… nada más… ¡Ah[24], la pobre muerte de la niña hermana, de Lucía! ¡La había olvidado! ¿Usted, no? ¡Y no me alumbró, no me guió cuando me perdí!... ¿Ve[25] usted? Ahora fumaría… ¡Pero, no, déjelo!

… No[26] sé si he dicho que para enternecer[27] nuestro pan lo cubrí de fuego, y el pan crepitó en hoguera. Lucita lloró al verlo. ¡Qué angustia, Dios! Para suponerla es preciso saber lo torvo, lo imponente que era mi padre[28]…;

vii. Con este comentario, Miró parece que ya tiene en mente el humo como metáfora del recuerdo, según lo desarrollará años más tarde en *El humo dormido* (1919).

no nos dejaba salir a jugar con muchachos en la calle… Estábamos solos; pero ¿y si hubiera entrado mi padre? Y eso es lo que yo imaginaba. Me quité[29] una alpargata y con ella derrumbé el fuego. Dio el gato un salto cobarde y desapareció. Lumbre de leña y pan de fuego se esparcieron en el piso. Lucita arrebató un mendrugo ardiente, muy afilado. No me acuerdo si es que yo lo deseaba para mí o si temí su daño, pero quise arrancárselo; y entonces mi hermana, por defenderlo, se lo escondió, se lo puso bajo sus ropitas, encima de su carne. Bruto, loco, la abracé para quitarle el pan; ella gritó, quejándose, y se derribó en el suelo… Tenía la boquita torcida y las pupilas escondidas, ojos blancos, de ciega… Vi su camisa quemada, y en el costado, humeante, hincada el ascua del mendrugo… Le derramé una cántara de agua; la llamaba, la besaba, y ella, postrada, inmóvil, blanca… Grité. El gato apareció subido a la artesa y nos miraba como si no nos conociera. Me aterraron más sus ojos de brasas. Todo era fuego; olía la carne abrasada, olía el pan; y grité, grité, y siempre solo con mi hermanita, crispada, tendida en la tierra…, y el gato… ¡Dios!... No soy piadoso, ¡yo no soy piadoso!; es que siento pasado mi pecho por un puñal de pan encendido, y, mire, he de abrir mis ropas y verme, porque hasta percibo olor caliente de carne[30] quemada… La imagen me da la sensación de lo fingido. ¿A usted no le pasa? Yo he leído en un libro francés que cuando Flaubert, ¿Flaubert?, sí, Flaubert, escribía el envenenamiento de Emma Bovary, se envenenó él mismo imaginativamente con tanta verdad, que sintió el gusto del arsénico y tuvo dos indigestiones reales, con vómitos y dolores atroces…[viii] No soy piadoso. Me horrorizo de la ficción de mi tormento…

viii. Aparte de las repercusiones que esta anécdota tiene en la configuración de *La novela de mi amigo* como metanovela (Introducción,

… Dejé a mi hermanita sola con el gato.

En el cantón de la calle encontré a mi madre, brumada su cabeza de ropa recién lavada. La blancura de las ropas, destacándose sobre fondo del cielo, resplandecía de júbilo de azul, de oro de sol poniente, y esa alegría de las cosas de fuera me afligió más, me pesó.

Mi madre era alta y enjuta, de semejanza nazarena. Llegaba entristecida. Triste siempre estaba, pero sonriendo. Tenía gesto de sumisión, de mujer antigua y desgraciada. Otras lavanderas regresaban gritándose con alborozo, hablándose sus vidas; mi madre, siempre sola. Andaba despacio, como una enferma y vieja, y era joven y no se quejaba de ningún mal. Pero ¿estaría enferma? No se quejaba nunca… Al verme, me preguntó:

–¿Qué, el padre está ya en casa?

Y no respondí.

–¿Y Lucita? –volvió a decirme.

Entonces lloré. Mi madre dio un grito ronco. Le cayeron las ropas lavadas. Vinieron mujeres y entraron con ella en mi[31] casa. Y yo me quedé en el portal, aborreciéndome…

Oí a mi madre:

–¡Lucita…, Lucita…, Lucita!

pp. 92-95), es preciso señalar aquí que, curiosamente, Miró no tuvo un interés muy marcado por Flaubert. Según informa Macdonald (2010: 225-26), Miró tuvo en su biblioteca unos pocos libros del escritor francés, pero no tuvo (o al menos no se conserva) *Madame Bovary* (1856). Además, la anécdota del envenenamiento de Emma Bovary se conoce por una carta que le escribió Flaubert a Taine en 1868. Miró tuvo el volumen de la *Correspondance* de Flaubert en que se recoge este documento, pero es desconcertante, porque tiene encuadernación de la etapa en que Miró se mudó a Madrid (años 20), por lo que es probable que no conociera la anécdota por esta fuente cuando escribió *La novela de mi amigo*.

Lo decía ahogándose, muriéndose, y «¡Lucita!» se oía en toda la calle.

Desde aquel momento fui ya hombre… ¡Ah!, me contradigo, me desmiento, porque ahora sostengo el predominio de los hechos… o no, ¿verdad? No sé… Yo envejecí por dentro para siempre. Me dolía el corazón de remordimiento por culpa de grande, culpa de hombre[ix]; y esto comenzó al encontrar a mi madre, y le nacieron[32] raíces a este sentimiento de vejez y pena cuando[33] la voz de mi madre llamaba: «¡Lucita…, Lucita…, Lucita!». La oigo[34] ahora; veo la calleja en luz de la tarde… La sensación de la imagen, la sensación del recuerdo… ¿No da lástima que yo no haya sido alguna vez dichoso, con el poderío, con la virtud que tengo para resucitar lo pasado? ¡Qué hermosura!...

Me cercaron mujeres; unas llevaban en brazos a sus hijos, otras se pisaban y desgarraban las faldas por acudir[35] a mirar y enterarse. Me preguntaban, acariciándome, ansiosas de que yo les contase nuestra desventura; pero yo las odié con toda mi alma y no les dije nada… Y la gente se espesaba ante la puerta, angustiándome, tapándome la tarde y la vida. Sonaron voces de hombres, de obreros; vi sus cabezas, sus manos; las conocía. Me aterré. ¿Vendría también mi padre? Y se escuchó su voz. Le rodearon; no

ix. Como con el caso del humo como metáfora de la memoria (ver nota vii), con esta frase parece que Miró tiene ya en mente ideas que desarrollará posteriormente. Aquí, se identifica «grande» con «hombre» adulto, lo que puede ser antecedente de la novela de aprendizaje de infancia a adultez que será *Niño y grande* (1922). Es una hipótesis plausible, habida cuenta de que *Niño y grande* se publicó originalmente en 1909, muy poco después que *La novela de mi amigo*, con el título de *Los amores de Antón Hernando*.

le dejaban pasar. Oí, conocí su blasfemia. Apartó de un puñado a tres[36] comadres callejeras, y, espantoso, dio un salto de tigre y pasó a nuestro cuarto… sin verme…

–¡Por Dios, por Dios! –gimió mi madre.

Las mujeres gritaban; algunas dijeron:

–¡Esa madre, esa madre! ¡Si yo fuera de él (él debía ser mi padre), la ahogaba!

¡Ahogar a mi madre! ¡Por qué habían de matar también a mi madre!... ¿Es que seremos insuficientes y no podemos lastimarnos de unos y amar a todos, necesitando para querer un alma aborrecer a otra? ¿No le parece?[x]

… Aquella noche murió mi hermana. Dicen que la brasa del pan le había llagado el corazón…

* * *

… Salimos a mis rejas, amparadas por las ramas, robustas y olorosas[37], de mis pinos. Descansó el narrador su frente en el delicioso regazo de la tarde.

Y después dijo:

–Ya le conté que mi madre era lavandera, ¿verdad?... Al otro día de destrozar los médicos el[38] cuerpecito de mi hermana en la autopsia, mi madre se arrodilló delante de su[39] piedra de la acequia, una piedra[40] que estaba bruñida y gastada por sus pobres manos, rojas y lívidas, siempre

x. Miró, a través de Federico, condensa, en este breve párrafo, uno de sus temas más característicos: el de la falta de amor entre los seres humanos. Aun con la abundante bibliografía crítica al respecto, tal vez son las palabras de su personaje Sigüenza lo que mejor da cuenta de ello, al final de *Del vivir*, cuando, después de haber visto la miseria de los leprosos y el comportamiento de enfermos y sanos en diferentes circunstancias, concluye: «¡Falta amor; en todo falta amor!» (*OC*, I: 337).

erisipeladas, y lavó entre las otras mujeres. A nosotros, Lucita y yo, las mañanas de los domingos nos llevaba lejos, al río; junto a un chopo, frente a un hervidero de las aguas, tenía otra losa. Nos desnudaba, y limpias nuestras ropas y tendidas en sogas[41] atadas a dos árboles, al sol, sol de ribera, nos iba enjugando y vistiendo, y tornábamos. Y es que no teníamos otras ropas. Vivíamos miserablemente…[42]

… Decía que mi madre fue a su piedra[43] de la acequia cuando aún quedaba hornija del pan que mató a mi hermana.

¿Por qué había de trabajar mi madre como las otras lavanderas que reían y se gritaban chanceando…, y ella, demacrada, gimiendo[44]?... ¿Ha pensado usted alguna vez en lo angustioso y aborrecible que es un trabajo forzado, rudo, sintiéndose el alma desgraciada y desamparada; un trabajo sin la frescura, sin el alivio de la alegría de la salud ni de la esperanza en el contento y reposo del hogar, alegría[45] y esperanza que hacen gritar y cantar y decirlas a otros hermanos de la faena, mintiéndose fuerza y júbilo, que no residen[46] en nosotros, sino en la lumbre del sol y en el cielo, y en la verdura, y en las sierras…, en toda la inmensa vida?...

… No acusó nunca mi padre a mi madre de la muerte de la hija; tampoco la consoló; yo no lo recuerdo. Siempre fue hosco, bilioso, planeando vindicaciones de los olvidados, de los explotados. Auguraba cataclismos, ruinas, como un profeta bíblico…[xi] Entonces enflaqueció; sus ojos se hicieron amarillos y en su frente destacaba una vena

xi. Esta es una de las pocas y, como siempre, veladas referencias de Miró a la izquierda obrera, ya que se insinúa que el padre del protagonista era de algún modo sindicalista o al menos activista en defensa de los derechos de los trabajadores. La escasez de referencias en la obra

gorda y movediza; el pinchazo de un mosquito se la habría reventado; no le cabía más sangre. Durante mucho tiempo, ni nos habló ni nos miró…

En el segundo domingo después de la desgracia, me dijo:

–Esta tarde vendrás conmigo.

Mis ojos y los de mi madre se buscaron, y comencé a llorar.

Mi padre me contempló. Desfigurado, terrible, se golpeó la cabeza y gritó enfurecido:

–¿Por qué llora este? ¿Por qué os miráis? No[47] se llora más. ¡Fuera! ¡Que no se llora más!...

Y puso sus manos sobre mis hombros para fijarse ansiosamente en mi cara; mis hombros se doblaron crujiendo… Y a mí no se me oía, pero se me hinchaba y rompía el pecho y la garganta, porque lloraba hacia adentro; y encajé los dientes para no sollozar; se me escaparon lágrimas; ¿qué iba a hacer yo? Y dos garfios me pasaron los hombros y un aliento grueso[48] me calentó la frente, y mi padre rugió:

–¡He dicho que no, que no! ¡A no llorar más! ¡Esas lágrimas, dentro; en seguida, dentro!

Mi madre intercedió. ¡Oh, tenía cara de muerta!

–¿Te vas a morir también tú? –bramó mi padre…

–¡Que solo nos queda este hijo! –plañía la mujer santísima.

–¡Te callas, te callas!

Y mi padre tosió rudamente y se apartó para no llorar encima de mí…

de Miró a este colectivo, como también su mordaz crítica a la derecha reaccionaria, es signo de su adscripción liberal.

… Después mi madre, con un pomo de geranios en sus manos, y parecía que llevaba la sangre de sus dedos[49] / [xii] cuajada en flor, se fue al cementerio.

Yo salí con mi padre. Llegamos a una[50] casa estrecha y vieja. Pasamos a la sala. Lo recuerdo todo. Los muebles eran: una mesa negra; detrás, un encerado; y siguiendo las paredes, bancos pobres sin respaldar. Vinieron[51] mujeres; sentábanse suspirando; se hablaban despacio y bostezaban. Entraban[52] hombres; de ellos los había yo visto en las obras donde mi padre trabajaba y en mi casa cuando se quemó Lucita. Adelantose a presidir un viejo seco y calvo; nada más en las sienes le quedaban rodalillos de pelo aceitoso y todavía negro. Su nariz se[53] hundía en las asperezas tostadas de su bigote ancho, despuntado; una venda le cruzaba el ojo izquierdo. Era un[54] tonelero enriquecido. Nunca le vi reír ni me besó; y cuando mi padre me obligaba a saludarle, la mano de ese hombre, sin[55] jugo ni blandura para la caricia, mano de esqueleto, pero peluda, golpeaba mi cabeza, y su voz delgada y fría, más que fría, húmeda, una voz mojada, decía:

–¡A ver, a ver; hay que ser hombre pronto!

Y ya no se cuidaba más[56] de mí. ¿Qué le parece a usted la prisa del tonelero por mi virilidad? ¿Qué vamos a

xii. Queda aquí muy claro el proceso de perfeccionamiento literario de Miró a lo largo de las tres ediciones que autorizó en vida. En un intento de evitar repetir la palabra *manos*, en la primera edición pone *ellas*: «con un pomo de geranios en sus manos, y parecía que llevaba la sangre de ellas cuajada en flor» (1908). En la siguiente edición, parece darse cuenta de lo confuso que puede resultar en la lectura ese pronombre, y repite *manos*: «con un pomo de geranios en sus manos, y parecía que llevaba la sangre de las manos cuajada en flor» (1918). Es en la última edición de 1926, que aquí se recoge, cuando decide Miró, un poco de manera metonímica, cambiar *manos* por *dedos*, para no repetir la primera palabra ni usar el pronombre *ellas*.

hacer siendo hombres? No es que yo quiera ahora cantar la infancia, porque me es igual. ¡Dígame usted cuándo he sido yo chico! ¡Si vuelvo la mirada melancólicamente a la niñez, es porque tenía madre!... Es eso, es nada más que eso ser niño: tener padres; ser completamente hijo…

… Pues el tonelero habló muy misterioso algunas palabras. Y entonces una mujer irguiose y estuvo rezando; luego declamó. Accionaba con solemnidad; tenía cerrados los ojos… Después[57] siguiole otra y otra y hombres… Mentaban generales, obispos, reyes, bandidos famosos… Retuve los nombres de Amadeo, San Agustín, Napoleón… Un cabo de carabineros de mar evocó a Fernando VII; y una vieja dijo de mi hermanita. Así comenzó: «¡Padres míos!», e hizo voz de pena como el viento en la noche. Mi padre sepultó su rostro entre[58] sus manos. Todos le contemplaron y difundiose un rumor de torrente.

–¡Silencio! –ordenó con fiereza el del ojo vendado–, y no perjudiquen a la *médium*.

Razonó al oído de mi padre, y este se limpió los ojos y levantó la cabeza. Respetaba y temía grandemente al tonelero. ¿Qué le parece? Todo esto le habrá dado olor y sospechas de humilde espiritismo… Ni más ni menos.

… Salimos[59] de aquella casa, y con nosotros vino el presidente. Ya en las afueras del pueblo, caminamos por las sembradas faldas de un cerro. En su cumbre brillaban, como trozos de sol cansado, las ruinas de la alcazaba; entre dos almenas colgaban hiedras[60] negras y espesas. Descansamos en un roijal donde sonaban las abejas. Entonces[61] reparé que el tonelero tenía un bastón muy largo; el puño asustaba; era una horrenda cabeza de pájaro con el pico ansioso y hambriento y un ojo frío y feroz de vidrio; el otro estaba hueco… ¿Por qué llevarán esas cosas?... Desde nuestro asiento veíamos los cipreses

y tapias del cementerio. Hundió allí su mirada mi padre y se golpeó sañudamente los muslos, y luego se mordió sus puños. ¡Yo ni me movía de mi piedra! El tonelero dejó caer sobre su camarada todo el fluido de su único ojo… ¡Oh, aquella pupila de verdor inflamado como la vista de algunos pájaros rapaces, como la del puño de su bastón!... Yo, yo he leído algo de un ojo semejante. ¿Fue en un cuento de Edgar Poe?[xiii] Su lectura me tuvo aterrado muchas noches, con alucinaciones que me estremecían dolorosamente… Y el tonelero, con su voz helada –que entonces no tuvo humedad, sino frío de corte de navaja–, voz penetradora, pronunció:

–¡Y tú no tendrás de qué arrepentirte! ¡No merecerás grandes castigos y penitencias de los *soberanos*!

–¿Yo? ¡Yo, no! –gritó, iracundo, mi padre[62].

El otro volvió a traspasarle con la mirada. Y mi padre balbució:

–¿Yo? Me parece que no…, es decir…, no sé. Pero ella, sin culpa, tan tierna, tan débil, ¿por qué padeció como una grande?

El tonelero hizo un visaje horrible, subió imponente sus brazos y exclamó como Caifás:

–¡Ha blasfemado! ¡Y[63] qué sabes tú quién fue ni qué delitos había cometido Lucía antes de ser hija tuya! Ya escuchaste a su[64] espíritu en la junta.[65]

–¡Es verdad, es verdad! –gemía mi padre…

El del bastón echose rápidamente en tierra; luego, al levantarse[66], vi en sus manos palpitar una langosta

xiii. Según documenta Macdonald (2010: 232-33), el interés de Miró por Edgar Allan Poe fue bastante escaso. En el catálogo de su biblioteca ofrecido por este crítico, no hay constancia de que Miró tuviera ninguna obra suya, y en todo caso esta es la única ocasión en su carrera literaria en que se refiere al escritor norteamericano.

corpulenta que movía sus zancas con amenazas y súplicas. Las uñas del presidente la[67] descabezaron y se untaron de entrañas. Los dos pedazos de la víctima cayeron convulsionando en las peñas.

–¿Adónde habrá ido ese espíritu libertado? –murmuró[68].

Y quedó contemplando en silencio los cielos, como si atendiera el vagaroso[69] tránsito de un alma, mientras el cuerpo decapitado del insecto dio su último temblor y se doblaron las sierras de sus patas…[xiv]

xiv. Con este episodio, Gabriel Miró está haciéndose eco del peso del espiritismo en la cultura occidental en la segunda mitad del siglo XIX. El espiritismo, cuyos primeros indicios de vida pueden remontarse a 1847, cobró cuerpo gracias al trabajo de Hyppolite-León Rivail (Lyón, 1804-París, 1869), quien tuvo su primera revelación en 1854. El espiritismo fue en parte la respuesta positivista a la religión: la búsqueda y explicación del hecho religioso mediante la experimentación. Además, el espiritismo es consecuencia, especialmente en España, de un sentimiento anticatólico, de rechazo a las instituciones religiosas. (Para más información, véase el capítulo XIV, «Del espiritismo a la teosofía», de Abellán, 1989: 422-40) El espiritismo (así como otras manifestaciones semejantes) se propagó con éxito en la sociedad finisecular y, por razones varias, tuvo buena acogida entre la clase burguesa, incluidos intelectuales e ilustrados, con lo que el episodio es un indicio más de la circunstancia liberal de Miró. Es probable que este tuviera contacto de niño con este tipo de sesiones espiritistas, y, dado su carácter sensible, reaccionara con el temor que a todas luces atenaza a Federico de niño en la novela, con lo que el episodio puede tener algo de autobiográfico. Por otra parte, dada la gran popularidad del espiritismo en la época, también captó el interés de otras clases sociales, como la obrera a la que pertenece el padre de Federico, si bien en un formato más supersticioso y de menores pretensiones científicas, de ahí que en este episodio se describa la búsqueda desconsolada de la voz del ser querido que acaba de morir. Sea como fuere, está claro que Miró describe el episodio con evidente escepticismo, dado el tono caricaturesco de los personajes y burlesco de la escena, en la que se combinan los espíritus de dos reyes de España (Amadeo de Saboya y

… Desde esa tarde, mi padre tornó a su vida pasada; leía periódicos, platicaba con otros obreros, decía nombres raros. A mi madre le repitió las palabras de aquel hombre de la logia[70]; pero mi madre movía tristemente su cabeza de desventurada, y cuando estaba conmigo lloraba y lloraba la pobre, porque mi madre no creía en las pasadas culpas de Lucita…

… Poco tiempo después vinimos a esta ciudad… ¡Pero no ve, se apaga el[71] día, y yo hablando! Le dejo; hemos de vernos; y ya le diré, ya le contaré. ¡Soy carne de recuerdos!...

Fernando VII), Napoleón y San Agustín, con el de la hermana pequeña de Federico. Ha de notarse además la irónica crítica cuando se habla de «humilde espiritismo». Todo esto parece indicar que Miró mismo, a pesar de su circunstancia liberal, fuera reacio a las teorías espiritistas, no solo por sus temores de niño, sino porque para cuando escribe *La novela de mi amigo* en torno a 1908 el espiritismo ya está perdiendo el prestigio intelectual de sus orígenes.

II

La vena del padre[72]

Una[73] mañana cálida, dorada y tranquila de marzo, busqué a mi amigo. Su casón estaba arrinconado en una[74] calle vieja, siempre en silencio de siesta aldeana. De los cornisamentos y cobijas, de los mechinales de los muros, brotaban las golondrinas, se espesaban gritadoras en las umbrías, y veloces como dardos mojaban sus alas en los aguazales de las últimas lluvias.

En un balcón angosto, de suelo de tablas, se hastiaba un varón pesado y caduco mirando la soledad. Asomose una señora que podía o debía ser la suya; pero en estos matrimonios decrépitos hombre[75] y mujer parecen hermanos. También es rancia la fámula que les asiste y murmuradora; y si tienen perro, gato, canario o loro, desde luego son viejos y recelosos, de piel o plumaje[76] enfermizos. Conservan sus aposentos obscuridad antigua, obscuridad reposada, remansada, obscuridad de años anteriores… Los dormitorios huelen a vahos de hierbas cocidas; en la sombra de los balcones, entre la prisión de los balaustres, cuelga espesamente la mata de la cera, o trepa la de la pluma de Santa Teresa, o sube otra cáctea dura, retorcida, espinosa, infernal… La quietud es disciplina en estos hogares. Y al mirarlos rápidamente, pensamos si habrá allí recogida alguna sobrinita; y se angustia nuestro corazón, y queremos distraernos y recibir en los ojos alegría y anchura de

cielo, porque decimos: «¿Y si fuésemos nosotros sobrinos huérfanos y viviésemos con estos señores?... Nos despertarían muy temprano; la criada nos reñiría; habríamos de jugar sin contiendas ni júbilo, sin hacer ruido; pasearíamos de la mano de nuestros tíos, oída misa mayor, o por las tardes, después de merendar; y cuando nuestros tíos se detuvieran conversando o al saludar otro matrimonio amigo, nosotros, siempre asidos por manos arrugadas y frías, contemplaríamos otros muchachos libres, como un palomo llevado en brazos al encierro debe de mirar[77] a las gozosas palomas que resplandecen en el azul, sobre el paisaje…». Y nos vemos muy pálidos, desmedrados y tristes… ¡Pues qué será ser doncella y sobrina! ¡Sin refugio de madre! ¡Qué importa que sean los tíos más buenos que el pan candeal[78]!...

… La casa de mi amigo estaba ruinosa y fragmentada por codicia del dueño en agobiosos vasares humanos; la escalera, de ladrillos desportillados, hedía a humedad; en las paredes, pandeadas y rudas, muchachos aburridos escribieron no muy honestos letreros y trazaron barcos y dibujos de hombres de rigidez egipcia; los brazos les nacían de las rayas del cuello…

En lo alto, el ambiente era de escombra y de gallinero. Para llamar tabaleé, golpeé sobre la puerta. Abrió una[79] mujer que vestía ropas negras y ajadas; su cuerpo era liso, largo, masculino; la boca, delgada y pálida; los ojos, grises, de indiferencia, y el cabello, aceitoso y viejo, le llovía por la frente y las sienes.

–¿Pregunta per el mestre? –y siguió en valenciano. Luego hablome en romance; pero gritaba desgarrando las palabras.

Salió mi amigo.

–¡Oh, es usted! Suba a mi estudio –y remedó el[80] sonido de la risa sin reírse–. Le gustaría. Por una escalerilla que he puesto, se llega; es un desván con ventanas a todos los horizontes. Suba. Hoy no salgo de ventas ambulantes… Ayer *hice* ochenta reales…

–¡Chico! –dijo la mujer con mueca de vergüenza y desprecio, y se apartó de nuestro lado.

–Ya ve. ¿Qué he dicho? ¿Nada? Pues todo el día habrá por eso un silencio[81] de desgracia en la casa. ¡Y yo afanándome por iniciarla en vida de grandeza, a ella y a las vecinas!... ¡Qué más ansiáis, les digo, si tenéis vida!... Pero, pase.

–Mejor fuera marcharnos al campo –contesté–, porque la mañana está madurada de sol, hermosísima[82].

–¿Sí? ¿Es día nuestro? Por más que míos lo son todos… Busco el sombrero y vamos.

Dentro hablaba una voz[83] tropezada de ira; y la de mi amigo, siempre trémula, pasional, decía espléndidamente:

–¡Tenemos salud!, y hace un día grande y caliente… Vivamos hacia lo alto, ¿no es eso?

Y sonó su risa mezclada con otra femenina y moza. Siguieron besos largos.

Nos reunimos. Y en el primer peldaño se detuvo el pintor para confiarme:

–¡Me canso! Ya dudo de que mi predicación pueda atraer otras almas.

–Por buena senda camina, pues hubo paz de besos.

–¿Dónde está la paz?

–¡Yo oí los[84] besos! –repliqué.

–Los besos fueron de mi hija. ¿No la conoce?

… En la calle, frente a nosotros, pasaba un elegante respirando ufanía. Era muy grave. Con la dentadura oprimía un habano; su pantalón voladizo se ajustaba[85]

dócilmente a su andar breve y recortado. Y el hombre mostraba conocer la obediencia de la prenda.

Mi amigo le saludó rendidamente; el otro mencionó el adiós acercando su diestra enguantada a la suave ala del sombrero.

Yo quedé inmóvil, pasmado.

–¡Pero si saluda usted divinamente!

–Sí, señor.

–¿Y es diputado, gobernador, naviero, o qué es?

–No lo sé. ¿Es que le conoce? Da lo mismo.

–¿Pero es usted o yo quien debe conocerle? Porque a mí también me es igual.

–¡Y a mí! Le saludo porque lo tengo apuntado en el Índice de compradores inexplorados. Le visitaré pronto, pero en hora propicia. Debe[86] comer con entusiasmo[xv]. ¿No le parece?

xv. Merece comentar aquí esta variante, porque muestra la preocupación de Miró por la estructura novelística, y así se añade un argumento más para desmontar la tradicional lectura que lo cataloga meramente como poeta en prosa. En la edición de 1908, Federico explica que visitará a este posible comprador «en hora propicia, después de la comida». Miró, en ediciones posteriores, tuvo que pensar que se producía con ello una incongruencia en el tiempo interno de la historia, ya que más adelante, en el mismo capítulo, después del episodio del mastín, Federico y su amigo vuelven a casa del pintor mucho después de comer. O al menos eso se deduce de las palabras del propio Federico: «He debido comer puntualmente a las doce y son las tres» (p. 178). Uno puede muy bien pensar que no hay incoherencia alguna, ya que aunque en efecto Federico llega a su casa más tarde de la hora de comer, todavía tendría tiempo de ir a ver a su posible comprador y hacerlo dentro de la franja de tiempo de *después de la comida*. No obstante, como en la novela no se relata esta visita, puede ser que Miró pensara que el lector viera en ello una incongruencia, lo que es muestra de su preocupación no solo por el estilo, sino también por la trama. Por otro lado, esta variante permite suponer que Miró empezó el capítulo segundo de *La novela de mi amigo* sin haber planeado de antemano el episodio del

Íbamos por una plaza[87] en cuyos rincones se alzaban plátanos robustos enmadroñados de oro. Dos viejos paseaban fumando, sin decirse nada. Se detenían y miraban la tierna verdura nacida en los húmedos alcorques[88] / [xvi].

Llegamos a los términos de la ciudad, también sin hablarnos, como los ancianos amigos que recibían silenciosamente el oreo y el sol de la mañana. El pintor, siempre inquieto, rasgaba papeles de sus faltriqueras[89]; se destocaba, se cubría, rompía[90] briznas de las matas de las afueras.

mastín, y por ello habría puesto en primera instancia la visita al posible comprador *después de comer*. Luego, Miró habría añadido el episodio del mastín y el consiguiente retraso de Federico para ir a comer, pero sin darse cuenta o sin considerar que ello podría interpretarse como una incongruencia interna. Solo en ediciones posteriores se habría dado cuenta de ello y habría optado Miró por arreglarlo quitando la referencia temporal de *después de comer* a la visita de Federico al posible comprador. Se trata de una solución fácil, al no requerir modificar otras partes de la trama argumental, pero que no deja de ser rara. Y es que, al suprimir en la referencia a la visita el marco temporal de *después de comer*, el siguiente comentario, no suprimido, en torno a que el posible comprador «Debe comer con entusiasmo», tiene poco sentido.

xvi. Para Miró (1952: 118): «la palabra es la misma idea hecha carne», esto es, la palabra es una manifestación precisa de cada idea, de ahí, entre otras razones, la importancia que le concede al lenguaje. Miró llega a defender esta postura desde un punto de vista platónico en *Años y leguas* (1928): «Ya junta [Sigüenza] la imagen con la palabra, cumpliéndose en sí mismo que sus nombres, como los de los dioses para Platón, aunque no los comprendamos, son sin duda «la exacta expresión de la verdad»» (*OC*, III: 717). En este sentido, es muy interesante analizar esta variante, que muestra el interés de Miró por la precisión lingüística. En la primera edición de *La novela de mi amigo*, Miró escribe: «húmedos hoyos de los árboles» (1908). En las siguientes ediciones, cambia la expresión genérica (*hoyos*) por la palabra más precisa *alcorques*.

No era hombre de gran talla; la robustez de su pecho le prestaba general reciedumbre; tenía las mejillas alargadas por barba[91] aguda y cenicienta; los ojos, hondos; la frente, recta, arada y curtida; pero sus rasgos, que deberían manifestar fuerza y bizarría, se solicitaban para[92] la expresión de la poquedad o de la tristeza. Andaba[93] con abandono de muchacho; decía puericias y casi nunca reía, o la risa se localizaba en sus labios, porque no modificaba el estiramiento de su cara ni encendía jubilosamente sus pupilas ansiosas[94]. Sí; tenía una mueca de frialdad y desdicha, acentuada[95] y mantenida por la hendedura[96] de una de sus mandíbulas levemente traspillada como si tascase madera, acero, algo para reprimir o soportar un dolor perdurable.

Nos sentamos en el borde de[97] un tablar de guisantes floridos.

Y yo, por despertar la palabra de mi amigo, le dije:

–En verdad, no le comprendo a usted casado.

–No[98] me comprende, no me comprende… ¡Ah, ni yo tampoco! Pero de esto ya le iré contando… Lo que sí siento es una paternidad profunda, infinita; la imagino como una espiral inagotable que asciende al cielo y baja a las profundidades de la vida… ¿Usted no conoce a mi hija? No; no la ha visto. Su palidez es tan intensa algunos momentos, que toda la hija me parece que se ha helado y vive muerta… Ya me entiende, ¿verdad?... Matrimonialmente es posible que yo sea una desdicha. Y me muerde la duda de si al sentimiento de padre se mezcla y pasa el de la gratitud de artista. Le[99] diré mucho, mucho de mí, porque al confesarme, al repasar con usted mi vida, lo hago como hablándome y mostrándome a mí mismo, pero viéndome al lado. Y atienda, recuerde que hemos pasado cerca uno de otro mil veces sin presumir la compañía y efusión que ahora nos concedemos; la de usted a mí, que soy el menesteroso

de historiarme… No me llame Urios, ¿sabe?, sino mi nombre, Federico.

Yo se lo prometí, y él, más exaltado, prosiguió:

–Estoy siempre intranquilo. ¡Pero qué importa!, ¿no le parece? He llegado a creer que siento la grandeza del Infinito, no dentro de mí, eso, no; pero cerca, cerca, sí. Y sin motivo sabido, me conmuevo y todo lo contemplo alumbrado, excelso y puro; y entonces me digo: ¿en qué creo yo? Y no sé en qué creo, porque todo lo que se cree lo vemos imaginativamente con alguna peculiar hechura, y yo no me finjo nada. No recuerdo quién ha escrito «que el hombre vive de creer en alguna cosa»[xvii]. Y de anhelar, también; de[100] anhelar inmensa y ciegamente. Y es inefable, es inexplicable otro lado de mi alma, rugoso y apagado. Yo soy también un negociante sin asco ni retorceduras espirituales. Cuando vendo mis lienzos y tablas, me igualo en pequeñez y ruindad al comprador tacaño; me convierto en miserable, miserable sincero[xviii]. Al empezar a serlo, sí que sufro, y se me dobla y aparta el alma como

xvii. Como en parte se apuntó en la nota v, Miró no solía ser muy riguroso en sus citas, y frecuentemente citaba de memoria, sin comprobar la exactitud de lo citado ni la autoría. He aquí un ejemplo al respecto, si bien matizadamente. En efecto, Federico reconoce que no recuerda el autor de la cita y parece que no es del todo fiel, ya que las palabras están tomadas de la *Confesión* (1882) de Tolstoi: «Si un hombre vive es, porque cree en algo» (Tolstoi, 2008: 88). Como se ve, Miró ha alterado ligeramente la cita, pero es justo decir que aquí se está contrastando con una traducción de 2008, no con la traducción que hubo de consultar aquel. Es posible, pues, que Miró sí fuera fiel a la versión que él manejó. Pero esto no hay manera de averiguarlo, porque no sabemos en qué edición leyó Miró la *Confesión* de Tolstoi, ya que en su biblioteca no se conserva ningún ejemplar.

xviii. Como se explicó en la Introducción, la postura de Federico, de talante decadentista, tiene mucho de autoengaño, incluyendo su queja de mercantilización del arte, que contrasta con el aprecio,

esquiva la vista una fealdad; pero ya dentro de lo ruin, pues no me hallo encogido ni me considero mártir. Y lo peor es que si no se saliera pronto de esos pozos, quizás llegáramos a *comprender* las ratas más asquerosas. Esta voluntaria o forzada degradación no me pesa. La tengo por virtud de asimiento a todo plano y especie de vida… Ya en casa, me reciben burlas, violencias y quejumbres de mi mujer. Parece que haya nacido con el deber de ser desgraciada y lo abraza extendiéndolo a los que la rodean. Lleva en su corazón levadura[101] de hastío y desgracia. Le aseguro que no tiene motivo. Ya la vio: tan flaca; hablando valenciano de arrabal… A las asperezas sigue, no la paz, sino una quietud de fatiga, de hostilidad. ¡Pues sea mi misión emblandecer, aterciopelar, apurar aquella alma, infundirle contento y fe! ¡Fe no la siente por mí! ¡Cómo pude engendrar en naturaleza lacia y defectuosa otra alma mía, entusiasmada, intranquila y amante!... ¡Lástima que su carne languidezca, que su pecho no sea como este! ¿Se ha fijado? Es tremendo; proa forrada en cobre de nave triunfadora para hender la vida. ¿Triunfadora? ¿Es altiva la palabra? No, ¿verdad? ¡Si no lo sabe nadie! ¡Ve usted, ya sudo! Quería hablarle de mí y sube a mi frente una onda[102] de recuerdos que rueda por la caverna de mi cuerpo… ¿Le he dicho alguna vez que me parece vacío mi cuerpo? Sí; tengo sensación de montaña cavada donde entra un mar que ruge lo pasado y truena vida futura. Me zuma la piel amargor[103] de olas… Pero no le he hablado de mi alegría serena, profunda y recogida en las inmensidades. Cuando cobro algo y aseguro la despreocupación durante tres días, me entrego a un domingo santo de setenta y dos horas.

aun con cierta crítica, que tuvo Miró, como liberal, por la profesión de comerciante.

¡Pascua sagrada, salud de mi carne y acercamiento de lo infinito a mi alma! (Digo *infinito*[104] a lo que no sé lo que es).

Ya mira usted estas cercanías de nuestra ciudad: tierras desoladas[105], raídas, sin frescura de árboles ni fuentes. No hay más que norias de ruedas y arcaduces cansados que gimen de[106] vejez; y las mueven esqueletos de bestias; sus[107] ojos tan dóciles, con esos anteojos de esparto, parecen monstruosamente hinchados. El cansancio o una añoranza del prado nativo hace que el animal se pare[108]; deja de rezongar la máquina; y entre un cañar próximo[109] sale una voz que corta la mañana como una honda de pastor el aire, y dispara el guijarro de un ultraje o el verdadero guijarro…

¿Qué le parece?... Allá vea usted una sierra cantera destrozada por los hombres; pues todo, todo lo he caminado yo; y ando, ando ansiosamente, abierta la boca, desnuda la cabeza, hasta que me rindo, y entonces me tiendo con la frente hacia el cielo, y toda la fatiga realizada la veo sobre el espacio en figura de nube hecha de mi respiración ruidosa, y la siento en mí como si desanduviera y retrocediera tanto como fue mi esfuerzo. Y[110] esto me dura hasta que se me tranquiliza el golpe de mis arterias[xix].

Usted no me entorpece nunca la narración. O no se cansa o no me atiende. ¿Sí que me atiende? Dios se lo pague… Y ahora, y primero que le diga de mi arte y de la muerte de los padres y de mi casamiento, necesito declararle por qué soy[111] así, para que no me tenga por

xix. Recuérdese lo que se dijo en la Introducción (pp. 106-09): el sensualismo de los personajes de Miró, particularmente el de Federico aquí, no solo tiene que ver con razones de estética literaria, como el neomodernismo de su prosa, sino también filosofías liberales, como el utilitarismo de Jeremy Bentham.

extraviado, y si es que lo fuera, probarle que he llegado a tal punto muy razonablemente.

Recuerde[112] que mi madre era dulce y triste como una descendiente de reyes en la miseria; y nunca se mitigó lamentándose, ni empañó las alegrías ajenas con el plañido de sus aflicciones; y cuando mi padre amenazaba y protestaba enfurecido de todo, era la palabra de la esposa, palabra suavísima de fragancia, la intercesora de todo; y[113] esto sin menguar la razón al marido[114] / [xx]; ¡la hubiera estran-

xx. El hecho de que en las dos primeras ediciones aparezca entrecomillado «"sin menguar la razón al marido"» permite pensar que se trata de una cita. En todo caso, parece que, como en tantas ocasiones, no es una cita literal, con lo que Miró no habría visto necesario mantener las comillas en la última edición. Sea como fuere, puede tratarse de una referencia a *La perfecta casada* (1584). Entre los consejos aquí recogidos para la buena esposa, Fray Luis de León (1855: 213; cursiva mía) recomienda la obediencia al marido, con palabras cercanas a las que usa Miró: «acierte [la esposa] á criar el hijo y á gobernar bien la casa y á *servir como es razón al marido*». Miró tenía *La perfecta casada* por la edición de la *Biblioteca de Autores Españoles*, que es la que aquí se ha citado, y en ella hay indicios, según Macdonald (2010: 90), de que leyó con interés la sección en que Fray Luis (1855: 212) advierte que a Cristo no «le place que la casada se olvide del oficio de su cosa y se torne monja». Pues bien, se trata de la misma sección y precisamente de la página anterior de aquella en la que se dice que la esposa ha de «servir como es razón al marido». Dicho esto, es preciso recordar que Miró tuvo una especial sensibilidad por la mujer y por sus problemas de casada, como resume Paciencia Ontañón de Lope (1979: 75 y 76): «En toda la obra de Miró, la mujer desempeña un papel importantísimo, y en ciertas novelas la figura femenina aparece […] como la víctima principal de las circunstancias dentro de las cuales se desenvolvía la vida en las pequeñas ciudades españolas». La crítica de Miró «se dirige, sobre todo, contra la religión que se practicaba en su época, contra la religión que veía siempre en las mujeres el posible origen de los pecados de la sensualidad, y contra la sociedad que, sin justificación alguna, había erigido al hombre como su dios y a la mujer como un simple esclavo de esa deidad masculina». Así que, en este

gulado! De modo que toda ella era tristeza humanada, y trascendía gracia, serenidad y fortaleza, como la mujer que alaba el Libro de los Proverbios. No he sabido si ya fue al matrimonio afligida… Mi padre, seco, hosco, inflamado en visiones y raptos de espíritus de príncipes[115], pontífices, gobernantes, encarnados por expiación en[116] cuerpos inferiores; atormentado por renovar el mundo poblándolo de obreros hermanos. ¿A quién me parezco yo? Quizá tome también mis ansiedades imprecisas de algún antepasado; pero de ninguno tengo noticias. ¡Como si no los tuviera! La primera vez que me estudié y supe de mí mismo fue en la muerte de Lucita[xxi]. Me consideré aborrecido, acobardado y funesto… Pero yo no quería hablar de cosas tan remotas. Lo que me da prisa es afirmarle que no hubiese llegado a esta manera sin la decisión[117] imperativa de mi

pasaje de *La novela de mi amigo*, Miró, si en efecto está refiriéndose a *La perfecta casada*, lo hace con ironía, porque precisamente el objetivo es criticar el comportamiento brutal del hombre para con la mujer. Y es que Federico hace notar que su madre, de haberse comportado de un modo no sumiso, habría sido estrangulada por su marido. Se trata, pues, de una reformulación de Fray Luis en defensa de la mujer que podría ponerse en relación con cierto feminismo liberal. No en balde, Miró, en su artículo «Pláticas. Literatura feminista: *Yolanda*», publicado en el *Diario de Barcelona* (8 de octubre de 1911), defiende la literatura escrita por mujeres con una referencia a Horacio que probablemente sea fruto de su recuerdo de Fray Luis (Macdonald, 2010: 210). Por otro lado, las palabras de *La perfecta casada* también se reformulan en *El humo dormido* (1919) con un significado diferente al que le da Fray Luis, ya que Miró (*OC*, I: 687-88) cita un pasaje que, fuera de su contexto original, puede leerse como sensual, y sirve para potenciar las en cierto modo fantasías eróticas que el niño protagonista tiene con la madre de un amigo.

xxi. Se trata de un motivo que describe muy bien el talante liberal de Miró, al enfatizar la conciencia del *yo* individual. Federico, de un modo sucinto, señala cómo llegó a tener conciencia de sí mismo (individualidad) después de la muerte de su hermanita.

alma y de mi carne; o, con más justicia, si no hubiese sido[118] por esto… Fíjese en esta mejilla, aquí abajo…, en esta hendedura[119] o fosa. ¿No acierta? ¿No lo sabe?...

Yo le contesté que no lo sabía.

–No, no lo sabe. Imagínese un cadáver que tuviera un pedazo vivo de su cuerpo. Ahorre extrañeza que no es locura. De sobra conozco lo imposible; pero fínjalo…

–Ya lo intento –dije–, pero usted está completamente vivo.

–Claro; yo no soy el cadáver, ¿no le parece? Bien; pues ese trozo de carne o substancia viva asistiría[120] al espectáculo de lo horrendo, de lo muerto. En mí se ofrece lo opuesto. Yo no estoy enteramente vivo, como usted ha dicho. Yo soy un cuerpo vivo que tiene muerto un pedazo de su carne. Y como lo que está muerto[121] no puede sentir ni asistir a nada (al menos que yo sepa), siendo el caso contrario, inverso de aquella monstruosidad, se produce en mí igual efecto. Mi cuerpo con vida sufre constantemente el terror a un trozo de muerte. Tengo cuarenta y dos años, y he comenzado a morirme a los treinta y uno. ¿Qué le parece?…

Me[122] palpitaba angustiosamente el corazón. Me reconocía y escuchaba con doloroso miedo, porque me fingía muerta alguna parte de mi cuerpo y había de tentarla, pulsarla y lacerar la carne para creer en la verdad de su vida.

–… Toque aquí, en mi quijada. ¿Se le hunden los dedos? ¿No encuentra sequedad y aun helor?... Abriré la boca. Asómese. En lo hondo verá la descarnadura. Ha sido un milagro que no se me haya desprendido toda la mandíbula[123]. Ahí tengo agazapada a la muerte[124]. Es una *necrosis* reducida bravamente. Siento el terror de ese vecino fatídico, y todo mi cuerpo[125] se resiste contra su invasión. Esta defensa inconsciente (o que siendo nuestra no la sabemos),

esta defensa de la materia viva es admirable. Pero, no; no es totalmente ciega y arcánica ni salida del sabio arte de un cirujano. La mitad del triunfo es de mi voluntad y eficacia. Yo exclamé (exclamé, porque me oí fuerte y soberano y resultaba nueva mi voz), yo exclamé: «¡No morirás!». Y no moriré, al menos por ahora. Y amé loca, inmensamente la vida hasta en mi posteridad más lejana. Por eso desde entonces ando, camino, subo montañas, recorro los peñascales y arenas de la costa, atravieso los campos, oigo el estruendo de mi sangre como un torrente íntimo, y cuando no puedo más, me acuesto sobre la tierra, mirando a la altura, mirando el movimiento de mi pecho de bronce, que se perfila enorme en el ambiente, en el mar, en los árboles. ¡Oh vida, vida, vida mía! ¡Y así todas las mañanas! El primer sol lo recibe mi cabeza desnuda, pues note que el sombrero lo llevo siempre en la mano. A veces pinto; a ratos grito, salto o arrojo piedras. Fíjese: tengo unos brazos poderosos, destreros, de discóbolo… Los pájaros, esos pájaros ladrones de eras y bancales, huyen espantados de mi silueta; y le advierto que al verlos me río y no les hago mal ni les haré. Pensará usted que los pájaros huyen de todos los hombres; sí, es cierto; pero de mí, con distinto vuelo. ¡Y las gentes campesinas, cómo se quedan contemplándome!

… Regreso a mi casa para trabajar o con trabajo hecho en las soledades; y antes de pisar suelos míos, ya oigo lamentaciones de mi mujer, lamentaciones sañudas contra… todo, todo sin determinación, contra la vida. «¡Para vivir así –clama cuando entro, ¡y en valenciano agrio, ya ve usted!–, para vivir así, vale más morirse!»[xxii]. ¿Qué le

xxii. Como se explicó en la Introducción (pp. 106-09), el retrato negativo de Angustias responde de nuevo al utilitarismo de Bentham:

parece? Yo quiero alentarla y le predico; le muestro mi pecho (llevo siempre abiertas las ropas), ¡pues casi nunca lo mira!... Y si la rodean vecinas, les hablo, me río sin querer; las llevo a las ventanas de mi desván. ¿Usted no ha subido nunca?... Les[126] señalo las grandezas, las infinidades azules, y les digo: «¡Mirad el aire[127]; solo os pido que miréis!... ¿No veis, no descubrís nada dentro? ¡Pues todo hierve de gérmenes ansiosos de vida!». ¡Y ellas no contestan, y en vez de mirar el aire, curiosean los patios vecinos, y se quedan[128] tan frescas!... Pero mi hija, ¡mi hija! Otra alma mía guardada en carne mustia y enferma, carne de su madre, menos los ojos y la frente, que son míos… Ya le hablaré; he de hablarle mucho de ella… Pero ¿quiere que caminemos?

Nos levantamos y fuimos entrando en el paisaje.

Hallamos un humilde casal, cuadrado y moreno; el ventanuco, de reja de leños, se alegraba con una ristra de pimientos rojos. Junto a un cobertizo de palmas y zarzas secas, añadido del hastial, y en cuyo ámbito sosegaba el arado, había crecido una higuera que casi no era árbol, sino madero ceniciento y tortuoso; por sus desgarraduras descubría las entrañas desjugadas y rotas. De un muñón del tronco colgaba una res sacrificada; un viejo campesino iba descuartizándola con un destral. El arma y el brazo desnudo del labriego estaban ferozmente encendidos de sangre[129].

mientras que Federico aspira al principio de utilidad (placer), Angustias se deja llevar por el principio de ascetismo (moral de privación de los placeres), y esta actitud atormenta al pintor. Aquí Angustias, guiada por el principio de ascetismo, prefiere la muerte a la vida, y, a lo largo de la novela, aun si justificadamente por las estrecheces económicas que padece el matrimonio, impone una actitud de austeridad, como cuando le cose, para ahorrar, la ropa al marido.

En el silencio de la mañana penetraba hasta muy hondo y muy lejano[130] el golpe que rasgaba la carne y partía los huesos del cordero.

Andábamos penosamente por una viña pedregosa, abandonada para sarmentar; las duras sierpes de los mugrones nos ataban y trababan los pies.

Espantosamente se destacó del cobertizo un mastín alto, membrudo; era de fuego su ladrido, y tan grande, que parecía desgajarle las quijadas.

Aguardábamos que el campesino domeñase o entrase a la fiera. Y el hombre nos observó lento, lleno de malicia, y siguió troceando la res.

Tuvimos la indiferencia del amo por confianza en la mansedumbre del perro, que podía ser un animal[131] celoso y altanero, pero sin ferocidad. Y caminamos entre las enemigas mallas de los sarmientos… Entonces el mastín saltó horrendamente, y con ruido de furia, tremante de voracidad, abalanzose a mi garganta… Me sudaron frío las sienes.

Logré rechazarlo.

Lo que sigue sucedió muy rápido[132]. Federico tenía en sus manos dos piedras redondas, de homicida. Le oí:

–¡No tema; lo lisiaré!

Pareció zumbar toda la mañana; retumbó un golpe que infundía repugnancia y dolor; oyose un alarido de rabia y padecimiento; y con estrépito de destrozo, se derrumbó el mastín, estremeciéndose en la tierra, erizada de cantos y cepas. Le sangraban sus ojos y fauces.

Y era mañana de crueldad[133] / [xxiii]. Cuando quisimos entregarnos a lástimas, comprendimos que una lucha odiosa comenzaba.

xxiii. Se aborda de nuevo el mironiano tema de la falta de amor. Se trata, además, de un caso muy claro de depuración por reducción,

El viejo lanzó bramidos de salvaje; su brazo centelleaba sangre y hacha. Se nos precipitaba delirante[134]; su violencia y el aire le alzaban y encrespaban el blanco espartizal de sus greñas.

Mi amigo agarró otras dos piedras enormes, peladas como cráneos desenterrados.

–¡Por Dios! –le imploré asiéndole de su brazo de hombre primitivo.

Me apartó. Ondulaba su pecho fieramente; sus mejillas lívidas parecían adelgazarse; le temblaba la barba, le crepitaban las mandíbulas, y su frente se bastardeó con una vena torcida y nudosa. Estaba agigantado, escultórico, engrandecido por el sufrimiento de verse impulsado a la tragedia bárbara, homérica[xxiv].

–¡Que no es un perro! ¡Que ahora es un hombre! –volví a gritarle.

Y seco, metálico, dijo:

–No tengo más remedio que matarle… Es imposible correr; tropezaríamos, y el viejo nos alcanzaría… Lo mataré yo. ¡Ya sabe, me es igual!

en busca de la insinuación característica del Miró maduro. Y es que en las ediciones de 1908 y 1918 el tema es mucho más explícito, al añadir Miró esta apreciación: «¡La crueldad, aunque sea forzada y fatal, qué asco deja! Manos crispadas de remordimientos tuercen el corazón».

xxiv. Como explica Macdonald (2010: 198), Homero fue uno de los autores favoritos de Miró, y el más citado, si bien pocas veces de manera literal, sino «en comentarios más informales que sugieren una familiaridad cotidiana». Por otra parte: «La admiración de Miró por Homero es un buen ejemplo del clasicismo modernista de su juventud». Concretamente, los años en torno a la publicación de *La novela de mi amigo* (1908), entre 1907 y 1914, cuando «Miró escribía con regularidad para los periódicos». En los escritos de esta época: «Homero aparece sin falta y de un modo familiar, algunas veces incluso con la forma del adjetivo, más rutinario, "homérico"». Precisamente, este es el adjetivo usado aquí por Miró.

Yo miré angustiado a la soledad… Me hundía fatalmente en contienda de asesinos. Olvidé al viejo y me aterró mi amigo. Instintos sanguinarios, atávicos, resucitaban en el humilde.

El campesino se había echado sobre su mastín moribundo. Se alzó[135], resoplando de odio, de venganza. Traspasaba su mirada; le vi reír. Y avanzó otra vez siniestro[136], engrifado.

Entonces Federico tendió el brazo, como apuntando; lo enarcó guerreramente. El viejo vaciló. Oímos un grito, y de un bancal más hondo, verde, espeso, subió otro hombre; era fornido y mozo y blandía una guadaña de siega.

–Hemos de luchar con los dos –dijo mi amigo–. ¿No trae usted armas? Pues coja piedras, o muerda, o estrangule al viejo.

Vivíamos un retorno de la Humanidad a días de fiereza ominosa[xxv].

xxv. Toda la escena, pero especialmente esta frase, recuerda el Estado de Naturaleza de Hobbes. Según la teoría desarrollada por este en su libro *Leviatán* (1651), el Estado de Naturaleza sería una etapa en que los seres humanos habrían vivido en plena libertad, antes del establecimiento y organización de las sociedades. En el Estado de Naturaleza, todos los individuos, ajenos a las leyes, tienen derecho a hacer cualquier cosa para satisfacer sus deseos, pero ello implica la posibilidad de que cualquiera puede atentar contra la vida de los demás. Así, para evitar el derramamiento de sangre y por razones puramente egoístas (el deseo de cada uno de no ser asesinado), los seres humanos habrían acordado ceder parte de su libertad para la formación de un Estado todopoderoso (Leviatán) como garante de la seguridad. El poder absoluto del Estado (Leviatán) es necesario para contener el impulso feroz, siempre latente, de lucha entre los seres humanos, y es que, para Hobbes, por la desenfrenada necesidad que todos tenemos de satisfacer nuestros deseos a toda costa, el hombre es un lobo para el hombre. Es a este Estado de Naturaleza, dominado por la barbarie, al que parece referirse ese «retorno de la Humanidad a días de fiereza

Y mi amigo, el hombre manso, piadoso, que predicaba en su hogar anhelos de vida y amor, se entraba delirantemente por caminos de crueldad… No pude más, y le dije:

–Ni mato ni me matan. ¡Yo me voy!

En aquel momento el joven se abrazó al amo del mastín y cayeron sobre la sangre. Corrimos hacia ellos. De las manos del viejo se soltó el destral, y el de la hoz levantose, y mirándonos sencillo y amigo, nos pidió perdón.

En celebración y sello de paz llevonos a la casa y nos ofreció su vino.

–Los señores tenían razón; pero mi padre es como es –y meneaba afligidamente la cabeza.

No pasó el viejo. En el campo continuaron los golpes del hacha.

ominosa» en esta escena de *La novela de mi amigo*. Bien mirado, la pelea se produce porque, como en la teoría hobbesiana, todos los personajes quieren hacer valer su voluntad: ni el campesino quiere sujetar a su perro, ni los amigos dejar de pasar por su lado. Pero lo más llamativo es que la pelea se produce a causa de y con un perro, y Federico pide a su amigo que se defienda mordiendo (como un perro) si es necesario. No puede uno dejar de pensar que haya aquí una referencia al hombre como lobo para el hombre de Hobbes. Y es que algo conocía Miró de la obra de este. En su artículo «Pláticas. Niños» (*Diario de Barcelona*, 21 de septiembre de 1911) reniega del pesimismo de este filósofo, hablando del «malhumorado señor Hobbes» (Cfr. Altisent, 1992: 72). También el narrador de *La novela de mi amigo* rechaza la actitud bestial de Federico y el campesino, negándose a la violencia: «Ni me mato ni me matan. ¡Yo me voy!». Es una actitud coherente dentro del pensamiento liberal mironiano. En efecto, Hobbes es uno de los antecedentes fundamentales, aunque remotos, del liberalismo, por ser uno de los padres de la teoría del pacto social y por su teoría del individuo como sujeto volitivo. Pero Miró no podía estar de acuerdo con estas ideas de lucha feroz, dada su aspiración de amor entre todos los seres humanos, que es en parte deudora de la filografía cristiana (y concretamente del modernismo religioso y el catolicismo liberal de finales

Dentro prorrumpió un quejido, y nuestro medianero nos dejó.

Salió a poco.

–Tengo malo a un chico y pedía agua.

–¿Tiene usted hijos? –le preguntamos.

del siglo XIX). Además, dentro del liberalismo, se acercó Miró a sus ramas más ilustradas. Fue este lector de Kant, y de hecho su aspiración de amor entre los seres humanos la explica en una ocasión en *Del vivir* como un *deber* o *imperativo categórico:* «El amor –ha escrito Kant–, como inclinación, no se ordena; pero amar por deber, aun cuando no nos induzca a ello ninguna inclinación o aunque nos aleje del objeto una repugnancia natural e insuperable, es un amor *práctico* y no un amor *patológico*, un amor que reside en la voluntad y no en la inclinación de la sensibilidad, en los principios que deben dirigir la conducta y no en una tierna simpatía; y este amor es el único que puede ordenarse» (*OC*, I: 335). Por tanto, al hacer de Federico un hombre dominado por el instinto del lobo hobbesiano, Miró está proyectando en él los aspectos del liberalismo con los que no comulga. Además, en esta escena lo que se retrata es una cuestión que atenta de hecho contra la lógica general del liberalismo, a pesar de ser Hobbes un antecedente liberal remoto. Para el liberalismo, el individuo debe ser valorado por sí mismo, más allá de condicionamientos sociales, como la raza o el sexo, y, sobre todo, más allá de la sangre. A diferencia de la sociedad estamental, en la que el valor de la persona se deriva de su pertenencia por sangre a un estamento, el liberalismo considera que el individuo no puede ser juzgado ni ha de verse condicionado (para bien o para mal) por su familia, sino solo por sus propios actos, méritos y defectos. Sin embargo, Federico, en su arrebato de violencia, no solo parece retrotraerse a un Estado de Naturaleza, sino que está actuando, según indica el título del capítulo, «con la vena del padre», es decir, condicionado por su herencia familiar y anulada su individualidad. No es de extrañar, pues, que Miró, para retratar uno de los enemigos del liberalismo (el condicionamiento familiar), se valga de un autor como Hobbes que, aunque antecedente liberal remoto, tenía una visión que no cuadraba con la rama ilustrada a que se acercaba Miró y que, en todo caso, por su defensa del Estado absoluto (Leviatán), todavía podía asociarse a la sociedad estamental del Antiguo Régimen.

–Sí, señor; me quedé con cuatro, que la mujer me faltó. Se hinchó de mal de corazón, y hace veinte días[137] que la enterramos. Ya estaba que no podía andar. La vio la *Crista*, que vive en lo alto del arrabal. No había remedio.

–¡La *Crista*!

–Sí, señor; la *Crista*; se lo dicen porque tiene en el galillo, allá en lo profundo, un Cristo clavado que le sangra el Viernes Santo, que es cuando nació, y está enferma por entonces.

Estaba sentado encima de una vieja hucha de olmo. Miró con amargura las paredes ahumadas, el cantarero sin el fresco atavío de murtas ni flores, arrapiezos y prendas miserables sobre las sillas de esparto, el ajuar en ruina… Y exclamó:

–Ya ven lo malamente que está todo… Es que no hay madre ni hermana en la casa, ¡y cuatro de familia!

Fumó en silencio. Después, enlazado el cuento simple y espontáneo de su lacería, balbució como temeroso, pero necesitado de oírse:

–¡No habrá más que casarme!

Y su mirada salió por el portal al paisaje; tenía tristeza para la pobre muerta y para la otra que viniese a cuidar de la casa de los huérfanos[138].

… De retorno a la ciudad, observaba yo pasmado a mi amigo; ya era el infantil y anheloso de siempre. Andaba desmazalado, remoto a toda fiera y bizarra contienda y aventura.

Cerca de poblado volviose a mí. Nos detuvimos, y Federico dijo:

–Usted me ha creído cruel. ¡Oh, si yo lo fuera, llevaría siempre piedras en mis bolsillos y en mis manos! He debido comer puntualmente a las doces y son las tres. Yo, que amo los cielos y los mares y las cumbres por su

grandeza, por su anchura, porque veo y siento libertad, soy en mi casa y en todas las casas menos que un siervo. Cuando llegue, mi mujer y hasta sus amigas me dispararán palabras que se me enganchan como esos alanos que sueltan y embisten a un toro valiente y poderoso, y lo abaten y acaban…[139] / [xxvi] Mi hija habla defendiéndome o me mira para alentarme. Con nosotros vive mi cuñada. Ella no me ultraja, no me acusa; no dice nada. Me mira, me mira. ¡Oh, qué vergüenza!... Lo peor es, óigalo y sépalo para siempre, lo peor es que… me tendría sin cuidado matar a mi mujer y a todas las vecinas, sucias, parleras… ¡Matar, no; matar, no! ¡Por qué no vivir dichosamente!... ¡Soñaré esta noche al perro que machaqué con mis piedras!... ¡Y yo estuve cerca de matar al viejo!... Lloraba toda mi alma; pero es que entonces[140] ese oleaje de recuerdos y amarguras que truena dentro de mí era de sangre, y no se rompía contra mi corazón, sino que de este peñasco[141] manaba encendida, gruesa, casi cuajada… ¡Ese viejo[142] hubiera astillado con su hacha el espolón de mi pecho!... ¡Y el campesino joven, grande, fuerte, estallante de vida, de carne de lumbre, de aires, de lluvias…, y se casará sin amor, y quizá decaiga o se torne frenético, duro, feroz como el padre; y

xxvi. Por un lado, Federico vuelve a presentarse aquí como un artista derrocado por la sociedad, en este caso, por la influencia negativa de su mujer y amigas de esta, ignorando sus propios defectos como pintor. Por otro, subyace el conflicto be base utilitarista entre los principios de utilidad y de ascetismo. Federico (utilidad) se define a sí mismo como sujeto sensitivo, que disfruta de las sensualidades de la naturaleza, y calcula su grado de libertad en función de eso. Sin embargo, su mujer y las amigas de esta (ascetismo) imponen la contención vital, simbolizada crudamente como perros abatiendo a un toro. Si el toro representa la vitalidad del principio de utilidad, los perros, que representan el ascetismo, implícitamente vuelven a recordar la idea hobbesiana del hombre como lobo para el hombre.

la esposa nueva será infortunada[143] y esclava…! ¡Y esto en el campo, en las inmensidades! ¡Amores geórgicos[xxvii]!... ¿Qué le parece?

Y mi amigo pasó súbitamente de la exaltación a una[144] frialdad burlona.

Íbamos por la primera calle del pueblo, y su risa hundiose resonante en las penumbras de un portal. Había un tullido postrado en un sillón de espadañas, y los ávidos ojos del enfermo se hincaron sobre nosotros con aborrecimiento[145].

xxvii. Como informa Macdonald (2010: 208-09), junto con Homero, Virgilio fue otro escritor clásico admirado por Miró, pero es un caso curioso, porque: «Miró tuvo desde pronto un ejemplar de la *Eneida* de Virgilio, pero sólo después de 1924 se hizo con las *Geórgicas* y las *Églogas*. Sin embargo, son las *Geórgicas* las que tiene casi siempre en mente cuando menciona a Virgilio: el adjetivo "geórgico" aparece una docena de veces, aunque, por supuesto, para este tipo de referencia Miró no necesitaba tener un ejemplar del texto». En esta ocasión, Miró habla de *amores geórgicos*, evidentemente, con ironía, porque la relación a que se refiere (la mujer que ha de casarse con el labriego, desdichadamente, como esclava para cuidar huérfanos) está lejos de ser bucólica, a pesar de desarrollarse, como en las *Geórgicas* de Virgilio, en el campo.

III

Proteo

Sonó una tosecica contrahecha; humilde tos de que se valen algunos para anunciarse, y es indicio de poquedad, y es como la primera palabra[146].

–¿Me permite?

Y la cabeza del pintor Federico Urios asomó entre las puertas de mi cuarto, embozada por los pliegues de las cortinas.

Pasó muy despacio y encogido; había[147] en su mirada ternura y sumisión de animal de yugo. Me saludó inclinadamente. Apenas se le notaba la proa gallarda[148] / [xxviii] de su tórax.

Le colgaban los brazos; una mano tenía el sombrero, negro, apretado y rugoso como un paño; la otra, un cuadro

xxviii. En las dos primeras ediciones, Miró ponía simplemente «el levantamiento gallardo de su tórax». Al cambiarlo por «la proa gallarda», está haciendo énfasis en la comparación que el propio Federico había hecho en el primer capítulo y que se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela. En relación con el sentimiento de vacío que dice sentir hasta en sus entrañas, Federico compara su cuerpo con el cadáver de un animal, tirado en el campo. Para el pintor, esos restos de animal, por la exposición de la caja torácica, se parecen a «un barco náufrago mostrando la armazón de sus costados», y por ello concluye que, «más que de mula, es de navío el esqueleto de mi pecho…» (p. 147).

sin marco, en bastidor; pero nada más se veía la ruda urdimbre del envés del lienzo.

–¿Le he molestado? –pronunció vacilante.

–No, señor –le dije–. ¡Si yo le quiero mucho!

–¿No le molesto?

–¡Que no!

–¡Sí que le molesto!

–¡Pues como usted quiera!...

Esta[149] mañana vestía mi amigo con demasiado abandono y tristura; el traje, de luto, menguado[150] y mustio; sin blancor de camisa, y una bufanda, un trozo de oscuridad, le ceñía el cuello; las botas, dobladas, aplastadas, como[151] de prendería o limosna, estaban cortezosas de polvo y cieno.

Vivía mi amigo reducidamente, pero nunca se me había presentado con tan acabado rigor de miseria.

Sus ropas, llevadas con otro aire o talante, se habrían *visto* menos; pero la timidez y el visaje lastimero de Federico aun las empeoraba. Hasta su necrosis me pareció más extendida y cavada.

Quedó delante de mí, frío, rígido y en silencio.

–Siéntese. ¿Pero qué tiene hoy?

–¡Si me marcho! Es que pasaba y me he dicho: entraré a saludar a don…

–¡Cómo *don*!... –le interrumpí yo, admirado.

Federico tosió menudamente.

–Salúdeme cuanto[152] quiera descansando en esa butaca.

Y él dijo:

–He estado, ¿no sabe?, he estado pintando… Nada más una manchita de color; pero hace bien. ¿Qué le parece?

–No sé. ¿Es un paisaje?

–Nada. Una nota[153] de campos algo distantes… Hace bien.

Mi amigo eligió luz y hueco en una pared, y su diestra le sirvió de escarpia para colgar su trabajo.

–¿Qué le parece? ¿Le gusta de veras?

–¡Pero!...

–¿Qué le parece? –insistía el pintor.

–¿No[154] ha dicho usted que había pintado paisaje?

–Sí; lo dije, y es cierto. Mire mi calzado; lleva una corteza de tierras tiernas de riego. No conocía el sitio. Ha sido un hallazgo dichoso. ¿Vendrá usted conmigo una mañana?

Federico se recuperaba, se desenroscaba de los recios anillos de su cortedad.

Abandonó el cuadro sobre un mueble, y exclamó:

–Después de estas sequedades que ciegan y hastían, contenta hallar olmos grandes y frescos, y acequias de orillas verdes, y una casa verdaderamente rural, no[155] de esas cercanas, que no expresan nada; es una casa tostada, ruda, fuerte, que da la impresión de estar lejos, lejos de todo, en campo solitario, con montes fronteros… He llegado rendido. Bebí de una cántara mojada de su dulce sudor. Dos mozas y la madre descortezaban panojas, y se olía a maíz tierno, recién arrancado de la mata y de la tierra. ¡Figúrese qué alegría si hubiera llevado a mi hija!

–Bien; pero usted ha pintado…

–Sí, sí; ya llego a eso. Al decir a esa gente que yo era pintor y explicárselo, me miraban hasta con fervor religioso. Se lo juro. ¡Oh, la gloria debe ser esa delicia de saberse y sentirse admirado! ¡Qué júbilo! Sí que tengo[156] más entrañas aparte del corazón. Yo era todo de entrañas dulcísimas, de panal. Ya ve usted: ¡por qué mi mujer no ha de parecerse a aquellas mujeres! ¡Yo hubiese llorado! Les hablé mucho, mucho, y me contemplaban pasmadas.

¿Qué le parece? Una me sirvió de modelo, y la tomé en su actitud de mondar mazorcas. Era sencillo, ¿verdad?

Al escuchar las últimas palabras me alcé, aterrado, para mirar el apunte.

–¿Qué le pasa? –gritó mi amigo.

–No me ocurre nada… ¿Pero eso que usted ha pintado no es un fraile?

–Fraile, fraile es.

–¡Si usted dice[157] que su modelo fue una moza!

–Y es cierto. Moza[158] era; pero la fui viendo fraile, y me gustó hacer un lego en faena huertana. Esto me sucede con frecuencia. No es informalidad artística; tampoco inquietud. Todo modelo delante de mí se modifica en un proteísmo irresistible…, y además, he pintado ya muchas[159] campesinas. Y como usted tiene ya otro asunto así… ¿No le resulta más esto? ¿Qué le parece? ¿Puedo modificarlo[160] fácilmente, si quiere?...[xxix]

Y mi amigo se redujo, se hundió de nuevo en su encerramiento de cortedad y tristeza de mercader hebreo. Y como yo gustaba más de sus exaltaciones encontradas y pintorescas cuando decía sus[161] andanzas, le pedí que se sentase, aplaudiéndole la visión del fraile.

–¿No será tarde? Quizá le moleste.

Sin reparar en su protesta, añadí:

–¿Desde qué edad pinta usted?

xxix. Recuérdese lo que se dijo en la Introducción (pp. 84-87): en este pasaje, que hay que relacionar con otros dos de los capítulos uno y cinco (notas vi y xlv), se hace referencia a ideas propias de la Modernidad, relacionadas con la subjetividad y con el perspectivismo de Ortega, y la actitud de Federico, para justificar la transformación de la labradora en fraile, es una forma autocomplaciente de explicar su ineptitud artística como una manera especial de ver la realidad.

–¡Oh, desde los quince[162] / [xxx] años!

Y Federico se reclinó placentero en una butaca, y desenvolviéndose y perdiendo la humildad de mísero, deslizose su habla gozosamente, libre de todo pensamiento y arbitrio de ganancia.

–… Mi padre me obligaba a acompañarle en las construcciones, y yo iba a las obras como un cordero atado del cual van tirando, tirando. Ni me gustaba ni podía trabajar en esas faenas. Cuando nadie me miraba, yo acercaba[163] mi cabeza a las lechadas de cal humeantes para enfermar de los ojos y librarme del trabajo… No era lo mío dejadez o vagancia, sino que me daba tristeza la ausencia de color o la monotonía de color de las piedras, del andamiaje, de los ladrillos, tejas, yesos… Y mi vista siempre buena. Ya la ve. ¡Cuánto no habré mirado! Me he pasado la vida mirando, mirando… Parece gastada. Tengo hondos los ojos y como apagados algunas veces por una niebla de cansancio. Pues veo poderosamente hasta en el aire. Cuando contemplo lejanías, espacios o estoy en altitudes, creo ver, dentro de la transparencia azulada, una pulverización azul inquieta y tenue… Por las mañanas salía yo con mi padre; mi madre me miraba desde el portal; yo me volvía a ella para que me llamase, pero la pobre no se atrevía… Notó mi padre que me gustaba mirar a lo profundo de las herrerías; sus hombres negros entre negrura, con la cara inflamada por una llamarada de la fragua, domando el fuego apretado en barra, que era como madre de fuego, fuego de fuego, almáciga de fuego, los creía[164] extraordinarios hombres de

xxx. En la edición de 1918, Miró pone «desde los veinte años». No es fácil saber por qué Miró cambió la edad en la segunda edición, aunque es mucho más verosímil en la cronología interna de la narración que Federico pintara desde los quince años, ya que toma sus primeras clases de niño. ¿Se trató simplemente de un error tipográfico?

fábula o leyenda. Seguramente yo estaba encantado por intuición artística de lo mitológico. Y un día mi padre me dijo:

–Tu abuelo fue albañil, yo soy albañil, tus tíos también albañiles; en cambio, tú vienes a las obras como si te arrastrasen, y te encandilas delante de las fraguas. Te colocaré en una herrería[xxxi].

Y supe que la belleza de este oficio estaba en mí y solo contemplándolo. Me quejé y torné a la faena de los míos. Enfermó el padre. Una tarde se le derribó encima de sus pies toda una viga, y quedó inútil y postrado; la hinchazón le subía hasta los muslos.

Iba yo solo al trabajo; y una mañana, otro compañero, menudo como yo[165], recientemente despedido, me buscó, y apartándonos de todos, me habló de un sitio donde, por dejarse retratar, así dijo él, se ganaban dineros; daban pocos, pero el servicio también era descansado: estar quieto. Entonces conocí la pintura, porque mi camarada me llevó a una Academia. Dirigíala un hombre pequeñito y enjuto[166], de ojos hermosos, que reían melancólicamente; de habla llena de gracia y sabiduría, de cráneo limpio y nobilísimo, donde mis ojos han puesto muchos besos de sumisión y amor al hombre bueno y artista profundo y

xxxi. He aquí uno de los momentos clave para la interpretación de la novela, analizado en la Introducción (pp. 101-02 y 110-12). El punto de vista del padre es contrario a la lógica liberal, ya que niega la movilidad social: considera que el hijo debe ejercer, si no el mismo oficio de sus ancestros, uno de la misma esfera socio-económica (recuérdese como esto tiene que ver con el motivo de la herencia familiar, propio de la narrativa picaresca). Sin embargo, Federico logra escapar de ese destino, aun si por azar, ya que, convertido en pintor, medra en la pirámide social. Claro que ello le lleva a padecer la tragedia liberal: el fracaso de quien quiere pero no puede llegar a ser un individuo extraordinario por falta de aptitudes.

exquisito que supo renunciar serena y voluptuosamente a la gloria placera y se retiró a su hogar sin hijos; y él amaba a los niños, porque era tierna y paternal su alma. La casa tenía huerto muy grande, emparrado con vides robustas, cuyos racimos, cobrizos y ácidos, no llegaban nunca a la madurez, porque los desgarraban los pájaros, avezados a comer del salvado y maíz de las gallinas. La señora maestra poseía un copioso averío. Parecía huerto monástico, tan dulce y tranquilo. Yo lo miraba mucho desde la grandísima reja de nuestro estudio. No busqué allí holganza. Para modelo, no acomodaba[167] por mi inquietud; pero fui a manera de fámulo que limpiaba el local, servía a los señores discípulos y tomaba enseñanza. El maestro sonreía viendo mis trabajos. ¡Oh varón generoso, cuya palabra sanaba todo mal de la vida y entusiasmaba en ideales de santidad artística! De él sí que pudo decirse *que en su alma anidaron todas las gracias*[xxxii]. ¡Cómo me alumbra y

xxxii. El hecho de que, para describir al personaje, el narrador ponga en cursiva «*que en su alma anidaron todas las gracias*», hace pensar que se trata de una cita, y, en efecto, es posible que Miró la tomara del prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo al tomo XXVII de la *Biblioteca Clásica*: *Comedias de Aristófanes, traducidas directamente del griego por D. Federico Baráibar y Zumárraga. Tomo I*, Madrid, Víctor Saiz, 1880, titulado «Aristófanes: cuatro palabras acerca del teatro griego en España», pp. vii-xxxi, luego recogido por el propio Menéndez Pelayo en su libro *Bibliografía hispano-latina clásica* (1902). En este texto, Menéndez Pelayo afirma, usando también cursiva: «lícito nos es decir con Platón que *en el alma de Aristófanes anidaron todas las gracias*» (Menéndez Pelayo, 2012: s. p.; cito por la reciente edición electrónica de las *Obras Completas* de la Fundación Ignacio Larramendi). Es importante tener en cuenta que Miró tuvo los tres tomos de las *Comedias de Aristófanes* de la *Biblioteca Clásica*, y no hay que olvidar que, como explica Macdonald (2010: 104-05 y 201), Miró se valió de la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1889) de Menéndez Pelayo como fuente para conocer las ideas

mitiga su recuerdo![168] ¡Y cómo algunas veces he de apartarlo con dolorosa vergüenza, porque no soy cumplidor de su doctrina! ¡Pero yo no tengo toda la culpa! Se lo juro. Para vivir he de pintar dos y tres *cosas* diarias[169], y por cuatro, por ocho pesetas; lo más, veinte. ¡Estoy envilecido, créame; estoy envilecido!...

Mi amigo enmudeció.

Yo[170] no podía aliviarle afirmando su genio artístico.

Federico[171] dibujaba pobremente; no sabía dibujar. Su única aptitud externa para la pintura la tuvo siempre[172] en la poderosa visión del color. Su colorido tenía fuerza, frescura, alegría, sencillez, como si la vida que él amaba y sorbía insaciablemente en sus excursiones se recogiera resonante, placentera y jugosa dentro de sus pinceles.

–Pues[173] el maestro –siguió contándome–, cuando se me acercaba para ver mi dibujo y darme lección, decía, acariciando mi cabeza rapada, de siervo, con trasquilones y todo, ¡ya ve!: «A esta criatura le sobran ojos…». El modelo[174] para mí era un haz de modelos tentadores; se me transformaba. Este vicio o deficiencia, ¡tampoco!; esta enfermedad ha sido mi perdición artística… Desoyendo al maestro, pinté muy temprano[xxxiii]. Aprovechaba los tubos exprimidos de[175] los demás, y los compraba alguna vez

de un buen número de autores, incluido Platón. Por todo esto, es muy plausible que también captara la atención de Miró la introducción de Menéndez Pelayo a las *Comedias de Aristófanes*, y que de ahí tomara su cita para este fragmento de *La novela de mi amigo*.

xxxiii. Hasta aquí, se han dado las razones más claras que muestran que Federico es un pintor sin talento: no es cumplidor de la doctrina del maestro (no ha aprendido de él); no pinta bien; solo es apto para el color, y el propio Federico califica esto como vicio, deficiencia o enfermedad. Puede verse aquí un detalle más del autoengaño autocomplaciente de Federico, analizado en la Introducción. Su aptitud para el color quiere usarla para encubrir su incapacidad para pintar, e intenta

con el ahorro de mi salario. Mi madre me dejaba, ¡ya lo creo!; ¡si estaba orgullosa de lo que yo hacía! Y mi padre no se ocupaba de mí, enfurecido por su mal, que iba gangrenándole el pie izquierdo. Se lo amputaron, y luego se le pudrió la pierna y fueron cercenándole carne y carne… Y murió. Yo no lo vi, porque hizo mi madre que me quedase en la Academia durante los días postreros de enfermedad. Dicen que me aborreció; pero después, arrepentido, quiso verme. Yo no fui. Estaba loco de júbilo porque me habían regalado pinceles, tablas y una paleta rajada, y el maestro me alabó la viveza y lumbre de mi colorido… Me buscaron de nuevo. Cuando llegué a mi casa ya no estaba el padre; había muerto, y se lo llevaron pronto porque hedía irresistiblemente…

Mi temperamento es un caso prodigioso de fatalidad en el reflejo o absorción de todo. Por mí nada pasa y resbala; sensaciones, visiones, ideas, leyes hereditarias… son fuertes ácidos que muerden en lo más hondo de mí, dejándome su marca. A los hermanos de mi padre, a su linaje, debo mis momentos irascibles y de hosquedad…[xxxiv] Y quiero a mi hija, quiero a mi hija. ¡Oh, yo qué sé cómo la quiero! Es que en ella, *dentro de ella*, me parece ver hijos de hijos suyos, es decir, míos… Veo así como dicen que Dios contempla lo pasado, lo presente y lo futuro, en un *presente continuado*. ¿Me ha entendido? ¡Es tremendo! Ya le explicaré… Y la quiero porque es el complemento y coronación y estímulo de mi arte. Acaso

justificar esto último por una causa externa: la necesidad de vender su arte.

xxxiv. He aquí otro caso de condicionamiento del individuo por herencia familiar: aparte del padre, Federico debe su mal temperamento a sus tíos.

sea esta razón egoísta, pero es dulcísima, ¡mi única defensora y creyente!...

… Bien; he de contarle ahora más del comienzo de mi carrera de pintor… Decía…, sí, decía que mi padre[176] murió. Pasó mi madre las primeras semanas de viudez en casa de una amiga recién llegada de nuestro pueblo y que tenía dos hijas. Yo seguí en la Academia. Era verano, y el maestro y su mujer se marchaban a la hacienda que poseían lejos, en la montaña. Me dejaron encargado de la guarda de todo. Las clases estaban cerradas. ¡Toda la vastedad de los estudios para mí solo! ¡Copiaría los bocetos y cuadros que me diera la gana! ¡Y yo solo!... La señora dedicome una prolija plática de avisos y recomendación de celo y fidelidad en la custodia del gallinero, y en sesenta atadijos de papel y cintas verdes me dejó sesenta reales para que diariamente comprase el salvado y el trigo, alazor y maíz. Olvidoseme cumplirlo los tres primeros días (y no por rapacería, que no gasté un céntimo siquiera en mi regalo)… La lamentación de una pava alta, seca, muy antipática, me recordó mi cuidado. ¡Dios! ¿Y sabe qué hice? Pues gastar de una vez cuantos dineros me confiaran. Con un duro llené[177] las colodras de pasta de salvado, y derramé por el suelo cuarenta reales de trigo y maíz.

¡Cómo engullían los animalitos! Tomé un apunte de esta nota y me pagaron por él dos pesetas. ¡Mi primer negocio artístico! Algunos días más tarde visité el gallinero, y… estuve cerca de llorar: había dos aves muertas. Las vasijas estaban vacías. ¡Y con el precio de mi tabla tuve yo que mercar más salvado! Pero ¡qué haría con los dos cadáveres! ¿Enterrarlos? ¿Y si la señora maestra sospechaba de mi honradez y tomaba la noticia de la muerte por fullería y engaño? Pensé en desplumarlos y guardar las plumas, como hacen los pastores con el zaleo de las

reses despeñadas o devoradas por el lobo; pero tampoco esta prueba me acreditaría a[178] los ojos del ama. Preferí dejar las gallinas muertas tendidas[179] al pie del muro. Al día siguiente, cuando pasé al corralillo, la[180] desventura había aumentado… ¡Tres cadáveres nuevos! ¡Y uno de ellos el del macho, el gallo, tan amado de la señora por lo grande y[181] apuesto! Llamábanle *Olivares*, recordando la altivez y bizarría del *Conde-Duque*…[xxxv] Los puse junto a los otros, al abrigo de la pared. ¡Ya eran cinco! ¡Y los vivos, tan flacos, tan mustios, siempre muy quietos! ¿No había para sospechar de aojamientos y maleficios[182]? ¡Y la pava sin morirse! Una tarde, que yo sesteaba en el estudio del maestro, se asomó por la vidriera para mirarme. Su cabeza de grajo enfermo y hambriento daba una mueca acusadora, agorera, fría. ¡La perseguí por todo el huerto, y ella huía, estirando su cuello verrugoso, tendiendo hacia atrás las alas como si se le cayeran las haldas de dueña, sucias, andrajosas. Me pesan aquellas persecuciones, y su espectro, que aún lo veo, sigue repugnándome… Murió la pava al lado de la última gallina. Y bajo el muro quedó una sarta de aves muertas, que soñé aterrado en mis pavorosas noches de soledad, en las inmensas estancias de la Academia.

Apestaba el huerto como un cementerio desgarrado.

… Cuando vinieron los amos me escondí. La señora maestra, apenas llegada, salió al patio. Yo temblé. Oí su grito[183]. Acudió el maestro… Entonces me presenté,

xxxv. Gaspar de Guzmán y Pimentel Ribera y Velasco de Tovar (Roma, 6 de enero de 1587 - Toro, 22 de julio de 1645), III conde de Olivares, I duque de Sanlúcar la Mayor, I marqués de Heliche y I conde de Arzarcóllar, fue valido de Felipe IV, de 1622 a 1645. Probablemente el político más importante de su tiempo, y prácticamente rey en funciones, ha quedado en el imaginario colectivo español por el poder que llegó a ostentar, de ahí la comparación que se hace aquí.

encendido de afrenta. Y[184] el maestro sonrió piadosamente y fui perdonado…

* * *

… Desde[185] las rejas de mi cuarto se goza la visión del mar. En ellas estuvo mi amigo serenándose. Y me llamó para decirme:

–Mire:[186] usted contempla el cielo y el mar, y usted solo ve el azul de fuera, el aparente. Pues yo, además, veo el azul de dentro, aunque no es cierto… ¡Entonces, dice usted! ¿Cómo, *entonces*? Fíjese. Yo distingo otros azules nuevos, vírgenes. Me imagino trozos de mar y de cielo, y por la cortadura mana azul, que es el alma, la substancia del color azul; como en un macizo de mármol blanco o rojo, al partirlo, veríamos más blancura o rojez dentro, sangre de color… No, no me comprenderá, y tampoco le hace falta. La conciencia del colorido no se la envidio a nadie… En Roma me la celebró un pintor famoso. Yo he estado en Roma. ¿No[187] se lo he dicho?... El buen maestro me alcanzó de un prócer lugareño una pensión de dos pesetas. Cuando[188] me transmitió la noticia agregó por comento:

–¡Dos pesetas diarias! Han pensionado a la hostelera[189]. Pero puedes salir; ya es algo.

Marché a Madrid. Y un año después, almas generosas me llevaron a Italia. Ya le[190] iré diciendo. Hoy, no; debe ser tarde, y en mi casa me aguardan porque no queda ni un… En fin… ¿Qué le parece el apunte?... Hace bien aquí, ¿verdad? ¡Y el precio es tan poco!...

Y Federico[191] se abatía, sonriendo[192] humildemente. Le dio tos, y volvió a encogerse[193], a reducirse. Otra vez resaltaba la pobreza de sus ropas.

IV

De cómo se casó

Los campos labrados se rasgaban, haciendo una rambla honda y seca[194]; las márgenes se amurallaban indomablemente de viejos nopales, plantas hordálicas que parecen sorprendidas en[195] una contorsión de ira o de danza grotesca.

Descendía la senda al barranco, torciéndose en busca del abrigo de un palmeral que se espesaba a Poniente, recortando su perfil de paisaje bíblico sobre un cielo de hoguera.

Entraba cansadamente en el bosque el último y viejo sol, y las dobladas ramas de encima relucían como los bronces limpios.

Tejían las palmeras un ámbito[196] caliente y oloroso de polen ofrecido en[197] opulentos mazos de blancura.

Ahondaba[198] el silencio la trémula canción de abejas y moscardas que vagaban meciéndose entre hebras y gotas de sol.

Acababa el palmeral en la costa, que allí era alta y de blando huello de algas secas, que convida al ocio dichoso de la grande visión del mar. Gozan libertad nuestros ojos y la pasan a la encerrada alma, y enlazan los azules del[199] cielo y de las aguas, apacentando en los misterios del horizonte los anhelosos sueños de viajes románticos.

Tendiose mi amigo en el mullido algar, y desflorado el deleite nirvático, murmuró:

–Ayer[200] padecí mucho. Me noté agotado, enfermo, vencido de enfermedad. Y tuve que caminar; y cuando llegué a tierras desiertas corrí, salté, grité con locura y pude recuperarme. ¿Se ha reído? ¡No lo haga más, por Dios! No olvide que yo estoy sano y que vivo[201] por el impulso y virtud de quererlo. Casi todos los hombres viven fatalmente, y si decaen y enferman se entregan abúlicos a la razón y voluntad ajenas… Yo, no; yo vivo íntima, intensamente, razonando mi vivir fisiológico; yo vivo sabiéndolo y queriéndolo, y a solas conmigo mismo, con mis tejidos, con mis huesos, con mi sangre… La circulación de la sangre me parece que he podido descubrirla yo si no la hubiese[202] descubierto otro… Estoy amenazado y me defiendo, porque amo la vida con toda mi alma y con todo mi cuerpo. No es querer la vida por… por mi hija –¡oh, eso, desde luego, ni lo pensemos!–, es un asimiento con lo creado. Se me figura que tengo raíces y que penetran en todo. ¡Qué alegría la de los árboles enormes y centenarios: sentirse palpitar y estremecerse y vivir por la raigambre alejada!

Federico se había erguido. Y acercándoseme añadió:

–Se dice pedantescamente: «Amar la vida; el contento de la vida»[xxxvi]. ¿Qué le parece? Pues la mayoría de las gentes felices que predican eso lo repiten de memoria o

xxxvi. Aunque entre comillas, es difícil asegurar que se trate de una cita atribuible a un autor concreto. La idea expresada es, como puede apreciarse, un lugar común, y es poco precisa, por lo que sería probablemente inútil intentar rastrearla entre un sinfín de fuentes posibles. Además, por el uso del impersonal «se dice», el propio personaje, al introducir la frase, parece sugerir que, más que una cita de un autor concreto, se trata de un punto de vista general, extendido en sociedad o de cultura popular. En este sentido, las comillas se usarían como signo lingüístico de estilo directo tras el verbo *decir* y los dos puntos, para

mezclan a la santidad de la gran vida los goces de que tienen noticia, posesión o esperanza. Yo no me he fingido esos egoísmos, ni opulencias, ni nada. ¡Ya ve usted: riquezas que todo el mundo se imagina! Pues tampoco riquezas; por mí, no se han vuelto –como escribe el sabio– en alas de águila para escapar de la codicia[xxxvii]…

Mientras Federico hablaba, cometía yo la ruindad de no creer en él, porque recordaba su encogimiento y hechura miserable en una mañana que me trajo el cuadro del fraile descortezando espigones de maíz.

Pero luego me arrepentí. Si mi amigo sufría la más grosera de las tribulaciones y aprendió que su arte no[203] era fuerte para merecer socorro de los hombres, necesitando darles el espectáculo de su miseria, no pecó contra su dignidad y espiritual alteza haciendo por costumbre, en mi casa, la farsa de su verdadera condición menesterosa.

Me divirtió de mi íntima contienda esta cándida lamentación suya:

indicar que, según Federico, esas son las palabras con la que se formularía ese lugar común en el imaginario colectivo.

xxxvii. Probablemente se trata de una referencia a los Proverbios, 23: 4: «No quieras trabajar para enriquecerte: mas pon coto a tu prudencia», y 23:5: «No alces tus ojos a las riquezas, que no puedes tener: porque ellas se harán alas como de águila, y volarán al cielo» (cito por la traducción de la Biblia de Felipe Scio de San Miguel, que fue la que tuvo Miró en su biblioteca). Con estas palabras, la Biblia condena la avaricia, esto es, el enriquecimiento vano, como fin en sí mismo, sin más utilidad que la propia riqueza, y alegóricamente plantea su inutilidad y fugacidad, señalando que, al codiciar de este modo la riqueza, esta no se alcanza o bien desaparece, convertida en alas de águila que huyen del codicioso por los cielos. Con esta idea en la cabeza, Federico se jacta de su total falta de codicia, arguyendo que en su caso, de tan poco que busca la riqueza, esta no ha tenido siquiera que llegar transformarse en alas de águila ni huir por los cielos.

–¡No es gran lástima que, siendo yo extraordinario, no haya hecho nada de particular!...[xxxviii] Yo me casé como pudiera… No se me ocurre ejemplo posible[204]. Hallarlo sería explicar de alguna manera mi matrimonio, y… es inexplicable… Pero, por Dios, mi mujer bien pudiera haber sido, no digo mejor, sino de otro modo. ¡Oh, es tremendo no esperar ternura, ni confianza, ni estímulo! ¿Y qué he de reprocharle? No es adúltera, ¡qué digo adúltera!, ni miradora de hombres ni celosa. Casi me complace encontrarla a días ventanera, maldiciente, habladora, porque siquiera percibo en casa algo femenino[205] / [xxxix]. Mi mujer es seca,

xxxviii. La frase se presta a una doble interpretación. Por un lado, podría ser que Federico se considerara dotado como pintor, ya que, al fin y al cabo, se cree extraordinario, de donde no haber hecho nada en particular podría tomarse como la falta de éxito resultante de la incomprensión social. Pero también puede entenderse que Federico, en línea liberal, se considere extraordinario porque todos los individuos, por el mero hecho de serlo, lo son, de ahí la tragedia del *yo*: pese a la idiosincrasia liberal de ser extraordinario como individuo, Federico se sabe sin aptitudes *reales* para ejercerlo prácticamente, con resultados concretos.

xxxix. En vez de «algo femenino», en la edición de 1908 se lee «algo de feminismo», lo que es interesante por la relación de Miró con el feminismo liberal, según se vio en la nota xx. Ahora bien, mientras que Miró comulga positivamente con (al menos, algunos) principios feministas, la intención de Federico es bastante peyorativa, pues con estas palabras quiere criticar a su esposa, por encarnar lo que se viene definiendo como principio benthamiano de ascetismo. En este sentido, el que Miró sustituya «algo de feminismo» por «algo femenino» puede deberse a un intento de no asociar el feminismo con algo negativo. En todo caso, el concepto que tiene Miró de mujer feminista no se ajusta en absoluto al retrato que hace Federico de Angustias, por lo que el cambio es coherente. Frente al carácter rancio, ramplón y materialista que se desprende de Angustias, Miró considera que la mujer feminista, sin dejar el sabor de, por así decir, dulce feminidad, es cosmopolita, culta, independiente y trabajadora. En su artículo, ya mencionado, de «Literatura feminista: *Yolanda*», Miró habla, por un lado, de un

lacia. Nunca la vi joven ni alegre. Su frase ya la conoce: «¡Para *eso* (¿para qué?, pregunto[206] yo), para eso, más le valiera a una[207] morirse!». Y las raposas de las vecinas que la cercan asienten y gimen, y volviéndose a mi hija dicen que la compadecen, porque empieza a vivir. Es inútil que cambie de casa. Mi mujer tendrá siempre vecinas iguales. Mi hija cumplió doce años, y no parece que su alma se abra en ese ambiente de ruindad. ¡Me quiere como si todo el mundo estuviera en mí contenido, y me defiende y admira mi arte, tan menospreciado por la madre! Tiemblo por si me apagan la admiración de esta criatura, quizá la única admiración… Sí, desde luego, la única…

… Había salido del puerto un buque y pasaba ante nosotros calmosamente. No parecía hender ni hollar el sueño de las aguas, sino deslizarse sobre un suelo llano y bruñido. Era un vapor carbonero, pesado, negro, gordo. Los mástiles y chimenea, reclinados hacia atrás, le acreditaban de altanero; pero bien visto por Federico y por mí, convinimos en que el pobre barco era todo bondad y mansedumbre.

Ya lo mirábamos amorosamente, y si manchaba la pureza azul con un nublado de humo, nosotros, sin hacernos cargo de que necesitaba humear, lo tomábamos por alarde de orgullo, que realmente no sentía, y decíamos: «¡Para qué hará esas cosas, Señor!».

Yo le dije a mi amigo:

–¿Quisiera usted marcharse en ese buen vapor y renovar impresiones?... Le advierto que iríamos solos; ahí no viajan señores graves ni elegantes, sino un grupo de

«feminismo […] exquisito», sin la brutalidad masculina, y, por otro, la mujer «se va sola por esos mundos, habla muchos idiomas, lleva pan a su hogar "como nave de mercader"» (Cfr. Altisent, 1992: 76).

hombres quizá extranjeros, silenciosos, fantásticos. ¿No se marcharía usted?

–No, señor. ¿Para qué? Solo ambiciono seguir en mí mismo. Créame, es todo igual. Yo he viajado y he padecido inmensamente. Quizá mi alma no estaba cuajada, granada en su actual entereza… Ya no me hace falta viajar. Pasé un año en Madrid. Mi primera salida aventurera tuvo tanta desgracia como la del santo mártir de la Mancha[xl]. Y busqué más en Italia. En Roma ya fui como un perro sarnoso; todos los males y miserias se pegaban a mis cazcarrias. Diez meses padecí la *malaria*. Vine a España; me quedé tercamente en Madrid. Pasé hambre, porque ya me habían retirado la pensión[xli]. ¡Y mi madre me sospechaba cerca de la gloria! Yo le mentía esperanzas, y al escribírselas

xl. De acuerdo con los títulos de capítulos, la primera salida de don Quijote se produce en la primera parte, capítulo II (Cervantes, 1998: 45-54), donde se cuentan las tomaduras de pelo en la venta que cree castillo. Ahora bien, como Federico habla de «tanta desgracia», es muy posible que se esté refiriendo a todas las desventuras que se suceden hasta el capítulo V (Cervantes, 1998: 45-76), incluyendo la ridícula investidura de armas, el episodio de Andrés azotado (el primer agravio tan desafortunadamente deshecho) y, sobre todo, el apaleamiento de los mercaderes, tras el cual don Quijote vuelve al hogar en lamentable estado.

xli. De un modo sumarísimo, Miró presenta aquí varios motivos de la picaresca, no señalados en la Introducción. Federico resume su vida como un transitar de lugar en lugar, pasando hambre y padeciendo desgracias, y son la vida en el camino, el hambre y las desventuras tres rasgos fundamentales de la picaresca desde *El Lazarillo*. Por ejemplo, Lázaro escapa de los malos tratos del ciego por «la puerta de la villa en los pies de un trote, y antes que la noche viniese di conmigo en Torrijos» (Anónimo, 1987: 46), esto es, huye caminando y, desde entonces, va cambiando de amo y de lugar, de desgracia en desgracia. Y siempre pasa hambre, hasta el punto histriónico de que, en el tratado tercero, de puro hambriento es Lázaro el que tiene que terminar por alimentar a uno de sus amos: el hidalgo (Anónimo, 1987: 71-110).

me las creía y me alegraba en mi corazón. Dormía en una tienda de libros de lance. Entonces leí vorazmente… Y vea usted mi sino, porque no recuerdo si le he dicho alguna vez que yo soy creyente del sino cuando no me queda otro remedio. Una familia extranjera me encargó la copia del cuadro de Pradilla *Doña Juana la Loca*[xlii]. Como no es usted pintor, no puede imaginarse la grandeza y esperanza que infunden en nosotros algunos extranjeros que visitan nuestros museos. ¡Pues toda una familia extranjera de aficionados y compradores hace ya delirar! «¿De dónde vendrán?», nos decimos fervorosamente viéndoles[208] entre nieblas de leyendas principescas… Y no se nos ocurre que puedan ser tenderos retirados o pobres gentes enriquecidas por logrería o contrabando. Eso, nunca. ¡Qué alegría, qué fiesta en toda mi alma! ¡Pintar un cuadro grande descansadamente, sin agobios ni prisas! ¡Oh, me querían mucho! ¡Pintar[209] hasta viento que tuerce la llama de los blandones hinchando como[210] una vela negra y fatídica el manto y toca de la Reina desventurada!... La tristeza de aquel cielo de crepúsculo angustioso pintaba yo percibiendo la alarida del vendaval de llanura, sintiendo el frío y la humedad del celaje, cuando recibí aviso de que mi madre me llamaba porque se… moría. ¡Dios! ¡Morirse mi madre! Yo nunca había pensado que pudiera morir mi madre…

Mis protectores estaban en Toledo. Yo no quise aguardarlos… Enrollé el lienzo; lo descansé sobre mi hombro

xlii. El pintor Francisco Pradilla Ortiz nació en Villanueva de Gállego, Zaragoza, en 1848, y murió en Madrid en 1921. Como se explicó en la Introducción (pp. 82-83), Pradilla, que tuvo tanto éxito como pintor, puede ponerse como contrapunto de Federico. No es casual que el primer encargo importante del fracasado Federico sea precisamente copiar el cuadro *Doña Juana la Loca*, con el que Pradilla alcanzó la fama.

como una cruz, y subí en el tren comprando billete hasta donde pude; lo restante del viaje… andaría… Y lo caminé con mi cuadro a cuestas… Vi muerta a mi madre, tendida en la pobre cama, amortajada con su traje negro de boda y de los domingos… Todos los muertos parecen más largos, más estirados, ¿verdad? Pues mi madre estaba más chiquitina, como si el sufrimiento la hubiese reducido… Era viejecita y yo le vi el mismo sello de dolor de Lucita… La mujer santísima no pudo tenerme a su lado en la agonía. Le dejaron entreabiertos los ojos y estuve toda la noche inclinándome bajo sus pupilas apagadas… ¡¡Y nada!! La velaba también aquella mujer amiga que la tuvo en su casa los primeros días de viudez. Las hijas no sosegaban, ordenándolo todo, disponiendo hasta de mí, singularmente la mayor; la pequeña pasó[211] la noche sentada junto a mi madre, mirándome, mirándome… Mucho tiempo estuve retirado en mi casa. Y una tarde vinieron las tres mujeres. Me dijeron que era preciso que yo saliera para esparcir y distraer el ánimo. Bueno. Y salimos. A mí ya me era igual todo. La madre me tuteaba; dijo que la mía me encomendó a ella. Paseamos por los muelles. Me preguntaban de mis ganancias del último año, de los rendimientos de la pintura, instruidas en las piadosas mentiras que yo escribía a mi madre… No por vanidad, sino por dejadez e indiferencia, las abandoné a sus engaños. Me afearon que llegase de Madrid tan quebrantado… (¡No sé cómo había de llegar! ¿Qué le parece?) La hija grande me reprendió porque mis ropas estaban manchadas. Ella iba muy limpia, pero su limpieza era rígida, sin gracia, como de hospiciana o de monja… Al día siguiente no pude salir porque se me llevaron el traje para asearlo. Pronto fue verano, y todas las noches venían por mí. Y en una de ellas que íbamos juntos las dos hermanas y yo, la madre llamó con aspereza a la

hija pequeña, y nos siguieron. Desde entonces paseábamos siempre de igual modo: la mayor, conmigo; la hermanita y la vieja, detrás. No recuerdo cuándo me di cuenta de que me dominaba aquella mujer sin juventud, siendo tan moza, de ojos que tenían filo y helor de acero, delgada, larga, de manos durísimas… La menor nunca hablaba. La familia extranjera escribiome desde Barcelona; regresaba a Alemania, y por las cantidades anticipadas pedían dos paisajes levantinos.

Leí la carta delante del cuadro comenzado, y reí y lloré toda una tarde. Así me sorprendieron las tres mujeres. Repasaron mi casa. Les pregunté si salíamos, y no quiso la madre, porque había de hablarme. Las hijas se apartaron a la ventana, y entonces la vieja, mirándome mucho, dijo[212]:

–Comprenderás que mi chica y tú no debéis seguir haciendo lo que hacéis.

Y yo exclamé:

–¿Qué chica?

La vieja replicó sonriendo:

–¿Cuál quieres que sea sino Angustias?

Y fijó en mí sus ojos hasta que yo abatí los míos, y me quedé contando[213] los ladrillos… Continuaba el silencio. Me fatigué de contar y dije sin mirarla:

–¿Y qué debemos hacer?

Y oí:

–Yo conozco a un señor beneficiado de la Colegiata, y primo mío es el escribiente del Registro Civil, que le dicen el *Cojo-rojo*…

Se estremeció de frío mi médula. ¡El *Cojo-rojo*! ¿No lo conoce? ¿No sabe? Es un monstruo, hijo[214] de aquel tonelero espiritista… Y la voz de la vieja prosiguió goteando estas palabras:

–El sábado es fiesta; bien viene para la primera de las amonestaciones, y a último de mes puede estar todo arreglado…

En seguida llamó a la hija, a… Angustias, y cruzando los brazos sobre su vientre exclamó riéndose:

–¡Venga: daos las manos, tontos, más que tontos!...

¿Se burlaría de mí? ¿Qué le parece?... Y me tocó una mano fría, grande y sudada, y la hija pequeña me miraba en silencio, muy blanca…

Y me casé, y mi mujer es… Angustias…

Mi amigo volvió a tenderse, pero entonces hundió su pecho y su frente en la costa… Después alzó la cabeza enmarañada de algas; tragó aire de la anchura de mar y dijo:

–Es la primera vez que cuento mi matrimonio, y me parece que he descansado. Este alivio debe tener[215] un devoto cuando confiese un pecado mortal… Y, sin embargo, yo no me explicaría mi vida fuera del engranaje de sucesos y fatalidades que le voy confiando…[xliii]

… ¿Qué le parece?

xliii. Como se explicó en la Introducción (pp. 102-04), el relato de Federico, siguiendo el modelo picaresco, tiene como objeto explicar su lamentable situación presente, de ahí que anteriormente se refiriera al «punto» de su vida al que ha llegado «razonablemente». He aquí una nueva y muy clara mención a ello, al definir su vida como producto de las fatalidades que ha sufrido.

V

Su hija[216] / [xliv]

En el tejado verde y costroso del casón de mi amigo se levantaba un aposento[217], techado por una lucera con[218] celosía de alambres. Y este era el estudio del pintor. Yo estuve en él una tarde[219] estival.

Llegábase por una retorcida[220] escalera, que empezaba en las tinieblas de un largo pasillo, labrada con ruinas de cajas y puertas[221].

–No tema –me dijo el artista al subir el primer peldaño, que hizo quejumbres de vejez–. Aquí[222] la impresión es de tumba, pero arriba se nos premia con el júbilo del cielo.

En una de las enroscaduras de esta sierpe de madera me detuve, porque los crujidos y truenos de las tablas vencían la voz, y ya mudo el ámbito le pregunté:

–¿Estaba usted solo?

Él[223] contestó:

–Nunca estoy solo en casa. Para conseguirlo he de venirme[224] aquí. Mi mujer, su hermana y las amigas han[225] entrado al dormitorio de mi hija, de Lucía; se llama también Lucía. ¿Se acuerda? Pero suba, ¿no le parece?

xliv. En relación con el título ligeramente más arcaizante de las dos primeras ediciones («De su hija»), véase la nota iii.

Arriba cayó[226] sobre mi carne un abrasamiento[227] de horno. Estaba el desván cerrado. Los maderos delgados y nudosos de alguna puerta se encendían de llagas de luz y regueros de sangre de sol.

Abrimos las ventanas, y pasó delicia de tarde, de altura y de cielo[228].

Vestían las paredes del estudio apuntes y láminas arrancadas de Ilustraciones. Presidía un espejo de cornucopia de escayola; la[229] luna, empañada de verdosidad, guardaba un encanto de aguas de estanque de jardín abandonado. Bajo había un arcaz y sobre su tapa el busto en barro de un Zeus y dos potes de loza talavereña, por cuyos bordes asomaban manojos de pinceles. El caballete reposaba en un ángulo. Otro muro lo ocupaba un diván herido en su vientre, desentrañado y pavoroso. Le hacían estrado dos butacas anchas y profundas, butacas muy tristes, de esas que han estado en salas de casas desgraciadas y[230] ampararon en su regazo ancianos tullidos y señoras[231] cansadas, enfermas, llorosas, de noble busto y cabello de plata.

Pendía del tragaluz una cobriza lámpara de altar, y[232] del seno herrumbroso desbordaban haces de trigos doblados y secos.

Mirado[233] el desván, que presentaba los agobios del vivir del artista, tuve sed de amplitud y me asomé a todas las ventanas.

Hasta lejanamente llegaba la lepra de tejados plomizos, pizarreños, verdes, atropellándose, encabalgándose… Un horizonte era marino, trozo de mar que sensacionaba aliviadora distancia. Otro, de sierras peladas, abrasadas, calizas, era como una ingente y monstruosa escombra, y rechazaba con dureza la contemplación; pero desde[234] las cumbres hasta la anchura opulenta de las laderas se

ahondaban por arroyadas que cavaron las aguas llovedizas, y estos pliegues rocosos traían imaginación de paisaje.

En[235] un trozo del confín de ocaso se tendía la tierra[236] encendida y madre de panes altos y maduros.

Parecía bajar[237] el cielo rasando amorosamente los sembrados.

Viéndolos, se regocijó mi alma y mis brazos se tendieron hacia el brote campesino.

Y mi amigo prorrumpió[238] jubiloso:

–¿Qué? ¿Ha visto esa bendición de mieses? ¡Cuánta[239] gratitud les debo! ¡Con ellas creo que se asoma el campo nada más que por mí… y ahora por usted, por los dos!...

Y[240] me condujo a otra ventana.

Cerca, cortaban el oleaje de espaldas, de techumbres[241] de casas, los negros muros de un templo vetusto, con los endriagos de sus gárgolas rotos y matosos; la cúpula era un seno azul que relumbraba de sol; seguía la torre de pináculo agudo, donde se torcía la cruz de la veleta… Más lejos destacaba el cuadrado de un claustro de monasterio, perfilándose en el cielo la blanca lira de la espadaña. Del huerto subía doliente y romántica la aguja de un ciprés, y se remontaban con ansiedad dos palmas: una torcida, rindiéndose, solicitando a la hermana de encerramiento, que era gentil; y ya altas y libres, desmayaban y expansionaban el ramaje redondamente… Distantes, verdeaban las cimas de los plátanos y olmos de un paseo… A lo postrero, el[242] mar.

–Dentro de esas frondas –decía el pintor–, o en la punta del ciprés, o entre esas manos dobladas de las palmeras, se refugian mis ojos como dos gorriones más de la ciudad… Mire las rejas, las galerías, los terradillos cercanos… Vea ropas tendidas. Por las mañanas sacan al oreo hasta las más intimas de las camas y de la carne. Mire

el abatimiento de esos geranios, albahacas y enredaderas, plantas mustias, desnudas, hincadas en latas y cazuelas rotas. ¿Qué le parece? Y al lado, repare en los gallineros de listones y telas metálicas, trazados por algún marido en tediosas tardes de domingo. Las gallinas murmuran, escandalizan; tienen parecido con personas flacas, hipócritas… Y a todas esas ventanas, fenestras y azoteas salen vecinas descoloridas y viejas; las veo peinarse o conversar siempre con desabrimiento, con pesadumbre[243].

¿Se ha fijado en las chimeneas? Huelo los humos de sus cocinas; y hasta me parece oler los dormitorios, las alacenas y cómodas de las casas, y creo[244] vivir y participar de todas las familias. ¡Dios! Y entonces, salta como un pájaro mi mirada y busca la lozanía de los árboles, y del ramaje trepa al cielo o se entra en la vía de mar…

… De lo hondo de la escalera subió una voz[245] que llamaba dulcemente a mi amigo.

–Vendré pronto; es mi cuñada.

Y quedé solo en el desván.

Bajo, musitaban. Le oí a Federico *su* «¡Dios!». Disputaban mujeres.

Me entretuve repasando el cuarto y hallé detrás del arcón un grande lienzo plegado a recio madero y un cuadro en óvalo, que tuve por el retrato de la hija del artista…

Crujieron los peldaños y apareció Federico. Temblábanle las manos y sus labios se le doblaban hacia la barba en gesto de amargura. Reclinose sobre el arca derribando los tarros de pinceles. Júpiter vaciló.

Y mi amigo dijo:

–Quisiera fumar.

–¿Pero es que ya fuma?

–No; y si no quiere, déjelo…

–¡No he de querer!

En tanto que encendía, murmuró:

–… Porque fumar no es solo deleite vicioso: es también como una adoración del fuego y del humo. Y ustedes no se dan cuenta… Bueno; necedades… No fumo… ¿No sabe? Es que… me llamaba mi hija porque tenía… congoja. ¡Congoja! ¡Ya ve! ¿Por qué eso? Siempre sudando, siempre sudando. ¿Qué le parece? Y me ha besado en los ojos y en las sienes. Va usted a verla, ¿verdad?... Ella sube aquí, conmigo; me ve pintar o se acerca a las ventanas y vuelve a sentarse a mi lado. Y limpia mis pinceles y sabe preparar, imprimar las telas. ¡Oh, está prendada de su padre! ¡Es tan[246] fina, tan virgencita! Y me aparta con su mediación las asperezas de la madre… Las querellas y burlas de la madre contra mí le ponen muy triste. Algunas veces se esconde; yo la he seguido y la sorprendí llorando… ¡Y esa criatura tenía congoja![247]

Quise aquietarle porque se exaltaba, y él no me dejó hablar[248].

–¿Qué? ¿Que no será nada? ¿Es eso lo que usted pensaba? Vamos…, sí; la frase. Muchas gracias.

Y se acostó sobre todo el arcón[249], riéndose, riéndose.

–¿Por qué me habla usted de esa manera? –le dije punzado de su desvío[250].

–¿Yo? ¡Yo! Es verdad; perdóneme… No será nada…, no será nada. ¡Si no es nada! ¡Pero, Señor, es que tampoco puede serlo!... ¡Qué va a ser! ¿No le parece?... Y dígame: entonces, ¿qué tiene?... ¡Y esa criatura, de alma tan jugosa, tan mía, padeciendo, acongojándose! ¿Por qué? ¡Yo, ansioso, delirante de vida, de fortaleza…, y es en mi hogar donde todo está apagado! ¡Lucita… Lucita… Lucita! ¿Se acuerda usted de mi hermana? La mató pan encendido. Se lo he dicho, ¿verdad?

Pasó ruidosamente un pájaro junto a una ventana.

Estábamos callados, y venía a nuestro retiro la canción de una doncella que cuidaba de sus hermanitos en una azotea ya en sombra y frescura de la tarde[251] avanzada.

Después le dije[252] al pintor:

–He visto el retrato de su hija.

–¿Dónde?

Yo le mostré el óvalo retraído a espaldas del arcón.

–No es, no es mi hija. Lucita es más niña… Le contaré del cuadro, aunque es ironía, escarnio de mí mismo… Dígame: usted, cuando estrena una prenda, un traje, ¿sabe, en verdad, que aquello que usted se viste es nuevo?

Yo le repliqué que sí.

–Yo, no. Mis ropas siempre parecen muy[253] usadas. Y, ya ve, no tengo hermanos ni padre de quien heredarlas. Quizá sea porque me las cose mi mujer. Yo[254] no soy hombre vano; ¿para qué? ¿No le parece? Pues oiga. Me buscó una familia que adolecía mirarla porque había muerto la hija mayor cuando iba a desposarse. Quería el novio que yo pintase el retrato de la muerta, y me ofreció diez duros. ¡Imagínese mi gratitud por la pobrecita novia! Elegí una fotografía y comencé el trabajo… Y me interrumpió una tarde mi mujer para enseñarme retazos, muestras de telas burdas, blandas, diciéndome: «Voy a coserte ropa nueva». Me laceraba oír esas palabras. Es que me vestía tristemente de asilado… Además, en las pruebas, le aconsejaban las amigas… Esa tarde me rebelé como un muchacho y aparté aquellos tejidos miserables. Mi mujer se embraveció; después pasó a gemir y lamentarse; pero yo gusté el triunfo, yo me encargué un traje, un traje de sastrería, un traje de hombre, prometiendo al de la tienda pagarle cuando el novio me pagase el retrato. Y vestí el traje nuevo. ¡Oh, no podía sosegar en casa! Fue en un domingo; merendamos en el campo… Ya estaba acabado el cuadro. Y pasaba tiempo,

pasaba tiempo y… el novio no llegaba. Y no vino nunca, porque se había casado con la hermana de la muerta. Y sigue mi mujer cosiéndome la ropa; pero ya siempre[255] negra. Y ahora, dígame: si halló el cuadro de la novia, también vería un telón tumbado. ¿Y no adivinó, no sospechó nada? ¿No sabe?.... No, no lo sabe. Pues ahí tiene mi copia de *Doña Juana la Loca*. No me he atrevido a rascarla; pero detrás compuse un asunto de guerreros y patricios romanos. Para mis modelos (uno, siempre el mismo) forjé los escudos y espadas con cartones y papeles brillantes… ¡Yo me acordé del buen hidalgo cuando labraba su celada!...[xlv]

xlv. Se refiere aquí Miró al comienzo de la novela de Cervantes, cuando don Quijote está preparando su armadura, de una manera ridícula: «Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que *no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera*. Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana; y no dejó de parecerle mal la facilidad con que la había hecho pedazos; y, por asegurarse deste peligro, la tornó a hacer de nuevo, poniéndole unas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que él quedó satisfecho de su fortaleza y, sin querer hacer nueva experiencia della, la diputó y tuvo por celada finísima de encaje» (Cervantes, 1998: 41; cursiva mía). Con la comparación, Federico quiere resaltar que la preparación del decorado de armas de cartón-piedra para su cuadro es tan falsa como el remiendo de cartón de la celada de don Quijote. Recuérdese aquí lo que se dijo en la Introducción (pp. 84-87): esta referencia funciona en relación con sendos pasajes de los capítulos uno y tres (notas vi y xxix), haciendo referencia a ideas propias de la Modernidad, relacionadas con la subjetividad y el perspectivismo de Ortega, y sirve explicar la actitud de Federico de engañarse de manera autocomplaciente por considerarse un artista incomprendido, cuando, en realidad, es un artista inepto.

Pinté sandalias mirando alpargatas… Subía mi mujer; su glosa era: «Eso es querer y no poder. ¡Más nos valiera que hubieses seguido el oficio de tu padre!». ¿Qué le parece? Entonces tenía Lucita tres años, y si lloraba o disgustaba a su madre, esta, para amedrentarla, la ponía delante de los romanos… Tuve que enrollar el lienzo y lo abandoné…

La lámpara resplandecía como si un mago la hubiera llenado de onzas. Estaban resucitadas las espigas encandecidas de sol poniente.

Mirándolas, dije:

–Es el más bello ornamento que tiene usted en su estudio.

–¿De veras? ¿Le gusta? –exclamó efusivamente el pintor–. ¡Gracias con toda mi alma!... Es un relicario[256] de acción de santidad y belleza. Todas las mañanas lo beso… Hace dos años paseábamos por las afueras una noche de junio. Venían conmigo Lucía, mi mujer, su hermana y amigas, porque estaba alegre mi alma. Había yo cobrado treinta duros de un retrato. ¡Otro retrato!, dirá usted. Sí, señor; otro, pero era del Rey y para una casa-alcaldía. Mientras lo pintaba, mi mujer agoraba riéndose: «Eso ni siquiera lo recibirán». Y cuando le mostré el dinero, me miró respetuosa, me miró como nunca. ¡Oh, mi casa tenía júbilo! ¡Y todo el mundo fue para nosotros como un estallido de cohetes de fiesta; y ungüentos beatísimos de esperanza suavizaron mi espíritu! Ya ve usted, ¡por treinta duros! Salimos al campo alumbrado de luna. Las tierras estaban en rastrojos. Descansamos en una era que blanqueaba como el hielo y olía como un molino, porque la muraba toda la cosecha de mies en tresnales, y sobre ellos descendía la claridad de la luna[257] y las pinchas de las espigas hacían visos de seda… Yo mordí bálago y espigas y comulgué fuerza, contentamiento y salud, y contemplé a

mi mujer con misericordia y amor de padre por un hijo lisiado. Arranqué más espigas, desnudé los granos y quise que todos participasen de esa eucaristía de felicidad y vida. «¡Comed, comed de este trigo –les dije entusiasmadamente–, porque también es carne de Nuestro Señor!». ¿Qué le parece? Se enojaron, se rieron; pero[258] fueron tomando del espiritual alimento. ¡Sí, espiritual, espiritual, se lo juro, porque lo habían consagrado mis manos, y en aquella noche mis manos eran puras, excelsas, como las de un sacerdote santo!… Y mi hija no quiso comer. Yo lo creí broma o capricho de doncella; y la seguí para darle trigo. Corrimos felices por el llano de la era. Pude alcanzarla; y Lucita, trémula como un pájaro cogido después de volar mucho, descansó en mi pecho.

–No comeré, no comeré –decía riendo y deteniéndose por el ansia de respirar–. Dame el trigo, pero no me lo como.

Yo le pedí:

–Hazlo por tu padre… Estamos contentos; somos ahora todos, todos muy buenos; olemos la misma fragancia de flor de trabajo campesino; probamos[259] el mismo sabor, pues durante un momento sentiremos todos lo mismo; ¡y es muy hermoso! Faltas tú, Lucita. ¿Te vas a quedar separada de nosotros, como si te hubiésemos dejado solita en un camino?

Entonces admitió el trigo y fingió comerlo; pero no lo hizo, y yo me entristecí… Antes de acabarse los dineros del cuadro del Rey, mi mujer suspiraba: «¡Ay, Señor, no volverá a visitarnos la suerte!». Y casi todas las tardes entorpecía mi trabajo para lamentarse o alabarme a los maridos de sus amigas… ¿A mí qué me importaba? Llegué a sentir aborrecimiento por todas esas familias tan venturosas… El siguiente junio fue para mí como una zarza de espinoso.

Estuve miserable y atormentado constantemente por mi mujer. Fue en un crepúsculo cuando pensé en ahogarla. No me arrepentí; me repugnó… O me arrepentiría, ¿por qué no? ¡Si yo no la odio!... Me refugié aquí… ¡Qué noche de desconfianza en mí mismo y en todo!... De pronto, resonó la escalera; mi alma se torció. Esperé a mi mujer, que entre las tinieblas sería como un fantasma de acusaciones y burlas…; pero no era ella, sino Lucita.

–Haz luz –me dijo–, que te traigo un regalo…

La besé y olía a campo y me sentí enternecido[260]… Y mi hija me susurró en la frente:

–¿Te acuerdas de aquellos granitos de trigo que no quise comer y me los puse en la boca para engañarte; te acuerdas?... Pues no los comí por lástima… ¡Mascarlos, tragarlos, era un dolor, siendo tan monos y peladitos por ti!

¡Señor, qué delicia oírla! Y Lucita siguió:

–Anda, enciende, enciende y verás qué hermosura te traigo…

Y yo prendí un cirio que había en la lámpara, y al sentarme, Lucita puso en mis rodillas un manojo de espigas maduras, recién segadas, con sus cañas y hojas y algunas hasta con raíces enteras en su simpleza y fragancia; los tallos los había enlazado con una blanca cinta. Hundí mis ojos y mi boca en las matas de trigo, y aspirándolas escuché a mi hija:

–Pues todo esto ha salido de aquellos granitos; los planté en una maceta y la llevé a casa de amigas mías para que tú no lo supieras; y yo iba a regar y cuidar mi huertecito, y hoy lo he segado[261]… ¿No es esto mejor y más… más noble (¡más noble dijo, lo recuerdo!) que si me hubiese comido el trigo? ¡Así lo tienes para siempre!

Y me abrazó y lloré, y juntos lo pusimos en el vaso de esa lámpara…

Y el pintor y yo la contemplamos devotamente.

… Desde abajo gritaron con destemplanza el nombre de mi amigo.

–Vuelven a llamarle.

–Ahora es mi mujer… Pero quiero decirle a usted antes…

Y no logró seguir, porque estrepitó toda la escalera y por su hueco surgió la esposa del artista. La hallé más vieja y seca. Hizo una sonrisa helada al mirarme, pero su ceño no pudo desfruncirse. Buscaba a Federico porque Lucita no quería tomar alimento. A mí me dijo con aflicción:

–Dispense, dispense. ¡Ya ve cómo está el cuarto! No hay remedio… En fin…

Y se marchó llorando.[262]

VI

Pasión

Días después de mi visita al pintor en su estudio, ya casi entornada la tarde, un mendigo, modelo de todos los artistas de la ciudad, me trajo una tabla. No descubría[263] en ella trazos ni pintura; y el pordiosero me advirtió:

–Es para que lea.

Me fijé y hallé escrita con lápiz esta[264] ávida imploración:

«Venga usted; pero venga enseguida. Se está muriendo mi hija…

»¡Me cortaría la mano que escribe esa infamia!... Se está muriendo…

»… ¡Dios! Y mi mujer y mi cuñada y otras mujeres gimen y se conforman con la voluntad del Señor, y ¡yo no sé qué hacer! Venga para que otra voluntad como la mía pida y grite lo contrario… No sé de otro amigo, no sé; todos los que recuerdo nada más son compradores…

»Si usted conoce a alguien como yo o como usted, tráigalo… ¡Pero, por Dios, venga pronto!

FEDERICO».

Yo no busqué a nadie…, y codiciaba compañía, porque no era fuerte mi alma ni mi palabra poderosa para dominar aquel hombre, de[265] noble ardimiento y frialdad

cruel, que vibraría ahora con la única nota de todas sus cuerdas reciamente trenzadas a la del trágico y supremo dolor de los dolores[266].

Me abrió la puerta el artista.

Yo esperé blasfemias, arrebatos[267], congojas. Y mi amigo no braceó, ni rugió, ni se amparó sollozando en mi pecho.

Al entrar, me preguntó muy despacio[268]:

–¿Viene solo?

Y viéndome así, me condujo a la angosta escalera de su desván.

Me estremecí aterrado, porque tomó con su mano la mía para llevarme por el misterio de aposentos desiertos y negros, y aquella mano estaba helada, caída, esquelética.

En su estudio me derribé en una de las butacas; él[269] sentose cerca, y como si me invitase a una confidencia[270] de solaz o negocios, pronunció suavemente:

–Bueno; usted dirá.

–¡Yo! ¿Es que no me ha llamado?

Y entonces deseé y creí, deseándolo, que las letras de la tabla fueran apócrifas. Sentí[271] que mi esperanza estaba tocada de ruindad, porque más que la salud de la hija del amigo quería apartarme, librarme del sufrimiento de este hombre.

–Sí que le he llamado; pero… usted dirá.

–¡Yo! ¿Y qué voy a decirle?

Y Federico seguía aguardando con frialdad mis palabras.

Entonces, sandio y vulgar, le dije:

–¿Cómo sigue Lucita?

Su asiento quejumbró.

–Si no es eso… Se trata…, sí; se trata de lo que debemos o podemos hacer.

Y creí cumplida toda la desgracia y tuve alivio; pero, miedoso del desbordar de su dolor, le pregunté cortadamente:

–¿Es que ya… *está*?

–¿Si está…? ¿Qué?

–Quiero decir ¿si ya… si ha muerto?

Y deseé perderme, desvanecerme como un humo.

Federico se me apartó sin contestarme.

No había luz. Estaban abiertas las ventanas y parecían acercarse a nuestra mirada rasgaduras de cielos constelados.

Pasaba un trozo del purísimo arco de la *vía láctea*. En un cuadro de espacio solitario se acostaban las siete estrellas blancas del *gran carro*. Ascendía como una escintilación de polvo o vaho de la ciudad alumbrada.

Aspiró el pintor ambiente de la inmensa noche, y sin volverse exclamó:

–Ha dicho usted una crueldad; pero es más cruel todavía la espera de la muerte con resignación, aborrecible[272] y maldita… Mi hija no debe morir; ¡no puede, porque ni quiere ella ni quiero yo!... No crea esto candidez, porque no es «querer una cosa»[273], sino no comprenderla…[xlvi] Yo no me comprendo…, yo no me comprendo con los ojos dentro de un frasco, las piernas encima del tejado, los

xlvi. Tiene mucho más sentido como aparece en las dos primeras ediciones («no es “no querer una cosa”»), ya que Federico se refiere a *no querer* que se muera la hija, dicho de otro modo: *no es no querer que se muera la hija, sino no comprenderlo*. Es posible, pues, que la versión de la última edición se deba a una errata o a una modificación del editor, creyendo corregir la sobreabundancia de negaciones. Sin embargo, no hay manera objetiva de comprobar esto, y bien pudiera ser voluntad de Miró, por lo que se mantiene aquí la versión afirmativa («no es “querer una cosa”») de la última edición, que es, en todo caso, la edición base que se está siguiendo aquí.

brazos en la calle y el cuerpo plantado en un bancal como una cepa, y siendo al mismo tiempo yo, viviendo en unidad… Lo que he dicho es quimérico, es monstruoso, pero es imaginable… Lo *otro* no lo comprendo ni lo imagino… ¡Si es que no hay razón! Créame… Dicen que se me muere de tisis… ¿Pero es que resulta que lo que debiera ser más de nosotros, la vida, es precisamente lo más apartado y ajeno a nuestra voluntad?...

Me allegué al mísero porque me imponía su enardecimiento.

Calló, esperando en mí; y[274] yo no hablé.

Meditó un momento, y siguió[275]:

–¿No sabe?... Acaso no… Hay un tejo en Escocia que tiene treinta siglos… El olivo puede vivir novecientos años[276]; los cedros, ochocientos… ¿Ochocientos? Sí; ochocientos, ochocientos… Más de mil, las encinas… ¿Qué le parece?... Decimos vida nuestra[277], y no lo es, sino que es ella la poseedora de nosotros… Morir, bueno, sí; pero cuando uno lo quiera, como el andar y el mirar…, o cuando no se pueda más vivir… ¿Qué hacemos? Vamos bajo[278]. Está abandonada mi hija a la resignación de los que la rodean… Y no es posible… ¡Oh Jesús, Jesús, el Señor que sanaba a los enfermos y resucitaba a los muertos con solo tocar la orla de su túnica, con solo creer en su corazón de llamas!... ¡Pues ahora yo creo, creo en el Señor!...

Y dio mi amigo un grito espantable de angustia y súplica, que se esparció en la noche.

… Fuimos al dormitorio de la hija.

Pasó el padre y yo quedé en el quicial, entre mujeres que chupan[279] sangre de ajenos dolores. Sobre los hombros de ellas alcé lentamente la mirada, porque tenía respeto, cortedad, inquietud de ver a Lucita, de que ella me viera

asomado y entretenido en su muerte… ¡Ella, que era alba de vida, muriendo mirada por nosotros, gozadores y briosos de vida, sabiéndonos fuertes, ansiadores de serlo y que piadosamente nos compararíamos; pero nuestra piedad, sin culpa de quererlo, se alimentaría de las aguas negras de egoísmo que manan en la hondura del alma!

No me atreví a verla enteramente, y comencé desde los pliegues de las ropas del lecho[280], muy lento, para avezarme a contemplar el sufrir sin violencia de mi alma. En[281] medio, el cobertor se levantaba fingiendo un montecito nevado de dos cumbres afiladas, cimas de tristeza que hacían las rodillas. Subieron más mis ojos y vi dos manos largas y caídas; sus dedos estaban como pulidos marfiles de manos de un Cristo desclavado… Luego[282], blancura de ropa íntima y casta de doncella, blancura rugosa; parecía el lienzo solo, vacío, en la actitud de una mujer sentada…

Vi después[283] el cuello, largo y cándido, rendido en la almohada…, y… toda la cabeza; los ojos abiertos con ansiedad, las[284] mejillas muy leves y sumidas, el cabello cortado en cerquillo sobre la sudada frente, tersa y pálida como la hostia, y la boca agostada, que descubría los jazmines de los dientes, daba un resuello espeso y ancho como un rugido…

El padre, aparentando entusiasmo y alegría –y le temblaba de martirio la voz–, le dijo[285] a Lucita:

–Vas a beber una gran copa de leche fría, dulce, muy rica. Luego, descansas; luego, más alimento, y así hasta hacerte una mujerona, ¿verdad?[286]

Negó la doncellita moviendo la cabeza.

Mi amigo palideció tanto, que su carne parecía de hueso.

–¡Lucita!

La hija, inmóvil, le miraba con arrobamiento. Después cerró los ojos.

Le acercó el padre la copa a los labios; sonoreó trémulo el cristal entre los[287] dientes, y el licor purísimo vertiose como huido por la leve eminencia de la barba, y se deslizó en el seno de la hija.

–¡Es que no tragas, no tragas!... ¿No puedes?

Y mi amigo asomó la mirada a lo profundo de la boca de Lucita. Después aplicó su oído a la pobre garganta ruidosa. Los dos lados del cuello de la hija se hinchaban y deprimían anhelantes, como las agallas de un pez torcido de asfixia sobre la peña.

A la frente del padre descendieron tinieblas. Todo su cuerpo se estremecía desventuradamente. De súbito enrigeció[xlvii]; tenía siniestras centellas en los ojos. Nos contempló con rabia; y avanzando, dijo vibrante y terrible:

xlvii. Miguel Ángel Lozano Marco, en su muy rigurosa edición de las *Obras completas* de Miró en tres volúmenes para la Biblioteca Castro, corrige «enrigeció» por «enrojeció». Sin embargo, las tres ediciones en vida de Miró de *La novela de mi amigo* ofrecen «enrigeció». Como se explicó en la Introducción (§ 2.4 y § 4), Miró revisó concienzudamente las tres ediciones de *La novela de mi amigo*, comparándolas entre sí, de modo que, de haber sido una errata, es probable que la hubiera corregido. Pero si «enrigeció» no es una errata, es necesario explicar el término. Como se señaló en la nota xvi, Miró estuvo siempre muy preocupado por encontrar la palabra precisa, y para ello se valía con frecuencia de localismos, latinismos, extranjerismos o neologismos. Es verosímil, por ello, que «enrigeció», que vendría a significar 'se puso rígido', sea uno de estos casos. Puede ser que Miró no conociera o no le gustara el verbo *enrigidecer*, que sí está recogido en el *DRAE* para este sentido, y se inventara el neologismo *enrigecer*, bien por cuenta propia (por derivación libre del castellano *rígido*) o como préstamo o calco de otras lenguas o dialectos latinos. Recuérdese, en este sentido, que Miró hablaba valenciano, y en catalán, para este significado, existe la voz *enrigidir*, según recoge el *Diccionari general de la llengua catalana* (1932), de Pompeu Fabra, que por su fecha de

–¿Qué miran esas, qué miran? ¡Que se marchen todos pronto, pronto!, ¡¡pronto!!

Y al obedecerle yo, oí un grito[288] de ruego.

–¡Usted, no; usted, venga!...

Salieron las mujeres. La de mi amigo habló odiándole, y suspiraba, recibiendo consolaciones, y gemía:

–¡Más vale morirse! ¡Más vale morirse!...

Y un coro plañidero contestaba:

–¡Es verdad!

En un apagado[289] rincón de la alcoba quedó una mujer rezando.

Dos[290] veces alzó Lucita las manos para abrazar al padre; pero se le rindieron los brazos, y él se inclinó, y la hija tocó la cabeza amada.

Me acerqué a Federico, que me solicitaba con la mirada. Y balbució:

–¡Me quiere más que nunca y se agarra a mi pecho para no morir!... ¿Qué hacemos?... ¿Usted no ha decidido, no ha pensado nada?

Se interrumpía para soplar y alentar dentro de la boca de Lucita.

–… ¿No ha pensado nada?

–¡Nada!

publicación se acerca mucho a la sincronía de Miró. Por otra parte, *rígid* en catalán tiene dos sentidos: aparte del estrictamente material, otro inmaterial referido a estado de ánimo de una persona, según explica el *Diccionari català-valencià-balear* (1900-1962, accesible en línea: http://dcvb.iecat.net/). Miró, pues, pudo haber formado un neologismo a partir del adjetivo catalán, ya que ambos sentidos parecen converger en la descripción que se da en la novela: Federico, por el sufrimiento de la muerte de su hija, «se estremecía desventuradamente», y es plausible suponer que sufriera una convulsión que le provocara un estado de tensión en el cuerpo (sentido material de *rígid*) a la vez que desazón y/o ira (sentido inmaterial).

–¡Oh, yo tampoco!

Y se contempló con desdén la arrogancia y fiereza de[291] su pecho; y sus mandíbulas convulsionaron y crujieron.

–¡No se puede; ya no se puede hacer nada!... ¡Habré de entregarla!

Y fue tan intensa su quejumbre y tan desmayada su voz, que no la creí oída, sino llegada a mí desde su alma…

Las manos de la hija se movieron como dos alas cansadas.

El padre la besó, llamándola:

–¡Lucita…, Lucita…, Lucita!...

Y pareció vagar por la estancia el espectro abrasado de la hermanita mártir.

Los labios de la hija buscaron al padre.

Entonces Federico se retorció todo; miró angustiadamente a la noche, que entraba dulce y cálida por las ventanas, y suavizando la voz, que no descubriese lo trágico de su pasión, le dijo:

–¡Y Dios, Lucita! ¿Has pensado en Dios?

La hija negó, cimbreando blandamente la cabeza.

–¡Lucita, Lucita…, Dios es más, más bueno que… tu padre!

La niña le miró en los ojos, y negó con tristeza inmensa.

–Lucita, sí; es mejor que yo. Te lo juro por ti… ¿Lo crees? Abrázate a su alma… ¿Lo crees, verdad?

Y ansiaba[292] que prendiera la fe en la hija para resignarla dulcemente, y[293] él se llagaba posponiéndose a Dios.

–Casi no es por Dios –me murmuraba–, sino por ella, que sabe su muerte y no quiere morirse para no apartarse de mí… Y he de enamorarla de Dios… Es preciso… La entrego. ¡Yo mismo la entrego!...

Y abatiéndose encima de la hija, le habló sobre sus mejillas y sobre su frente, que se transparentaba como un alabastro luminoso[294].

–¡Si vieras a Dios, Lucita!... Es muy hermoso, muy bueno… Me hizo a mí; hizo las espigas que yo cogí de la era aquella noche… ¿Te acuerdas, Lucita, te acuerdas?

Y el padre se quejó del dolor de un sollozo que le subió como una ola, reventándole en su garganta. Pero había de fingir y tragó toda la amargura y sonrió a la hija.

–Lucita, yo quisiera ver a Dios y estar con Él y contigo. ¿Quieres? ¿Nos ves juntos?

La niña tenía elevadas las pupilas… No respiraba.

–¡Aún no, aún no, Dios! –clamó delirante aquel hombre.

Y la hija respiró prolongadamente la vida refugiada en lo hondo de su pecho; y su cabeza se fue doblando como una flor pálida de lago.

–No me busca ya… ¿Y si tampoco busca a Dios y me ha sacrificado sin…?

Lucita dio un cortísimo suspiro.

Y el padre enmudeció, transido, espantoso, porque se le había caído en los brazos toda, toda la hija muerta…

Acudió la mujer que oraba, y la vi arrodillarse y besar las manos de mi amigo, ungidas del sudor de una vida acabada, mientras él gemía:

–¡Lucita…, Lucita…, Luci…!

Y la última sílaba se deshizo en un beso que cerró los párpados de la hija…

* * *

Lloraron las mujeres y comenzó el decir recuerdos de la muerta y comparar las propias aflicciones con las ajenas miserias.

Federico me llevó al estudio, y fumamos sin hablarnos.

Declinaba un trozo de luna, y era como de lumbre de ámbar. Y sobre el cielo, suavemente esclarecido, ofrecía la ciudad violentos contornos de negrura. Algunos edificios eminentes semejaban macizos de antiguas fortalezas.

Vinieron los maridos de las vecinas. Llegaban del café o de fumar en sus portales o acabada la lección del periódico.

Decían:

–No hay más que conformarse…

–Unos hoy, otros mañana…

–El tiempo, el tiempo lo cura todo.

Preguntaban luego a qué hora había sido la muerte y cuándo la enterrarían.

Los había asombradizos y reacios que «no se explicaban *aquello*…; si ellos *la* habían visto pocos días antes…».

–Quizá, quizá cogiendo el mal con tiempo…

Otros, muy graves, repusieron:

–Que contra el último mal no había remedio…, a no ser un milagro…

Y[295] los buenos vecinos se aburrían y deseaban que entrasen otras amistades[296] para salir y holgar del pésame o no volver.

Pasada la media noche, quedamos solos Federico y yo.

De pronto dijo apagadamente:

–¿Y hemos de enterrar mañana a Lucita?

Le contesté que sí.

Entonces mi amigo sollozó. Anduvo por el cuarto, salió a las ventanas. Y después exclamó:

–¿Y eso no le parece otra infamia?... Yo comprendo hasta la muerte; pero que morir fuera deshacerse, fundirse el cuerpo como la niebla… ¿Qué hacen ya aquí los muertos?... ¡Mire cómo no se deja bajo la tierra ni a Cristo ni a la Virgen!... Jesús resucita y María sube entre el sol y abre con su frente el azul y desaparece en la hermosura… Y nosotros, ruines, entregamos[297], abandonamos, hundimos a los muertos, dejando sus cuerpos todavía enteros dentro de negrura horrenda… ¿Que qué importa, dice usted?... ¿Que qué importa el negror al muerto? Cállese, cállese por mi hija; sea piadoso, que usted lo es… Ya sé que no podemos ascender gloriosamente como el Señor…; pero ¿para qué están las cumbres? ¡Oh, si yo fuera poderoso!... ¡Yo acercaría al cielo el cuerpo de Lucita, depositándola encima de un monte, guardada entre cristales y alumbrada por lámparas de astros!... Yo no la sepulto, no la sepulto… Le juro que no la enterraré… ¿Dice usted que es preciso enterrarla?

Y volvió a las ventanas abiertas a Occidente, y vio caer[298] detrás de las hoscas sierras el arco de luna inflamada.

Después me llamó.

Yo le temía; ansiaba la mañana. Es que no encontraba razones de alivio para este hombre.

Shakespeare[299] ha escrito:

«Las palabras solo son palabras; y jamás entendí que aplicándolas al oído se haya consolado un corazón traspasado de penas».[xlviii]

xlviii. Según Macdonald (2010: 232), de la literatura europea (fuera de la francesa, la catalana y, obviamente, la castellana y la clásica) «parece que Miró no leyó gran cosa, y lo que sí leyó no es, con mucho, sorprendente», es decir, se trata de escritores y títulos muy conocidos. Shakespeare es uno de estos autores, y en la obra de Miró: «Las referencias de Shakespeare son, en su versión española, demasiado vagas

Federico[300] me presentó sus manos.

–¿No la vio? Yo ahora lo pienso. Me ha besado las manos Isabel, mi cuñada… Besó aquí, en los dedos de esta, y aquí…, dentro de la palma de esta… ¿Pero es que se necesita ser muy desgraciados para probar dulzuras?... ¡Dulzuras nuevas, benditas mías, y… me están distrayendo de la hija!... Míreme… Míreme… Soy del todo miserable; me he sorprendido aspirando con delicia el aliento[301] de la noche…

… Amanecía[302].

Federico alcanzó de la lámpara todas las espigas. Y las olió, mirando hacia la llanada paniega. Viajaron sus ojos por el cielo y la tierra y el mar; y murmuró acerbamente:

–¡Contémplelo todo!... ¡No se nota que haya muerto Lucita!... Pero ¿y si no hubiera muerto? ¿Verdad? O si resucitara y se viera la pobre hija tendida entre cirios.

como para poder identificarlas con seguridad». En este caso, puede decirse que la cita procede de unas palabras de Brabancio en *Otelo* (acto I, vv. 218-219): «But words are words: I never yet did hear / That the bruis'd heart was pierced through the ear» (Shakespeare, 1994: 1176). En concreto, es probable que se valiera de la traducción de *Los grandes dramas de Shakespeare*, traducida y publicada en Barcelona por Francisco Nacente por primera vez en 1872, ya que fue una edición de mucho éxito, reimprimida en múltiples ocasiones, incluyendo en formato por entregas (Portillo y Salvador, 1997: 197). En efecto, la traducción de Nacente de *Otelo* se corresponde con la cita que ofrece Miró: «Las palabras sólo son palabras; y jamás entendí que aplicándolas al oído se haya consolado un corazón traspasado de penas» (Shakespeare, 1890: 306). Sin embargo, esta edición de *Los grandes dramas de Shakespeare* no se encuentra en la biblioteca de Miró, así que no es posible saber cómo tuvo acceso a ella; o si es que llegó a tenerla pero la perdió, lo que concordaría con los descuidados hábitos de lectura de Miró (Macdonald, 2010).

Jesús resucitó a una hija como la mía, la de un príncipe de la Sinagoga[xlix]. Yo me acuerdo… Vámonos…

Le seguí angustiado[303].

Junto al cadáver dormitaban la madre y dos viejas.

Federico estuvo escuchando en la boca, en las sienes y en el pecho de la hija… Y le ofrendó el haz de trigos.

Zumbaba una moscarda golpeando las vidrieras.

Isabel apartó al padre y veló con un lenzuelo la cabecita de la muerta.

Y mi amigo postrose en la tierra; descansó la frente sobre el peldaño del balcón y lloró en silencio…

xlix. Referencia al episodio en que Cristo resucita a la hija de Jairo, príncipe de la Sinagoga (Marcos, 5: 21-43). El episodio guarda cierto paralelismo con la trama de *La novela de mi amigo*. Aquí, Federico llama a su amigo para que acuda justo antes de la muerte de su hija, gravemente enferma. El amigo, obviamente, no puede hacer nada, y, al morir la niña, a Federico le parece que no estuviera muerta, sino dormida. En el relato de San Marcos, Cristo es llamado a curar a la hija de Jairo, que está postrada muy enferma. Al llegar Cristo, la niña ya ha muerto, pero llama a la calma, señalando que solo duerme, y entones le pide que se levante y la resucita.

VII

El umbral de la dicha

Le hablaba yo a mi amigo[304] de la intensidad y lumbre de nuestro paisaje levantino.

Amo yo el silencio, quizá por mi demasiada molicie; y en aquella tarde me era de insufridera violencia callar, viendo a Federico retirado en la soledad acerba de su espíritu, hundiéndose en sus entrañas el insaciable pico de sus pensamientos.

Cruzábamos frente al casal del muerto mastín. En[305] la puerta cosía una mujer seca, abrasada, como las tierras rubiales del contorno.

Los chicos perseguían salamandras por las ardientes piedras de ruinas que muraban la noria.

Los árboles del camino, rendidos y sedientos, perdíanse, de tiempo en tiempo, entre espesuras de polvo alzadas al paso de los tranquilos carros de tendales de bóveda. Y el perezoso ruido de las llantas se partía claramente hasta muy remoto.

Ya tramontaba el sol por la apartada[306] ondulación de unas serrezuelas vestidas de un cendal[307] morado, tejido de calina de la llanura y acostados haces de resplandor.

En la era abaleaba el campesino mozo.

Le saludamos y quise saber de su contentamiento, porque ya tenía hembra y quien gobernase la[308] casa.

Y el campesino, reclinándose en el bieldo, dijo:

–Sí; pero ni una gota de lluvia, y se ha de alquilar el riego para las tierras de huerta.

Nosotros descansamos lejos, junto a una alberca enjuta y musgosa. Cruzaban el suelo procesiones de hormigas, que acarreaban celdicas y granos de espigas cosechadas. Alguna vez, sobre el azul, volaba el[309] tamo de oro de las trillas.

Miró la tarde mi amigo, y entonces exclamó:

–… Es todo vida; es todo, y nosotros la reducimos a la nuestra y solo pensamos pobremente en ella. Y nuestro grito exultante, de triunfo y bendición a la vida, lo dicta un hervor de nuestra sangre…

Después dijo:

–Yo quiero confesarle lo más mío… He aquí que estoy ya muy cerca de la dicha[310]… Usted se asombra, pero fíjese que lo declaro sin exaltarme, muy apagado; tampoco lo digo con romántica tristeza de soñador. ¿Verdad?... ¿Se acuerda de Isabel, de mi cuñada? ¿Se acuerda?... Me besó las manos Isabel. Me besó aquí, dentro de esta mano y encima de los dedos, y olían a sufrimiento, a carne de mi hija viva y ya estaba muerta… Mi hija, al morir, abrió a mi lado una flor[311] de ternura. ¡Pero ha sido ahora!... Yo digo que fue mi hija… ¿Y si no hubiese sido ella? ¿Seré yo, seré yo, que busco una sucesión de interés, de deleite en la vida?

Mi amigo quedó yacente sobre la hierba apretada y lozana de la alberca.

Y nos envolvió el intenso silencio campesino, que nos traía voces[312] labriegas.

Después subió la de mi amigo, empañada, rota, como si no fuera para mí su confidencia.

–Me estremezco de ventura nueva, desconocida, cuando me acerco a Isabel y la miro… Es dulce como

doncella hermana, y la adivino amante y tengo miedo… ¡A qué temo yo! ¿Pero no es tarde ya para mi alma y para mi cuerpo, no es tarde?... Y esto me lo hablo, me lo digo constantemente para convencerme, para creerlo… ¡Y no es tarde, aún no es tarde! ¡Señor!... ¡Cerca de la vejez, yo, virginal de pasiones que embellecen y abren el vivir, tiemblo ante el aliento de nuevas alegrías de deleite!... ¡Dígame si blasfema mi alma, si tengo derecho a ese goce brotado en la agonía de Lucita![1] Estamos[313] hundidos entre sombras de fatalidad. ¡Dichosos los que viven sin notarlas!... Soy miserable, ¿verdad? ¡Sí que lo soy! ¡Pero qué culpa tengo, Dios!

* * *

1. De nuevo, está aquí implícito el principio de utilidad benthamiano, ya que Federico reclama disfrutar del placer (alegrías de deleite) y alejarse del dolor (muerte de la hija). Nótese, sin embargo, la queja de Federico, al torturarse pensando si es reprochable que su goce haya surgido de circunstancias dolorosas. Esto puede ponerse en relación con la lectura liberal de la novela. Aunque él ha querido siempre regirse por el deleite, se ha visto obligado al sufrimiento, y ello no solo a causa de las desventuras padecidas, sino por el principio benthamiano de ascetismo, impuesto por su mujer. Por supuesto, esto mismo puede analizarse desde otros puntos de vista complementarios. Desde la perspectiva de Nietzsche, que se respira a lo largo de *La novela de mi amigo* (véase la Introducción, pp. 87-89, 98 y 107), la angustia de Federico puede entenderse como un sentimiento de culpa judeo-cristiana del que intenta desprenderse, como debe hacer el superhombre, pero sin lograrlo. Además, la rígida visión de la vida que encarna Angustias y que Federico quiere (y no puede) combatir tiene que ver con la moralidad de la derecha católica reaccionaria a la que tanto criticó Miró. Aunque en *La novela de mi amigo* el rechazo del goce que reclama Federico no procede explícitamente de la Iglesia, es el mismo tipo de rechazo que puede apreciarse en tantas otras novelas de Miró en las que hay una evidente crítica a la institución eclesiástica, así *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926).

Estábamos en mi casa, y Federico, acercándoseme, dijo vehemente:

–Vivimos solos mi mujer y yo. Isabel se ha marchado a Castilla con parientes ancianos que la necesitaban; pero vendrá… Ahora mi mujer y yo solos, solos. Y cuando regreso de mis ambulancias de pintor o subo al estudio, los ojos de mi mujer me siguen, ensanchados, fríos; a veces fulminan acusaciones… Yo sospechaba rencores de celos y me apiadaba de la mujer. Pero me desasía de este pensamiento, porque lo hallaba demasiado ridículo. Es que Angustias casi no parece mujer. ¡Vea usted! ¡Ni soy piadoso siquiera! Es desdichada. No le está bien el martirio y acaso sufra. Sufre, sí que sufre… Y no eran celos. Ayer no pudo dominarse y se abalanzó a mí; me trabó de los hombros, los estrujó –yo recordé a mi padre–, y bramando, dijo:

–¡Tú tienes la culpa de lo que ha *pasado* con Lucita, tú!

Yo me marché para no estrangularla. (Aún no habíamos hablado de la muerte de la hija; no hemos pronunciado la palabra muerte).

Y he estado pensando toda la noche en la acusación de mi mujer; y he venido a decirle que es cierta: yo tengo la culpa; yo he matado a mi hija… Es inútil que usted lo niegue. Lo digo convencido fríamente; fíjese. Yo la maté. Y no me tomo en serio, porque ni siquiera he sido un malvado. ¡Ojalá, porque siéndolo me creería con razón! Solo he sido un egoísta. Repare[314] en mí: todo pecho. ¡Qué gallardo! ¿No le parece?[li]

li. Federico se culpa por la muerte de su hija, ya que, según él, demasiado enfrascado en sus propios problemas, no supo ver el desvalimiento de su hija y, por ello, no pudo darle la ayuda que podría haberla salvado de la muerte. Pero, curiosamente, Federico niega que esta

¡Ríase, no tema, porque yo también me río, aunque no me oiga reír! He[315] hablado siempre glorificando la vida, como un griego[lii], y solo he querido cobardemente la mía, porque me horrorizaba la muerte y me espantaba la idea del enterramiento… Y me di a buscar, delirante, la fuerza de la carne; por eso caminaba, y subía a las cumbres, y tragaba el ancho viento del mar. Palpitaba[316] todo de alegría sintiendo resbalar en mi sangre un óleo[317] de salud… Huía[318] de las estrecheces del hogar para no gastarme en sus tribulaciones menudas. ¡Y aun me consideré víctima; hice profesión de martirio! ¡Y entretanto, se quemaba la vida de Lucita; soportaba ella todas las miserias, llorando generosa, porque se menospreciaba y violentaba a su padre; su padre, que se refocilaba bestialmente en salud!... Yo solo he amado mi vida… Y he matado, he matado… He matado ya dos niñas… Vendrá Isabel… ¡Oh mujer!

forma de egoísmo, al que atribuye la muerte de Lucía, sea algo malo desde un punto moral. Según se desprende de sus palabras, él no ha sido malo, sino, *simplemente*, egoísta. No es un razonamiento sorprendente desde la óptica liberal de Miró. El individuo es la base del liberalismo, e individualismo supone egotismo: el individuo se define en el proceso de consecución de sus deseos, y sus deseos son más importantes que los de los demás y, por supuesto, que los de la sociedad. Ahora bien, es preciso poner esto en contexto. Miró fue liberal dentro del amplio espectro del liberalismo, y, por lo que al egotismo se refiere, como ya se ha visto brevemente en notas anteriores, combatió la falta de amor entre seres humanos. Bien por influencia del liberalismo ilustrado (Kant) o del liberalismo católico, Miró siempre exhortó que, a pesar del hecho incontrovertible e irrenunciable del egotismo humano, los individuos se amaran unos a otros, y renegó de la visión pesimista del individualismo de autores como Hobbes (véase nota xxv).

lii. El conflicto tan característico en la obra de Miró entre la sensualidad y el rigor moral puede verse como un conflicto entre el principio de utilidad y el principio de ascetismo, en la línea de Bentham, pero también, de manera complementaria, entre epicureísmo y estoicismo, como ha señalado Rodolfo Cardona (1982).

Fragancia de mujer se derrama dentro de todos mis huesos al nombrarla… Nunca me ha sucedido…

Mi amigo enmudeció.

Fuimos a mis rejas. Le vi palidecer, apurarse y llorar.

Y, llorando, dijo:

–Aquellos hombres que me rodeaban en la noche de la muerte, aquellos hombres que yo odié, murmuraron: «El tiempo, el tiempo ha de curarle». ¡Eso es infame! A mí no puede curarme el tiempo. Yo no debo ser remediado, porque yo maté. ¿No se acuerda? Yo maté… Pero ¿y si acertaran, y sucediese que llegara a mi casa, y recorriera los campos, y me embriagara de mar, y me atormentara la venta de un cuadro, y temiera la cava de mi necrosis, y ansiara fuerza y vivir, habituándome a las acusaciones y quejas de[319] mi mujer, no viendo por ellas lágrimas y ternezas de hija?... ¡Y si yo me curase!...

VIII

Atardecer[320]

Íbamos[321] por la vereda de la rambla seca y fragosa del palmeral[322].

Y él dijo[323]:

–… Me analizo hasta el sentimiento más leve. Soy como un implacable oído de mí mismo; y espío los rumores, las voces y sacudidas de mi alma, toda mi alma. Y cuando percibo la dislaceración, el quejido de mi carne de vida íntima y sagrada, siento alegría y orgullo y confianza. Es mi grandeza. Y es porque aún sufro. ¡No me curo todavía! Podré no curarme, ¿verdad?... Yo he matado. Le juro que es verdadera mi culpa…

Después siguió:

–Y debo[324] castigarme, pero muy pronto, por si sucumbiera como todos y me distrajese y olvidase… ¿Que no?, dice usted… ¿Que no?... Hace usted perfectamente diciéndome que no. Eso, además de ser piadoso, es también lógico; y lo lógico es la justificación de la pobreza, de la cortedad de nuestro entendimiento… ¿No le parece? ¡Ah! ¿Tampoco es cierto?... Bueno; es que sigue usted siendo lógico…

Mi amigo hablaba fríamente, muy despacio.

Entramos bajo el techo de palmas[325].

Y en el Oriente del mar se encendió una hoguera de luna; la llama era de sangre y tenía fuerza y palpitar de mirada.

Ascendió muy lenta. Se hizo ascua redonda, y su potente filo hirió las[326] aguas.

Nosotros contemplábamos, inmóviles y devotos, la soberana emersión del astro, y llegó a nuestro espíritu la honda y triste paz del crepúsculo.

Más tarde, mi[327] amigo dijo:

–… Estoy trabajado; siento el cansancio de mi sangre… ¡No me crea presuntuoso! ¡De vanidad sí que está limpia mi alma! He logrado amar la poderosa, la verdadera vida; aún me llegan las ansias y tentaciones de la pasada, de la ruin; pero parece que oigo sus voces remontado[328] en el azul, o como desde las altitudes se oye los ruidos y griterío de las ciudades…

Nos habíamos apartado de las palmeras.

Y entre el boscaje aparecía el incendio del cielo.

Mi amigo cruzó las manos como un místico pidiendo la gracia del Señor, y su voz, de oración resignada, esparciose en la tarde.

–La santa quietud de todo, ¡cómo atrae!... En lo más íntimo de los árboles, de la tierra, del cielo, de las aguas, entra nuestra alma como la abeja se anega en la delicia de una flor[329], y nuestra alma prueba el sustento de la miel de una sonrisa de generosidad y de unas palabras de Jesús[330], trémulo de compasión por los hombres afligidos: «¡Venid a mí…, venid a las dichas del seno de Abraham…, venid a la paz infinita de mi regazo!», clama la Creación. «¡Vosotros, los que estáis trabajados y brumados, y yo os aliviaré!»[liii]

liii. Sin duda, para la segunda parte de las palabras entre comillas, Miró cita a Mateo, 11:28: «Venid á mí todos los que estáis trabajados, y

… Subió la luna, ya limpia, pálida, acendrada; luna ancha, excelsa, toda; luna de caminante. Y en el mar nació un casto río de luz.

Federico y yo nos despedimos.

De lejos miré la negra figura de mi amigo recortada sobre la inmensidad[331].

cargados, y yo os aliviaré» (según la traducción de Scio de San Miguel, que es la que consultó Miró). El resto de las palabras entrecomilladas, que no se corresponden con esta cita, puede que sean un añadido creativo de Miró, atribuyendo «las dichas del seno de Abraham» y «la paz infinita de mi regazo» a la Creación, un poco como hace en *Del vivir*, donde modifica las palabras del *Libro de Job* para hacerlas pasar por un exhorto a la Humanidad y no a Dios (véase Introducción, p. 118).

IX

Luna[332] / [liv]

Quedó la noche desoladora y clara[333], y parecía más grande que todas las noches… Estaban las aguas en llanura infinita de silencio, y el corazón de este mar se estremecía blandamente de joyas de luna; y después, espesadas, eran un vial de luna, un torrente de las cumbres acostado en el

liv. En las dos primeras ediciones, el título de este capítulo es «¡Lucita… Lucita… Lucita!...». Las dos versiones de título permiten una lectura muy rica, que pone simbólicamente en relación la amargura y suicidio de Federico, la muerte de las dos Lucías y la luna. En Miró, la luna, en claro antecedente de Federico García Lorca (Laín Corona, 2010: 429-32), es un símbolo muy repetido y frecuentemente asociado a la desgracia, la mujer y la muerte. Por eso aquí la luna es testigo del suicidio de Federico y da nombre al título del capítulo en la última edición. Confirmando esta lectura, más adelante se señala que las aguas iluminadas por la luna «eran un vial de luna, un torrente de las cumbres acostado en el mar, camino de esencia de luna para huella de almas apuradas por el padecimiento…». A su vez, si Federico se suicida, lo hace en buena medida por las muertes de dos niñas: primero, su hermana y, luego, su hija, de las que se culpa y que tanto le han atormentado en vida. El nombre de las niñas, Lucía, se asemeja fonéticamente al de la luna, pero otra interpretación es posible. *Lucía* procede de *luz*, que a su vez es la base de *lucero*, como se conoce a la visión desde la tierra del planeta Venus en el amanecer o el atardecer. Venus, el astro más luminoso del cielo después del sol y la luna, se ve intensamente por la tarde, justo antes de que salga la luna y cuando se ha ocultado el sol, y vuelve a verse con intensidad por la mañana cuando se está ocultando

mar, camino de esencia de luna para huella de almas apuradas por el padecimiento…

Comenzaba la lumbre romántica entre[334] los mordidos peñascales costaneros, en la lisura acerada de las arenas, con gotas de luz, algas de luz, rizadas por la suave[335] palpitación de las aguas que llegan de lo inmenso y acaban con humildad, desmayando sobre la espalda[336] de la orilla. Y las gotas y hebras de luna se congelan y van esparciendo el sendero de pureza, y, muy lejos, la lluvia de blancura caída se[337] entrega anchamente a los cielos…

Esplendían las grandes estrellas en soledades de espacio, y del confín oriental se remontaba una nube magna, gloriosa, de espuma, como un bando de cisnes de encantamiento…

la luna y antes de que salga el sol. Precisamente, en el capítulo anterior se ha descrito la salida de la luna, que culmina en los últimos párrafos: «Subió la luna, ya limpia, pálida, acendrada; luna ancha, excelsa, toda; luna de caminante. Y en el mar nació un casto río de luz». O sea, al comienzo de este capítulo ya la luna está en el cielo en pleno apogeo, con lo que Venus no es visible. En este sentido, podría interpretarse que la aparición de la luna, al conllevar la ocultación de Venus, es representación simbólica de la muerte de las dos Lucitas: también el lucero de la noche muere (se oculta) fagocitada por la salida de la luna. Por tanto, la luna no solo es testigo del tormento y suicidio del pintor, sino que es símbolo de la muerte de su hermana y de su hija, es decir, símbolo de la causa última del tormento y suicidio de Federico. Una interpretación así puede resultar intrépida, especialmente porque Miró no menciona en sus descripciones al lucero de la tarde o Venus. Pero es una interpretación factible precisamente al contrastar las dos versiones del título de este capítulo: uno pone el énfasis en el nombre de la hermana y la hija de Urios, Lucía (con su relación léxica con *lucero*) y el otro lo pone en la luna. Sea como fuere, hay sin duda una carga simbólica fuerte, muy típica del neomodernismo del primer Miró y de la época en que se escribe *La novela de mi amigo*, en torno a 1908. Véase también la nota siguiente, donde se profundiza en la exclamación «¡Lucita…, Lucita…, Lucita!», que era el título de este capítulo en las dos primeras ediciones.

Desde las rocas, un hombre contemplaba la noche silenciaria del mar. Tenía desnuda la frente, los brazos rendidos, y en su cabeza y en su pecho poderoso, que se mostraba entre las ropas abiertas, recibía la unción de palidez de luna, como vertida amorosamente solo para su carne.

Y el hombre descendió de las rocas y tuvo mirada y sonrisa de dulzura para la lumbre bajada a las humildades del arenal y de las peñas, y la misma luna lejana gozaba tendida en los[338] mares yermos, amplios y libres…

Y el hombre avanzó, y sus pies se cubrieron de agua de plata y el frío estremeció su carne y su alma.

Siguió; y subieron las aguas a sus rodillas. Y flaqueó el espíritu del hombre; y volvió su cabeza para mirar la tierra. La ciudad, los montes y los campos se velaban con tules de niebla traspasados de luna, y tenían pureza y bondad de virgen dormida.

Penetró más el hombre, y le ciñó los costados el abrazo de frío y de luna fundida; y otra vez su mirada entrose en la tierra. Entonces tomó, aspirando, de la belleza de la noche romántica y se turbó su alma, como la de Cristo en el huerto del Olivar[339].

Y viose al hombre retroceder; y su pecho, sus brazos, su cintura, desgranaron agua[340] de luna.

… Pero se detuvo. Levantó al cielo la cabeza, y el astro lo alumbró[341], y resbalaron lágrimas luminosas por sus mejillas[342].

La nube subía, grande y blanca[343].

Y en la paz de los mares resbaló una voz[344] afligida que dijo dos nombres de mujer. Y las manos del hombre se juntaron y recogieron agua; y su boca probó amargura al fijarse en los bordes del cáliz de carne; y se angustiaron sus entrañas al llegarles la frialdad y la hiel de las aguas.

Y caminó aterido dentro del camino de[345] luz, resplandeciendo su frente entristecida y socrática. Su pecho se sumergió como la proa de una nave vencida; hundiose su cuello; siguió el lento naufragio de la barba, de las mejillas, de los labios…, y al penetrarle mar en la boca, convulsionó toda su cabeza, bañada y viscosa; y surgió, se alzó libertada; y su voz sollozante gritó:

–¡¡Lucita…, Lucita…, Lucii…!![lv]

La gozosa nube se había desdoblado y pasó, tendida y negra, bajo la magna luna.

Y toda la noche se apagó bruscamente…

lv. Nótese el paralelismo. En el primer capítulo, tras la muerte de la hermana de Federico muy de niña, la madre exclama: «¡Lucita…, Lucita…, Lucita!». Ahora, es Federico, tras la muerte de su propia hija, también llamada Lucía, el que grita lo mismo, como haciéndose eco de aquella tristeza con las mismas palabras. Este paralelismo queda más enfatizado en la edición de 1908, en la que el capítulo se titula: «¡Lucita… Lucita… Lucita!...». De este modo, Miró está planteando una suerte de repetición de la tragedia a través de las generaciones de una familia, como también ocurre en *Las cerezas del cementerio*. En esta novela, Félix, el protagonista, es presentado como reencarnación de su fallecido tío Guillermo, por su parecido físico y psicológico. Y Félix repite la historia de amor de Guillermo, al entablar una relación imposible con la misma mujer de la que su tío se había enamorado de joven, sin poder ser correspondido, poco antes de morir. Podría considerarse, dada la posible influencia de Nietzsche en la obra de Miró, y especialmente en *La novela de mi amigo*, que se trata de una suerte de reformulación del eterno retorno, pues, si bien no se repite (ni aquí ni en *Las cerezas*) la historia *en sí* ni de un modo *exactamente* igual, sí se repiten las vivencias de unos personajes a través de sus descendientes. En todo caso, funciona como uno de esos paralelismos que, según Casalduero (Introducción, p. 90), es posible establecer entre los capítulos de *La novela de mi amigo*, en este caso, entre el capítulo primero y el último.

… Mas el astro la venció, rasgándola; y las aguas palpitaron en el placer de luz.

Habían quedado desiertas en llanura infinita de silencio y de luna…[lvi]

Alicante, abril-mayo, 1907[346] / [lvii]

lvi. De manera similar al paralelismo señalado en la nota anterior, en esta ocasión lo que ocurre es que se hace verdad una premonición que había hecho Federico al comienzo del libro, en el capítulo uno. Allí, el pintor le advertía a su amigo: «Ya verá; mi muerte ha de ser la quietud de esas olas; después su pérdida, su filtración y… nada más…» (p. 147). Y es entonces cuando hace por primera vez la comparación de su cuerpo con el cadáver de un animal tirado en el campo y, a su vez, con la nave de un barco naufragado (p. 181. Véase también lo dicho en la nota xxviii). En efecto, en este último capítulo, Federico se suicida ahogándose en un mar en calma y se señala que «Su pecho se sumergió como la proa de una nave vencida».

lvii. Miró, en la edición de 1918, ofrece como fecha de composición «Alicante, abril-mayo de 1906», y en la edición de 1908 no ofrece fecha alguna. En la Introducción (pp. 44-46 y 69-72) se ha argüido que la fecha de composición más probable, en realidad, fuera 1908, el mismo año de su publicación.

NOTAS DE VARIANTES

1 [1908] [Sin dedicatoria] / [1918] «A la memoria del amado maestro Lorenzo Casanova».

2 [1908] «V. He sido contado con los que descienden al lago; he llegado a ser hombre sin socorro.
VI. Libre entre los muertos.
Así como los heridos que duermen en los sepulcros, de quienes no te acuerdas ya más, y ellos son desechados de tu mano.
VII. Hanme puesto en cava profunda; en lugares tenebrosos y en sombra de muerte.
X. Mis ojos han desfallecido de miseria.
XII. ¿Por ventura contará alguno en el sepulcro tu misericordia, y tu verdad en la perdición?
XIII. ¿Por ventura serán conocidas en las tinieblas tus maravillas, y tu justicia en la tierra del olvido?
XIV. Y yo a ti, Señor, he clamado…
XV. ¿Por qué, Señor, desechas mi creación y apartas de mí tu rostro?
XVI. Pobre soy y en trabajos desde mi juventud.»
[1918] «X. Mis ojos han desfallecido de miseria.
XIV. Y yo a ti, Señor, he clamado…
XV. ¿Por qué, Señor, desechas mi oración y apartas de mí tu rostro?
XVI. Pobre soy yo y en trabajos desde mi juventud.»

3 [1908] [1918] «Habla de su infancia»

4 [1908] [1918] «esta niña hermana»

5 [1908] [1918] «yo imitaba la»

6 [1908] [1918] «voz, las falacias y arterías del»

7 [1908] [1918] «las mujeres y mocicas de»

8 [1908] «cáscaras»

9 [1908] [1918] «trajeses a su horno»

10 [1908] «Del pucherico del padre»
[1918] «Del puchero del padre»

11 [1908] «olorosa y huida!... Y»

12 [1908] «asustada por invasión enemiga, se»
[1918] «asustada por una invasión enemiga, se»

13 [1908] «ejemplo para conseguirme claro y verdadero. ¿Conocerá»
14 [1908] «Agamenón (es igual, los tres son distintamente grandes), y»
[1918] «Agamenón (es igual, los tres son grandes), y».
15 [1918] «lanzamiento»
16 [1908] «Quijote al rebaño»
17 [1908] [1918] «caballero. Bien. ¿Son»
18 [1908] [1918] «lo mismo… Quiero decir que los hechos aislados o en sí, no tienen importancia ni diferencia, separándolos, distinguiéndolos la condición del sujeto pasible… Y esto»
19 [1908] «otros hombres. Atormentan todo»
[1918] «otros hombres; atormentan todo»
20 [1918] «Fíjese, fíjese, fíjese»
21 [1908] «humo como una madeja sin cuenda dentro de la garganta»
[1918] «humo como una madeja dentro de la garganta»
22 [1908] [1918] «… Decía… sí; decía»
23 [1908] «lugarejo de la cúpula del cráneo»
24 [1908] «nada más… Porque, compréndame, la muerte… ¡Ah»
[1918] «nada más… Porque, compréndame,… ¡Ah»
25 [1908] «perdí! ¿Por qué no me lo dijo?... ¿Ve»
26 [1908] [1918] «¡Pero, no!, déjelo; es que me es igual…
No»
27 [1918] «ablandar».
28 [1908] «el padre»
29 [1908] «yo imaginaba. Ya ve usted como dije bien antes afirmando que los sucesos y las cosas son insignificantes; es el hombre, el sujeto paciente, quien todo lo constituye. Sí; sé que no nos conformamos; pero, es igual y no se me ocurren más razones para acabar y explicar mi idea… Me quité»
30 [1908] «caliente a carne»
31 [1908] [1918] «ella a mi»
32 [1908] [1918] «y nacieron»
33 [1908] «pena remordera cuando»
34 [1908] [1918] «Lo oigo»
35 [1918] «faldas para acudir»
36 [1918] «puñado tres»
37 [1908] [1918] «robustas y aromosas»
38 [1908] [1918] «Al día siguiente de que los médicos destrozaran el»
39 [1908] [1918] «arrodilló ante su»
40 [1908] [1918] «acequia, piedra»
41 [1908] [1918] «ropas y secadas en tendedero de sogas»

42 [1908] [1918] «Vivíamos muy miserablemente…»
43 [1918] «a la piedra»
44 [1908] [1918] «demacrada, muda, gimiendo»
45 [1908] [1918] «contento del reposo hogareño, alegría»
46 [1908] [1918] «habitan»
47 [1908] «miráis, cómplices? No»
48 [1908] [1918] «aliento muy grueso»
49 [1908] «la sangre de ellas»
[1918] «la sangre de las manos»
50 [1908] «padre y me entró a una»
[1918] «padre y me entró en una»
51 [1908] [1918] «Llegaron»
52 [1908] [1918] «Llegaron»
53 [1908] [1918] «nariz colgadiza se»
54 [1908] [1918] «Era este hombre un»
55 [1908] [1918] «obligaba a presentarme a él, su mano, sin»
56 [1908] [1918] «se ocupaba más»
57 [1908] «los ojos; si los despegaba enternecíalos como novia sensiblera… Después»
58 [1908] [1918] «sepultó la cara entre»
59 [1908] «menos. Estábamos en logia espiritista.
… Salimos»
[1918] «menos. Estábamos en una logia espiritista.
… Salimos»
60 [1908] [1918] «yedras»
61 [1908] [1918] «donde sonaba un abejeo… Entonces»
62 [1908] «iracundo su amigo»
63 [1908] [1918] «¡Has blasfemado! ¡Inferior! ¡Y»
64 [1918] «escuchaste su»
65 [1908] [1918] «en la reunión…»
66 [1908] «al erguirse»
67 [1908] [1918] «súplicas. Los huesudos dedos del hombre la»
68 [1908] [1918] «murmuró el tonelero»
69 [1918] «al vagoroso»
70 [1908] [1918] «palabras del presidente de la logia»
71 [1908] [1918] «se ha apagado el»
72 [1908] [1918] «Ansia ideálica y la vena del padre»
73 [1908] «En el comienzo de una»
[1918] «Al comienzo de una»
74 [1908] «casón era el postrero y arrinconado de una»
75 [1908] [1918] «decrépitos y añejos, hombre»

76 [1918] «piel y plumaje»
77 [1908] [1918] «debe mirar»
78 [1908] «candeal y reciente»
79 [1908] [1918] «puerta. La abrió tarde una»
80 [1908] [1918] «estudio –e hizo el»
81 [1908] «eso silencio»
82 [1908] «porque es mañana madurada de sol» [no está «hermosísima»]
83 [1908] «hablaba voz»
84 [1908] «¡Si oí yo los»
85 [1908] «voladizo de un gayo color, se ajustaba»
86 [1908] «propicia, después de la comida. Debe»
87 [1908] [1918] «plazuela»
88 [1908] «húmedos hoyos de los árboles»
89 [1908] [1918] «papeles hallados en sus faltriqueras»
90 [1908] [1918] «se cubría o rompía»
91 [1918] «por una barba»
92 [1918] «se solicitaban, coincidían para»
93 [1918] «poquedad o de un ávido temor. Andaba»
94 [1918] «labios sin conmover el estiramiento de su rostro, sin llevar júbilo a sus pupilas ansiosas»
95 [1908] «ansiosas. Sí; había mueca de frialdad o desventura acentuada»
[1918] «ansiosas. Tenía una mueca de frialdad o desventura, acentuada»
96 [1908] [1918] «la hienda»
97 [1908] [1918] «la orilla de»
98 [1908] [1918] «casado.
Y él, derramando su mirada en el paisaje, murmuró:
–No»
99 [1908] [1918] «artista en abandono… Le»
100 [1908] [1918] «también, Señor, de»
101 [1918] «corazón una levadura»
102 [1908] «frente onda»
[1918] «frente una honda»
Está claro que la intención de Miró es añadir «una», que se repite en las dos últimas ediciones, si bien debe ser errata de la segunda edición poner «honda», con *h*, que, al significar ‘profunda’ o ‘tirachinas’, no se corresponde con el significado de ‘ola’.
103 [1908] [1918] «amargura»
104 [1908] [1918] «Nombro *Infinito*»

105 [1908] [1918] «desolantes»
106 [1908] [1918] «gimen salmos de»
107 [1908] [1918] «bestias lisiadas; sus»
108 [1908] [1918] «se detenga»
109 [1908] [1918] «cañar cercano»
110 [1908] [1918] «esfuerzo empleado… Y»
111 [1908] «declararle porque soy»
112 [1908] [1918] «razonablemente. Sí; razonablemente.
Recuerde»
113 [1908] [1918] «palabra suavísima como fragancia de huerto místico, la intercesora de los odiados, y»
114 [1908] [1918] ««sin menguar la razón al marido»»
115 [1908] [1918] «de espíritus, de príncipes»
No se están señalando las variantes de puntuación, pero esta es significativa, porque cambia evidentemente el sentido de la frase, con o sin la coma.
116 [1908] «por castigo o purgación en»
[1918] «por castigo en»
117 [1908] [1918] «manera a no ser por decisión»
118 [1908] [1918] «no hubiera sido»
119 [1908] «hendidura»
120 [1908] [1918] «carne viva o substancia asistiría»
121 [1908] [1918] «que se halla muerto»
122 [1908] [1918] «parece?
A mí seguía pareciéndome vivo… Me»
123 [1908] [1918] «la quijada»
124 [1918] «agazapada la muerte»
125 [1908] «toda mi economía»
[1918] «toda mi carne»
126 [1908] [1918] «nunca? ¿Aún no lo conoce?... Les»
127 [1918] «Mirad al aire»
128 [1908] [1918] «vecinos, y… créame, se quedan»
129 [1908] [1918] «sangre lumbreadora y espesa»
130 [1908] [1918] «muy hondo y lejano»
131 [1908] [1918] «perro; podía tratarse de animal»
132 [1908] [1918] «sigue avino rápido»
133 [1908] [1918] «fauces.
¡La crueldad, aunque sea forzada y fatal, qué asco deja! Manos crispadas de remordimientos tuercen el corazón.
Y era mañana de ferocidad»
134 [1908] [1918] «hacha. Llegábase delirante»

135 [1908] «Se irguió»
136 [1908] [1918] «avanzó siniestro»
137 [1908] [1918] «y ha veinte días»
138 [1908] «y para la viva a quien era preciso traer a la casa y que curase de los pequeños, abandonados por orfandad de madre…»
[1918] «y para la viva a quien era preciso traer a la casa y que cuidase de los pequeños, abandonados por orfandad de madre…»
139 [1918] «lo abaten y lo acaban»
140 [1908] [1918] «pero entonces»
141 [1918] «ese peñasco»
142 [1908] [1918] «cuajada… ¡Pero es que el viejo»
143 [1908] [1918] «padre y sea la esposa nueva infortunada»
144 [1908] [1918] «súbitamente de la calidez, de la exaltación, a una»
145 [1908] [1918] «con aborrecimiento y tristeza»
146 [1908] [1918] «tos que sirve para anunciarse quien la produce y es indicio de poquedad; con la tos piensa que se anima, y es como su primera palabra»
147 [1908] [1918] «muy despacio, encogido, hundido; había»
148 [1908] [1918] «el levantamiento gallardo»
149 [1908] [1918] «Esa»
150 [1908] [1918] «traje, negro, menguado»
151 [1908] [1918] «aplastadas, enormes, como»
152 [1908] [1918] «–Salúdeme, salúdeme cuanto»
153 [1908] «–No sé. ¿Es paisaje? Muéstrelo; ande.
–«¿Sí? Es nada. Una notita»
[1918] «–No sé. ¿Es paisaje? Muéstrelo; ande.
–«¿Sí? Es nada. Una nota»
154 [1908] [1918] «pintor.
–¿A mí?... –Y creyéndome visionario, le pregunté:
¿No»
155 [1908] [1918] «verdaderamente campesina, no»
156 [1908] [1918] «júbilo tan tierno! No; yo tengo»
157 [1918] «¡Si dice usted»
158 [1908] [1918] «cierto, es cierto. Moza»
159 [1908] «proteísmo que me delicia y atormenta, y además, he pintado muchas»
[1918] «proteísmo irresistible… y además, he pintado muchas»
160 [1908] [1918] «cambiarlo»
161 [1908] «decía de sus»
162 [1918] «veinte»
163 [1908] [1918] «miraba, acercaba»

164 [1918] «madre de fuego, los creía»
165 [1908] [1918] «compañero, rapaz como yo»
166 [1908] [1918] «hombre menudo y enjuto»
167 [1908] [1918] «no acomodé»
168 [1908] «¡Cómo alumbra y mitiga su recuerdo a mi espíritu!»
[1918] «¡Cómo alumbra y mitiga su recuerdo!»
169 [1908] [1918] «diariamente»
170 [1908] «enmudeció y le oí sollozar.
Yo»
171 [1908] [1918] «genio artístico. Sequedades enemigas de la mujer de su hogar le desalentaron. Agobios groseros y apresuramientos de ventas le habían exprimido. Federico»
172 [1908] «la hubo siempre»
173 [1908] [1918] «dentro de su pincel. Mas, no era toda la vida sino solo el color de ella. Así me lo confesó él mismo.
–"Pues»
174 [1908] «¡ya ve! –"Esta criatura cuando trabaja, vibra como una cuerda estremecida y no copia lo que tiene delante, y sin embargo hay mucha intención en lo que hace". Es que yo no me contentaba con la línea; ya me obsesionaba el color. El modelo»
[1918] «¡ya ve! –"A esta criatura le sobran ojos!". Y es verdad, ¡todo mi pensamiento es de mirada!
El modelo»
175 [1908] [1918] «tubos casi enjutos de»
176 [1908] «que el padre»
177 [1908] [1918] «confiaran. Llené»
178 [1908] [1918] «acreditaría de verdadero a»
179 [1908] [1918] «tendiditas»
180 [1908] [1918] «corralillo, hallé que la»
181 [1908] [1918] «lo enorme y»
182 [1908] [1918] «aojamientos o maleficios»
183 [1908] [1918] «Oí un grito»
184 [1908] [1918] «presenté afrentado. Y»
185 [1908] [1918] «perdonado…
… Desde» [No hay separación entre ambos párrafos]
186 [1908] «decirme:
–"Lo que yo tengo y he padecido siempre, debiera nombrarse *colorfobia*. ¿No le parece?"
Yo contesté que: –"Bueno; que… sí".
Y él añadió:
–"Mire;»

187 [1918] «en Roma, y antes en Madrid. ¿No»
188 [1918] «pesetas para la Corte. Cuando»
189 [1908] [1918] «patrona»
190 [1908] [1918] «Italia; vine… pero ya le»
191 [1908] «¿verdad?
Y Federico»
192 [1908] [1918] «abatía ante mí, sonriendo»
193 [1908] «encojerse»
194 [1908] «Los campos labrados y llanos se rasgaban haciendo una rambla honda y seca»
[1918] «Haciendo una rambla honda y seca, se rasgaban los campos labrados y llanos»
195 [1908] «sorprendidas y fijadas en»
[1918] «sorprendidas y fijas en»
196 [1908] «palmeras ámbito»
197 [1908] [1918] «ofrecido por los árboles padres en»
198 [1908] [1918] «blancura.
En su paz descansamos mi amigo y yo.
Ahondaba»
199 [1908] [1918] «azules amigos del»
200 [1908] [1918] «murmuró:
–¿No sabe? Ayer»
201 [1908] [1918] «y vivo»
202 [1918] «hubiera»
203 [1908] «arte solo, no»
[1918] «arte solo no»
204 [1908] [1918] «ejemplo o símil posible»
205 [1908] «algo de feminismo»
206 [1918] «qué?, me pregunto»
207 [1908] [1918] «uno»
208 [1908] [1918] «viéndolos»
209 [1908] «mucho aquellos alemanes! ¡Pintar»
[1918] «mucho aquellos extranjeros! Pintar»
210 [1908] [1918] «blandones e hincha como»
211 [1908] [1918] «pequeña casi pasó»
212 [1908] [1918] «vieja, tras de contemplarme espaciosamente, dijo»
213 [1908] «y estuve contando»
214 [1908] [1918] «monstruo, y era hijo»
215 [1918] «debe de tener»
216 [1908] [1918] «De su hija»

217 [1918] «Costroso y verde era el tejado del casón de mi amigo, en el que se levantaba un aposento»
218 [1908] [1918] «lucera defendida con»
219 [1918] «era su estudio.
Yo estuve allí una tarde»
220 [1908] «por retorcida»
221 [1908] [1918] «escalera labrada con ruinas de cajas y puertas, que empezaba en las tinieblas de un largo pasillo»
222 [1908] [1918] «vejez y flaqueza–. Aquí»
223 [1908] [1918] «solo? No se escuchaba voz en las habitaciones…
Él»
224 [1918] «venir»
225 [1908] [1918] «amigas se han»
226 [1908] [1918] «Cuando arribamos cayó»
227 [1908] «carne abrasamiento»
228 [1918] «pasó la delicia de la tarde, de la altura y del cielo»
229 [1908] [1918] «escayola dorada; la»
230 [1908] [1918] «tristes, de humano regazo, que estuvieron en salas de casas en desgracia y»
231 [1908] «ampararon ancianos y señoras»
[1918] «ampararon ancianos, tullidos, señoras»
232 [1908] [1918] «altar olvidado y»
233 [1918] «Mirando»
234 [1908] «la contemplación amiga. Pero desde»
[1918] «contemplación. Desde»
235 [1918] «se ahondaban por las arroyadas de las lluvias.
En»
236 [1908] «ocaso llaneaba tierra»
237 [1908] [1918] «Imitaba bajar»
238 [1908] [1918] «amigo que atendía el esparcimiento de mi mirada, prorrumpió»
239 [1908] [1918] «mieses? Lo esperaba.
¡Cuánta»
240 [1908] [1918] «dos… Pero venga y vea este último lado, también de la privanza de mi alma.
Y»
241 [1918] «espaldas y techumbres»
242 [1908] «postrero de la visión, el»
243 [1908] [1918] «desabrimiento o pesadumbre»
244 [1908] [1918] «casas y mis entrañas padecen torsión de tristeza y asco, porque creo»

245 [1908] «subió voz»
246 [1908] «padre! Es dulce, exquisita, ¡tan»
[1918] «padre! Es dulce, ¡tan»
247 [1908] [1918] «llorando… ¡Y tenía congoja!!»
248 [1908] [1918] «exaltaba demasiadamente, y él no me dejó decir»
249 [1908] [1918] «sobre toda el arca»
250 [1908] [1918] «su desvío zumbón»
251 [1908] [1918] «de tarde»
252 [1908] [1918] «… Después dije»
253 [1908] [1918] «parecen traídas, muy»
254 [1908] [1918] «mujer en casa. Yo»
255 [1908] [1918] «ya la estilo siempre»
256 [1908] «Es relicario»
257 [1908] [1918] «claridad de luna»
258 [1918] «enojaron; pero»
259 [1918] «probemos»
260 [1908] [1918] «sentí bueno y enternecido»
261 [1908] «regado»
A todas luces, «regado» es un error, bien de Miró, bien tipográfico, y en las siguientes ediciones está corregido como «segado».
262 [1908] «Y se marchó rezando sus cuitas.
También descendimos nosotros.»
[1918] «Y se marchó murmurando.»
263 [1908] [1918] «descubrí»
264 [1908] [1918] «fijé grandemente y hallé en escritura de lápiz trabajosa, indecisa, esta»
265 [1908] «para dominio de aquel hombre exaltado, de»
[1918] «para dominar aquel hombre exaltado, de»
266 [1908] «dolor de dolores»
267 [1908] [1918] «arrebatamientos»
268 [1908] «muy paso»
269 [1908] «me sumió en una de las butacas, vasos de aflicciones; él»
[1918] «me sumió en una de las butacas; él»
270 [1908] [1918] «a confidencia»
271 [1908] [1918] «fueran burla o engaño del mendigo. Y sentí»
272 [1908] [1918] «resignación estúpida, aborrecible»
273 [1908] [1918] «es «no querer una cosa»»
274 [1908] «esperando de mí, fuerza de razón a sus palabras; y»
275 [1908] [1918] «momento y le oí»
276 [1908] «vivir setecientos años»
[1918] «vivir mil años»

277 [1918] «nuestra vida»
278 [1918] «Vamos abajo»
279 [1908] [1918] «que pesquisan y chupan»
280 [1908] [1918] «ropas de lecho»
281 [1908] [1918] «alma y crispación de mi carne… En»
282 [1908] [1918] «desclavado… Hallé, luego»
283 [1908] «… Después vi»
[1918] «Después vi»
284 [1908] [1918] «con ansiedad y espanto, las»
285 [1908] [1918] «voz,— dijo»
286 [1908] [1918] «mujerona, ¿verdad, verdad?»
287 [1908] «cristal sobre los»
288 [1908] «oí grito»
[1918] «oí su grito»
289 [1908] «En apagado»
290 [1908] [1918] «mujer cuyos labios oraban.
Mi amigo ceñía con sus brazos a la hija.
Dos»
291 [1908] [1918] «arrogancia, fiereza y sanidad de»
292 [1908] [1918] «Y el mísero ansiaba»
293 [1908] [1918] «dulcemente a su acabamiento, y»
294 [1908] [1918] «luminoso de templo»
295 [1908] [1918] «milagro…
… Proseguía silencio. Y»
296 [1908] [1918] «otros amigos»
297 [1908] [1918] «ruines, crueles, entregamos»
298 [1908] [1918] «y miró caer»
299 [1908] [1918] «este hombre visionario, inquieto, atormentado más por sí mismo.
Shakespeare»
300 [1908] «penas”.
Sobresaltó a mi alma el recuerdo de aquellas palabras de mi amigo: “No son los hechos sino el sujeto pasible lo que diferencia la vida”.
Federico»
301 [1908] «delicia aliento»
302 [1908] [1918] «… Amaneció»
303 [1908] [1918] «Le seguía angustiado»
304 [1908] [1918] «Yo le hablaba a mi amigo»
305 [1918] «del mastín apedreado. En»
306 [1908] «por apartada»
307 [1908] «de serrezuelas que velaba un cendal»

308 [1908] [1918] «quien ministrase la»
309 [1908] [1918] «volaba riente el»
310 [1908] [1918] «estoy bajo los dinteles de la dicha»
311 [1908] «lado flor»
312 [1908] [1918] «nos acercaba voces»
313 [1908] «brotado en las grietas de un sepulcro!
… Estamos»
[1918] «brotado en las grietas de un sepulcro! Estamos»
314 [1908] [1918] «egoísta muy ridículo… Repare»
315 [1908] [1918] «aunque no lo oiga! He»
316 [1908] «mar.
Y palpitaba…»
[1918] «mar. Y palpitaba»
317 [1908] [1918] «sangre óleo»
318 [1908] [1918] «salud… Y huía»
319 [1908] [1918] «acusaciones, mofas y quejumbres de»
320 En las ediciones de 1908 y 1918, este capítulo está integrado en el anterior, por tanto sin numeración ni título independientes, con tan solo la separación de un espacio en blanco; en estas ediciones, por consiguiente, solo hay un total de ocho capítulos, en lugar de los nueve de la última y definitiva edición de 1926.
321 [1908] [1918] «… Otra tarde, íbamos»
322 [1908] [1918] «fragosa, cercana al palmeral»
323 [1908] [1918] «Y el mísero, dijo»
324 [1908] «mi culpa…
… Y debo»
[1918] «mi culpa… Y debo»
325 [1908] [1918] «Entramos bajo el verde palio de los gentiles árboles»
326 [1908] [1918] «hirió e inflamó las»
327 [1908] [1918] «Después, mi»
328 [1908] [1918] «ruin, pero sin cautiverio de sus voces. Me parece que las oigo remontando»
329 [1908] [1918] «delicia de un cáliz de flor»
330 [1908] [1918] «generosidad, y le regala música de palabras evangélicas, palabras de Jesús»
331 [1908] [1918] «inmensidad de mar y espacio…»
332 [1908] [1918] «VIII. ¡Lucita… Lucita… Lucita!...
El cambio de numeración de título responde a que, como ya se ha dicho, el capítulo anterior estaba unido al VII, «El umbral de la dicha», en las ediciones de 1908 y 1918.
333 [1908] [1918] «Y ya era la noche; sublime, desoladora y clara»

334 [1908] [1918] «romántica descendida, entre»
335 [1908] [1918] «por suave»
336 [1908] [1918] «la amiga espalda»
337 [1908] [1918] «lluvia caída de blancura, besa, se»
338 [1908] «peñas, y hermana luna gozaba de los»
[1918] «peñas, y la hermana luna gozaba de los»
339 [1908] «huerto de las olivas»
[1918] «huerto de los olivos»
340 [1908] [1918] «cintura, emergieron desgranando agua»
341 [1908] [1918] «astro la alumbró»
342 [1908] [1918] «por las mejillas del mártir»
343 [1908] [1918] «La gran nube subía, semejando ya delirante legión de Valkirias»
344 [1908] «resbaló voz»
345 [1908] «del vial de»
346 [1908] «Fin» [No aparece lugar ni fecha de escritura]
[1918] «Alicante, abril-mayo de 1906»

INDICE

INTRODUCCIÓN 9

La novela de mi amigo y su circunstancia literaria 11
1. La circunstancia de Gabriel Miró: el escritor y la persona 13
2. Las circunstancias particulares de *La novela de mi amigo* 41
3. Estructura narrativa y temas de *La novela de mi amigo* 79
4. Nota a esta edición 121
Bibliografía citada 127

LA NOVELA DE MI AMIGO 137

I. Su infancia 143
II. La vena del padre 159
III. Proteo 181
IV. De cómo se casó 193
V. Su hija 203
VI. Pasión 215
VII. El umbral de la dicha 229
VIII. Atardecer 235
IX. Luna 239

NOTAS DE VARIANTES 245

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA
Juan Gil-Albert

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

OBRA COMPLETA - VOL. IV

Guillermo Laín Corona es doctor, con mención europea, en literatura hispánica por la Universidad de Málaga (2009) y doctor en estudios hispánicos por University College London (2011). Ha publicado artículos sobre literatura española e hispanoamericana en revistas de prestigio internacional, como *Bulletin of Hispanic Studies, Neophilologus y Revista de Literatura*, así como varios libros, el último de los cuales es *Retrato liberal de Gabriel Miró* (2015). Ejerce como traductor, y ha sido miembro del comité editorial de la revista *Cuadernos de Aleph.* Actualmente es vicepresidente de la Asociación BETA de Jóvenes Doctores en Hispanismo.

La novela de mi amigo (1908), una de la primeras novelas de Gabriel Miró (1879-1930), relata la desgarradora historia de aprendizaje de Federico Urios, como individuo y como artista, en un pueblo de Levante. Urios le cuenta su vida a un amigo sin nombre, que tal vez pueda identificarse con el propio Miró, y este la transcribe. Con esta técnica, que tiene mucho de moderna metaficción, leemos cómo Urios pasa de niño a pintor, marido y padre, en una evolución que en algo recuerda a la narrativa picaresca. Escrita en un estilo poético, es una sólida novela en la línea del *Bildungsroman* de comienzo de siglo XX, como *La montaña mágica*, de Thomas Mann, o el *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce.

I.S.B.N.: 978-84-7784-700-7