

PRIMERA ÉPOCA DE LA PROSA DE JUAN GIL-ALBERT: HASTA 1939

Jacobo CORTINES

A veces los centenarios suelen deparar sorpresas, como este de Juan Gil-Albert, que me ha llevado a relacionar al escritor con alguien con el que nunca se me hubiera ocurrido, Joaquín Romero Murube, si no existiera la coincidencia en el año de nacimiento, 1904, con pocos meses de diferencia: Gil-Albert, el 1 de abril, en Alcoy (Alicante); Romero Murube, el 18 de julio, en Los Palacios y Villafranca (Sevilla). Dos escritores, que por razones diferentes, han quedado, o habían quedado, al margen de la generación a la que por derecho propio pertenecían: la muy afamada y reconocida del 27. Pero lo que me lleva a relacionarlos entre sí no es tanto la estricta coetaneidad, sino que ambos tuviesen, a pesar de la distancia geográfica, un maestro común: Gabriel Miró. En ninguno de los dos ese magisterio fue uno más entre otros, sino que significó en ambos la piedra angular en el edificio de su producción literaria. En el caso de Gil-Albert, la presencia de este influjo o, si se prefiere, de esta afinidad estética, fue prontamente reconocida por el mismo escritor y ha sido luego ampliamente estudiada por sus comentaristas; en el de Romero Murube, que también la reconoció, ha sido señalada, pero no ha trascendido al público lector de la misma manera, entre otros motivos, por los escasos lectores que ha tenido el sevillano desde su ya lejana muerte en noviembre de 1969. Miró le reveló a Gil-Albert el amor por la tierra nativa, y el paisaje alicantino es la gran geografía de su prosa y de su verso. Miró igualmente le llevó a Romero Murube a descubrir su geografía sevillana, y lo que es más importante, a persistir en ella. Ambos escritores iniciaron sus respectivos viajes literarios desde un mismo punto de partida, el de la prosa neomodernista del maestro alicantino, tan sensual y ontológica, tan de rara perfección formal entre nosotros, aunque luego ellos tomaran andaduras diferentes. Como Gil-Albert, Romero Murube se inició en la Literatura con la prosa, con dos novelas cortas, *La tristeza del Conde Laurel*

(1923) y *Hermanita Amapola* (1925), en las que la descripción de la Naturaleza es de clara filiación mironiana. A estas dos obritas de casi adolescencia siguió un libro aún más deudor de Miró, *Prosarios* (1924), conjunto de prosas breves que tanto temática (insistencia en el universo vegetal) como formalmente (morosidad y sensualismo) llevan el sello del maestro alicantino, si bien no es el único. Y a Gabriel Miró dedicó, en reconocimiento a su magisterio, su siguiente libro, *Sombra apasionada* (Colección 1925-27), aparecido en 1929, en la colección *Mediodía*, de cuya revista era redactor jefe. Aunque el libro –una selección de prosas y versos- le fuese dedicado y Miró siguiera presente en algunas de sus páginas, la estética de Romero Murube había experimentado por esos años de intensísimo contacto con los del 27 un salto cualitativo. *Sombra apasionada* es un libro vanguardista, donde las afinidades con Guillén, Salinas, Lorca, Bergamín, Cernuda... saltan a la vista. En esto se diferenciaba de Gil-Albert, que no entró en contacto con los miembros de su generación hasta años más tarde, a comienzos de los treinta en Madrid, y más definitivamente en Valencia con ocasión del traslado del Gobierno de la República tras el estallido de la guerra civil. Aquí Gil-Albert sí entró de lleno a formar parte de la Generación al ser secretario de la revista *Hora de España*. Quedaba atrás su primera etapa, la que algunos llaman su prehistoria literaria, que tras esta breve digresión me propongo recorrer.

La arqueología gil-albertiana tiene su indudable interés, pues si bien en ella no se encuentra lo más granado del escritor (lo contrario hubiese sido lamentable y monstruoso), en esas primeras muestras se rastrean muchos de los temas y procedimientos formales que florecerán en la madurez, del mismo modo que las hachas de sílex preanuncian las de bronce, y las cuentas de piedra las joyas de oro y plata. Cinco títulos componen esta primerísima etapa: *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1927; *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1928; *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1929; *Gabriel Miró. (El escritor y el hombre)*, Valencia Cuadernos de Cultura, 1931; y *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, Valencia, Tipografía El Turia, 1932. Todas estas obras están en prosa, aunque al poeta (en verso) podría entrevérsele en muchas de sus páginas por su ritmo y cadencia y por esa sensibilidad que no puede ser de alguien que no esté tocado de la gracia poética. Pero Gil-Albert fue primero prosista, un precoz cultivador de la prosa, y luego poeta, un tardío versificador, aunque sin abandonar nunca el primer instrumento, donde a tan altas cimas llegaría como memorialista sin par en nuestra historia literaria.

Y a sus testimonios biográficos acudo como insustituible fuente para conocer sus inicios de escritor. Así, en su *Crónica general* (1974) hay una sección titulada “Mis maestros”, donde con la lucidez que le caracteriza el escritor analiza la

enseñanza recibida de Miró, Valle-Inclán y Azorín. Son estos tres nombres los únicos que figuran al frente de las páginas respectivas, pero no los únicos que aparecen allí mencionados como “maestros”. Porque Miró no fue su primer descubrimiento. Poco antes de conocerlo personalmente en Madrid en 1927, Gil-Albert había escrito ya varios cuentos que revelan unas amplísimas lecturas, provenientes éstas no de las trepidantes vanguardias, que irrumpían en los grandes focos culturales de la España de entonces, como Madrid, Barcelona, o la misma Sevilla, sino lecturas de un Modernismo cosmopolita en su espléndido ocaso. El joven Gil-Albert era un esteticista fascinado por Oscar Wilde, de quien imitaba incluso su dandismo. La misma indumentaria que llevaba el día en el que conoció a Miró es muy significativa de su gusto refinado y un tanto nostálgico. De ella recordaba en la *Crónica*:

Yo me vestía, entonces, mucho más seriamente que ahora. Llevaba sombrero duro, como mi padre, trajes negros con listilla blanca, abrigos ingleses semi-entallados, aquel día de color canela, botas de charol con caña de antílope, un bastón claro y, suprema impertinencia, colgada de cintilla de *moiré*, un monóculo inservible montado en una circunferencia de oro. Nunca supe lo que pudieron decir ni el efecto, en aquella casa, de una *tenue* tan irreprochable pero que, precisamente, mis pocos años convertían en un juego no se sabía si serio o irónico. (Gil-Albert 1995, 23)

El artificio como máscara para ocultarse a la vulgaridad, para oponerse a la plebeyez y singularizarse; herencia de la bohemia romántica en su dimensión rebelde e individualista. El atuendo como tarjeta de visita con un nombre también enmascarado: no Juan de Mata Gil Simón, sino el más literario de Juan Gil-Albert, con el pseudoaristocrático guión a lo Valle-Inclán. Y quien vestía así y se autobautizaba tan artísticamente tenía necesariamente que leer unas obras en consonancia. En la misma *Crónica* escribe:

El contacto con la literatura española se había producido ya: las *Sonatas* de Valle-Inclán podían ser, en aquel momento, la mejor ilustración de mi gusto; género peligroso: modernismo, decadencia, atracción del pasado, más como un tapiz que como épica, pero que, y a través de todo ello, una como búsqueda de claridad, de sencillez, de mayor sinceridad expresiva, de renovación de fondo y forma. En realidad mi ídolo era Wilde, que introducido en España por Ricardo Baeza, expresaba como nadie, con brillantez cautivadora, esa sincronización del tiempo moderno con la antigüedad en cuya oscilación trascendente se extasiaba mi alma; entendiéndolo por antigüedad el mundo helénico. Entonces, un compañero de universidad de curso superior, J.M.E. y que se mantenía, como ninguno al acecho de novedades, un alumno de excepción, con un largo y prematuro rostro filosófico, y del que se murmuraba por los claustros su postura socialista, me habló de un libro que, según él, estaba hecho a mi medida: *Las figuras de la Pasión*

del Señor. Él sería también quien me puso sobre la pista de Proust y el que me aconsejó la lectura de una obra, por entonces, en España, ignorada por todos, el *Corydon* de Gide. Juega pues, en mi vida, el papel de Mentor o de Diablo. (Gil-Albert 1995, 21-22)

Gil-Albert leyó con apasionamiento esa y otras obras de Gabriel Miró, que fueron para él una auténtica revelación, un “milagro” literario. Lo que supuso la lectura y el conocimiento del hombre lo reconoció una y otra vez; no sólo en las páginas de esta *Crónica general*, sino mucho antes en el opúsculo que le dedicara al maestro tras su muerte, el mencionado *Gabriel Miró. (El escritor y el hombre)*, de 1931, y en el prólogo de su reimpresión, *Gabriel Miró: remembranza*, con motivo del centenario del maestro, en 1980. De nuevo insistía Gil-Albert, al comienzo de su evocador estudio, en su idolatría por el creador de *Dorian Gray*:

Yo leía entonces a Óscar Wilde. Todo adolescente cultivado lee a Óscar Wilde, pero muchos lo leen por snobismo y algunos por vicio. Yo leía a Óscar Wilde por su prosa y por el gran atractivo que tenía para mis años mozos la aguda libertad de su pensamiento. Siempre he creído que a pesar de su dandismo podía ser leído con gusto por el demócrata más puro –la burguesía, incluida la aristocrática y la socialista, odia a Wilde-. Además de que en su obra hay siempre un latido magnífico de su humanidad. Sus páginas sobre el socialismo y su célebre “Balada de la cárcel de Reading”, son obras desconocidas completamente por el pueblo, y no deja de ser una lástima. (Gil-Albert 1982b, 203)

De Óscar Wilde le atraía al joven Gil-Albert tanto su estética como su ética. Si formalmente el irlandés era un prodigio de brillantez, de ingenio, de elegancia e ironía, humanamente Wilde era ejemplo del individualista rebelde, de la afirmación vitalista, de la exaltación del placer, y en sus años finales, tras su dramático encarcelamiento, de la aceptación del dolor. Sus ideas sobre la Belleza, la autonomía del Arte, y su pensamiento filosocialista marcaron la ideología del entonces estudiante de manera indeleble. Quizás convenga recordar algunas de las formulaciones de Wilde sobre el Arte y la Literatura y ver cómo esos mismos principios fueron los seguidos por Gil-Albert en sus primeros libros. Uno de los textos teóricos más sugerentes de Wilde es el pequeño ensayo *La decadencia de la mentira*, de 1889, escrito a manera de un diálogo platónico entre dos personajes: Cyril, defensor de la Naturaleza, y Vivian (trasunto del propio Wilde), del Arte. El libro es un feroz y brillante ataque contra las teorías naturalistas que con su exacerbado realismo pretendían reflejar la verdad de la vida. Wilde se mostraba decidido partidario de la superioridad del Arte sobre la Vida, y para él la verdad era “entera y absolutamente cuestión de estilo”. La Vida no podía ser la fuente del Arte, sino el mismo Arte. El realismo como método era un fracaso, y la escuela

adonde había que acudir para producir nuevas obras de arte era el Arte. Famosa es su teoría de que al final la Naturaleza imitaba al Arte, que no tenía más finalidad que en sí mismo y cuya utilidad era inútil buscarla fuera. En tan substanciosas páginas de teoría estética hay un pasaje que resulta ser clave para entender el título del primer libro de Gil-Albert. Dice Óscar Wilde:

El Arte comienza con la decoración abstracta, con un trabajo puramente imaginativo y placentero que maneja lo irreal e inexistente. Ése es el primer estadio. Entonces la Vida queda fascinada por esta nueva maravilla y pide entrada en el círculo encantado. El Arte toma a la vida como parte de su materia bruta, la recrea y la remodela en formas inéditas, es absolutamente indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña, y mantiene entre sí y la realidad la barrera impenetrable del estilo bello, del tratamiento decorativo o ideal. El tercer estadio es cuando la Vida se alza con el poder y expulsa al Arte al desierto. Ésta es la verdadera decadencia, y esto es lo que ahora nos aqueja. (Wilde 2003, 37-38)

El Arte maneja lo “irreal” y la Vida queda “fascinada”. El título le venía dado en estas líneas, *La fascinación de lo irreal*, pero había que saberlo leer y Gil-Albert lo supo hacer muy bien, con pleno acierto. Lo que en un principio le atrae, le fascina, es lo inexistente, lo que no existe antes de la creación artística, lo cual no quiere decir que desprecie lo real, la “materia bruta”, de la que parte para transformarla y elevarla a una realidad superior, la de la escritura, sin aspirar a utilidad alguna más allá del culto a la belleza. Así lo reconoce en las palabras preliminares:

Mi libro es completamente inútil. Tiene toda la artística inutilidad de una danza clásica o de una de esas copas cinceladas con amor por los joyeros del Renacimiento. ¿Sois capaces de sentir una dulce emoción ante las figuras plásticas de la danza griega? ¿Sabéis beber en una de esas copas de ónice y esmeralda con un gesto de patricio?... Leed, pues, el libro. No va dirigido ni al corazón, ni a la inteligencia, sino simplemente al sentido artístico. De esto deduzco que muy pocos debieran leerlo, ya que muy pocas sensibilidades van quedando que vibren de unción maravillosa ante esa eterna divinidad que llamamos Belleza. (Gil-Albert 1927, 5)

Seguidor de Wilde, Gil-Albert se decanta en su primera entrega, nacida del “exquisito” ambiente de esa nueva Florencia, como llama a Valencia, por un arte minoritario cuyos pilares básicos son el placer y la belleza. El libro, único conjunto de cuentos del autor, está compuesto por siete narraciones: “La pecadora de Magdala”, “Historia de un príncipe juvenil”, “El juglar que logró ser feliz”, “El verdadero pecado”, “Isogai”, “Una extraña pasión” y “Carnavalesca”. Todas son narraciones, de prosa muy trabajada, que se ambientan en escenarios irreales: la Palestina evangélica, el palacio ducal de un pequeño estado en Italia del *Quattrocento*, un bosque y un castillo medieval de un cuento de hadas,

la corte dieciochesca de Versalles, el Pekín imperial, la Turena de los Valois, y una mascarada en los salones de la Pompadour. Si exceptuamos el escenario palestino, los restantes son ambientes aristocráticos, aunque lo que los une es el gusto o la fascinación del joven escritor por la Historia, una de las constantes de su obra. Pero no la Historia vista a partir de los datos que pueden proporcionar los archivos, sino contemplada a través de las visiones que nos ha legado el Arte, según reconocía Wilde: “El hecho es que nos asomamos a los tiempos pretéritos exclusivamente a través del arte, y es una gran suerte que el arte no nos haya dicho la verdad ni una sola vez” (Wilde 2003, 72).

La “mentira” artística con toda su carga de verdad –valga la paradoja– es lo que le interesa a Gil-Albert; la verdades de la intrahistoria, los sentimientos de unos personajes al margen de la moralidad al uso, que se convierten en símbolos del comportamiento humano, con sus deseos, aspiraciones y fracasos que pregonan una nueva moral. El protagonista de la “Historia de un príncipe juvenil” se suicida porque “sin alma y sin ideal nadie vive”; la Duquesita se suicida también por amor hacia el juglar que, por no tener corazón, sólo siente por ella un placer superficial; el “verdadero pecado” de la corte versallesca no son las relaciones adúlteras del Rey con la Condesita de Lys-Royal, sino la falta de imaginación de quienes la rodean que hacen que ese alma inocente opte por el suicidio; Isogai, el joven pekinés, quiere contemplar el rostro de la emperatriz, a sabiendas de que puede llevarle a la muerte; desafía la prohibición y es ejecutado al amanecer, momento en el que también muere la emperatriz; la moraleja es que “todo artista se lleva a la tumba el ideal de su vida”; la “extraña pasión” de la Princesa Margarita por Guido Manfredi es haber amado un ideal que era tan sólo un “frío cadáver”; el Pierrot de “Carnavalesca” acaba como un mendigo andrajoso después de que con la ayuda del hada Fantasía haya hecho desfilar distintas épocas de la Historia: desde el Egipto de los faraones hasta la decadente España del Hechizado.

Estas seis narraciones siguen la estela de las narraciones simbolistas de Wilde y el esteticismo decadente de las *Sonatas* de Valle. Hay mucho culturalismo en ellas. Las referencias a artistas plásticos son numerosas, desde los prerrafaelistas, como el Pinturicchio y Gozzoli, hasta los dieciochescos, como Van Loo y Boucher, pasando por los grandes artistas del Renacimiento y el Barroco: Leonardo, Rafael, Bellini, Giorgione, Tiziano, Veronés, el Greco, Rubens y un largo etcétera, que son muestras del interés del autor por la pintura especialmente, tema central de su libro *Cómo pudieron ser*. Detrás de todas esas referencias plásticas está la Grecia clásica. El entusiasmo por ese mundo hermoso y pagano lo condensa el escritor en esta página de “Carnavalesca”:

Luego, en la misma Hélade, conoció la belleza y la inteligencia. Hacia la Acrópolis subía la procesión de las Panateneas, y llevadas en carros de marfil iban las jóvenes patricias de “mirada húmeda”, cuyas manos habían tejido un año completo el péplum maravilloso para la Diosa. Los efebos esplendorosos como mármoles pasan detrás; los filósofos, que les han visto discutiendo en la Akademos, o que han contemplado sus cuerpos desnudos en el Gimnasio, les miran con el mismo arrobamiento que a las muchachas. En el Cerámico, los alfareros siéntanse a las puertas de sus viviendas, y con leves estiletes pintan deliciosas figurillas rojas sobre la arcilla dada de color, que moldean elegantemente. Allí van las hetairas y compran los vasos más bellos, y pasan después por el estudio de Praxíteles, extasiándose ante la lánguida cabeza de su Eros, y por el de Apeles, maravillándose frente a su Venus Anadiomena, y en sus lechos de plumas leen a Homero y cantan a Saffo, mientras llegan los invitados para el banquete... (Gil-Albert 1927, 259)

Un abigarrado cuadro, sensual y ceremonioso, no exento de adolescente ingenuidad, pero en el que no podía faltar la alusión a la belleza homoerótica, otro de los temas que Gil-Albert tratará con profundidad en su madurez en obras como *Valentín y Heraclés*.

Algo diferente del resto de estas seis narraciones me parece la primera, “La pecadora de Magdala”, que bien podía haberla firmado su admirado Gabriel Miró. Tiene en común con las restantes la recreación historicista, pero frente al paganismo de las otras revela el impacto que le supuso la lectura de *Las figuras de la Pasión del Señor*. Dice en el opúsculo dedicado a Miró:

Mi Dyonisios pidió el bautismo. Esa es exactamente la frase que me sugiere mi actitud espiritual de aquel entonces. El paso de *El retrato de Dorian Gray* a *Las figuras de la Pasión del Señor*. Es el placer lo que Wilde inculca en la juventud, un placer maravilloso, elevado a la categoría de “virtud helénica” por la fuerza de su elevada mentalidad de artista. Es en ese momento de la individualidad rabiosa. Griegos bulliciosos de Atenas o de las islas nos creemos entonces con una vitalidad de oro, o mancebos del Renacimiento, abrumados de pasiones ególatras, como si por nuestras venas corriera una sangre excelsa. –No son los mismos efectos que producen las suntuosas morbosidades de D’Annunzio–. Y al pasar a Miró parece como que salimos de nuestro endiosamiento en virtud de una especie de panteísmo estético. Algo muy nuestro, muy de corazón va filtrando el mundo que nos rodea: es el sentirse cristiano, es el tierno aliento socialista. Y Gabriel Miró, compenetrado hondamente con la humanidad, ha elegido de ella la tragedia más representativa: la del Hijo del Hombre. (Gil-Albert 1982b, 205-206)

La formación estética y moral de Gil-Albert se enriquece con la dimensión cristiana, no como creyente ortodoxo, sino como humanista, haciendo compatible su paganismo cultural y vital con un evangelismo interiorizado, limpio y

transparente, despojado de dogmatismos impuestos, en una síntesis armoniosa, panteísmo estético, que le singulariza frente a los radicalismos extremos de la mayoría de sus contemporáneos.

La fascinación de lo irreal, escrita a los veintipocos años, no podía ser aún una obra plenamente conseguida; el exceso de culturalismo y su carácter mimético de literatura “fin de siglo” explican que el escritor adulto la relegara al olvido, pero en este libro primerizo hay muchas de sus claves posteriores, entre las que quiero destacar la preocupación por la construcción de un mundo personal, sincero y hermoso, fruto de sus apasionadas lecturas y de sus conocimientos de la Historia y del Arte, nada desdeñables y bien asimilados.

Con *Vibración de estío*, narración aparecida al año siguiente, 1928, más extensa que la mayor de las anteriores, 156 páginas frente a las 99 de “Carnavalesca”, Gil-Albert se afianza en su mundo. Las influencias siguen siendo prácticamente las mismas, aunque tal vez la sombra de Valle se haga más visible que las demás por el título. Ese “estío” remite a la *sonata* de su mismo nombre, aunque por la atmósfera enfermiza de la historia gil-albertiana se acerca más a la de *otoño*. Porque la historia es decididamente sentimental y triste. El hilo argumental es muy delgado: Luis Fernando, joven artista, soñador y romántico, conoce a comienzos de un verano a la adolescente Adelaida, rubia, pálida y enferma de tuberculosis, hija de campesinos, pero adoptada por la Baronesa María de Aguas-Claras. Entre los tres personajes se establecen una relaciones, unas “vibraciones”, que terminan, a la entrada del otoño, con la marcha a París de Luis Fernando, que promete volver, aunque sabe que a su vuelta Adelaida habrá muerto y aquel mundo ya habrá dejado de existir. La acción es apenas perceptible. Todo transcurre, a lo largo de los nueve capítulos que se disponen como estampas mironianas, muy estáticamente.

La prosa sigue siendo muy trabajada, a veces en exceso hasta caer en el verso camuflado. Lo que en la historia cobra verdadero protagonismo es el tiempo, cuyo paso se señala con precisión: “Son los últimos días de una Primavera” (I, 10); “Era la tarde del último domingo de Mayo” (III, 31); “El deslumbrante mes de Junio pasó en una abundancia de cosechas primerizas” (IV, 53); “Comenzaba Julio con los primeros calores” (V, 78); “En los búcaros de la estancia se marchitaba el último esplendor de las rosas de Septiembre” (VIII, 136); “El difumino dorado de principios de Octubre le daba al paisaje una gracia desvaída” (IX, 145-146). También las descripciones del paisaje y de los interiores lujosos cobran una extraordinaria importancia. La novela, si así puede llamársele dada su falta de entidad dramática y escasa penetración psicológica, se ambienta en “La Cinta”, la aristocrática mansión de Aguas-Claras en la fértil huerta valenciana a principios del siglo XX, aunque

debido al carácter rural del escenario, la época resulta más bien atemporal. A esta sensación de atemporalismo contribuye el arcaico uso del “vos” en la conversaciones habidas entre los personajes principales, donde se habla mucho de literatura. En aquel refinado ambiente Luis Fernando le recordaba a Adelaida “las leyendas doradas de los griegos o los mitos y costumbres de las remotas civilizaciones” (64), pero ella prefería que le leyese “ese libro tan bello de Gabriel Miró, fina ampollita de vidrio fenicio en donde se han recogido todas las esencias de la Judea y las plácidas mansedumbres del mar de Tiberiades” (65); al protagonista le muestra la niña “sobre una mesa, con lindas encuadernaciones, el “Huerto de Granadas”, de Óscar Wilde; “La Sonata de Otoño”, de Don Ramón María del Valle-Inclán; “La Princesa Malena”, de Mauricio Maeterlink, y “Las Pastorales”, de Teócrito... (84). La Baronesa “releía “Il Piacere”, de Gabriel D’Anunzio” (87); Luis Fernando sueña con una Adelaida “hilando en la rueca o leyendo a Petrarca” (113). Todas estas lecturas se producen al son de los arpegios de un arpa, los acordes de un piano o unas arias italianas. El decorativismo cultural se hace omnipresente en el libro, pero también asoma alguna página de un “realismo”, muy mironiano, que contrasta con ese mundo de preciosismos excesivamente estilizado; así, por ejemplo, la muerte del perro, que no podía tener otro nombre que “Hermes”:

Terminada la misa, se acercaron con mucho misterio a los establos. Olía a fetidez el animal, con las orejas comidas de mosquero. Zumbaba un abejorro en la penumbra húmeda. Le libertaron del peso de la cadena. El perrillo de la familia labradora acogió con grandes muestras de júbilo esta libertad del amigo. Era feúcho y pequeño, de barraca humilde, pero sus años de cachorro los había pasado entre juegos y saltos con el perro de raza. Manuel incorporó a “Hermes” de la pajiza maloliente, y lo fue arrastrando con cariño hacia el patio de luz de las caballerizas. Atravesaron el jardín, pasaron junto al peristilo de la casa. “Hermes” era como un esqueleto peloso, aquel esqueleto que había sostenido hasta hacía bien poco la línea irreprochable de galgo legítimo. El otro animal le iba promoviendo un bullicio. Cuando llegaron al campo con rastrojos de panizos, entre los que crecían algunas amapolas, cavaron un hoyo, limpiándolo de maleza; arrastraron a “Hermes”, que se dejó hacer con mansedumbre. Hundido en su tumba levantó la cabeza el can pesadamente y les vertía una mirada de tristeza enfermo. El guardabosque le apuntaba al cerebro. Sonó el disparo. De la cabeza del animal comenzaba a escaparse una sangre viscosa de meninges. El perro de los labriegos se marchaba con la cabeza baja exhalando un tiste gemido. (Gil-Albert 1928, 139-140)

Hay aquí una gran capacidad de observación y mucho amor hacia el mundo natural, que de alguna manera se opone a la frivolidad y sofisticación mundanas.

Vibración de estío consolida *La fascinación por lo irreal*. Ambas obras se complementan y conforman un microuniverso, un periodo cerrado dentro de la considerada primera época. Con el nuevo libro *Cómo pudieron ser: Galerías del Museo del Prado*, 1929, Gil-Albert da un paso adelante en su carrera como escritor. Su mundo se hace más selectivo, menos mimético y más personal. El tema central de la nueva obra es la Pintura, no vista simplemente con los ojos del cuerpo, sino con la imaginación estética. Dos libros de dos grandes maestros pudieron servirle de referencia: *Apolo. Museo*, 1911, de Manuel Machado y *Tres horas en el Museo del Prado*, 1923, de Eugenio D'Ors. Pero el libro, con enfoque y estilo muy personales, es, esencialmente, fruto de sus continuadas visitas al Museo del Prado, adonde acudía cada mañana, hallando en sus salas un portentoso mundo visual que le enriquecía, según confesión propia, mucho más que las desasistidas clases en la Universidad y más incluso que los libros. Si en *La Fascinación* y *Vibraciones* las referencias a artistas plásticos y las descripciones de algunas de sus obras proliferaban por sus páginas en abigarrada combinación con otros elementos decorativos, en el nuevo libro su capacidad de penetrar más allá de lo puramente formal encuentra campo abonado. Indaga, escruta, inventa, fantasea, vivifica. La Pintura le lleva a la Historia, y ésta a la Vida de los seres que contempla y que los presenta al lector en toda su humanidad. A pesar de que dejó dicho que en él “siempre hubo una inclinación de historiador fallido” (Gil-Albert 1995, 27), lo cierto es que consigue reconstruir las épocas con una riqueza de detalles que no habían logrado los historiadores profesionales.

Nueve capítulos conforman el libro: “La Emperatriz y el Tiziano”, “El Greco y el Evangelista”, “María de Médicis y Rubens”, “Tres familias reales” (Velázquez y la familia de Felipe IV; Van-Loo y la familia de Felipe V; Goya y la familia de Carlos IV), “La Anunciación y Fray Angélico”, “La enana de Carreño” y “El Príncipe anónimo de Nattier”. Unas piezas muy bien elegidas, por lo que suponen de mundos diversos que le facultan para que su estilo, que se va depurando de languideces y cansinas sensiblerías, se haga más ágil y brille con más precisión. El estilo era la cualidad que destacada su prologuista, Francisco Pina, en “El Estilista y la Historia”. Decía allí:

Todo gran estilista acaba por asimilarse –intuitiva y refinadamente– una o varias épocas pretéritas; luego nos ofrece una síntesis mórbida y estética de lo que ha podido ver, oír, tocar, oler y gustar por un milagro de su imaginación. En la España actual: Gabriel Miró: *Las figuras de la pasión del Señor*. Ramón del Valle-Inclán: *El ruedo ibérico*. (Pina 1982, 11-12)

Y del estilo de Gil-Albert, seguidor de éstos, señalaba que era “un estilo personal y moderno, saturado a veces de una fina ironía, y otras de una tierna comprensión” (Pina 1982, 13), augurándole un puesto entre los mejores de la literatura del

mañana. A Miró y a Valle, tan oportunamente mencionados por Pina, habría que añadir Azorín, más tardío en su influjo en Gil-Albert, pero presente ya en la prosa dedicada a la Anunciación del Angélico. Escribe Gil-Albert al respecto:

Allí busco, ahora, la presencia de otro dios tutelar: Azorín. ¿Pero la encuentro? No con la evidencia de las otras y que parecen sobreponérsele. Está, diría yo, potencialmente. Y explicaré por qué. Azorín se me ha ido imponiendo con lentitud, sin que me apercibiera de ello: sin despertar en mis facultades repercutidas ese brusco choque captatorio que, como dije, me produjo Miró y, en un orden de valores estéticos menos íntimo, más externo, Valle-Inclán. La labor de Azorín ha consistido en libramme de los otros, en ir redimiéndome del influjo ajeno; no para atraerme hacia él, aunque así ocurra siempre en el primer término de un hallazgo, de una amistad nueva: el papel de Azorín consistió en que, ante la imposibilidad de imitarlo, me dejase flotante y solo, sí que es verdad con su enseñanza: descartar lo contingente, manteniendo lo esencial. (Gil-Albert 1995, 32)

Con este bagaje formativo Gil-Albert se adentra por las galerías de El Prado y se topa con la sala del Tiziano, llena de la luz proveniente de los mismos cuadros. Allí está el retrato póstumo de la Emperatriz, y él insiste una y otra vez en que se trata del “retrato de una muerta”. Efectivamente, Isabel había muerto en 1539 y Tiziano pintó el cuadro en 1548, en Augsburgo, a partir de otro, hoy perdido, que hiciera teniendo como modelo uno pequeño de Isabel que le entregó el Emperador en Busseto “nolto simile al vero, benche di trivial’ penello”, según el Aretino. Pero Gil-Albert no tiene en cuenta, o desconoce, esas circunstancias; la estricta realidad histórica no es lo que le interesa, sino la recreación imaginativa de un mundo que nos lo aproxima en su cotidianidad; y así nos presenta a un Tiziano, ya viejo (cuando no lo era tanto), pintando el retrato de la Emperatriz en su taller de Venecia con su hija gordezuela como modelo. Y luego el narrador-espectador se adentra en el alma de la retratada, “asustadiza y fragante” que contrasta con la “varonil fragosidad del César”. Dos sensibilidades: la frágil lusitana y la recia, de descuidada higiene, del Rey de Castilla, amo del mundo. Escenas de besos y abrazos. Qué verdadera resulta la ensoñación que luego se deshace en la magia de oros del retrato.

Después *El Evangelista* del Greco. Unas pinceladas biográficas sobre Theotocópulos, para pasar al san Juan escribiendo el *Apocalipsis* en la isla de Patmos. Señala que frente a la definida homosexualidad del pintado por Leonardo, el del Greco es de naturaleza espiritual, sin ambigüedades, y sólo en lo físico está tocado por ciertos reflejos de feminidad. El escritor recrea al evangelista como una nueva “figura” de la Pasión. Ya no es un pastiche mironiano como la Magdalena de *La fascinación*, sino un texto más sobrio y reflexivo, en el que la influencia se transforma en concomitancia.

El retrato literario de María de Médicis refleja las cualidades plásticas del pintor. Así, esta observación que nos recuerda, por otra parte, a Gómez de la Serna: “Y en la paleta de colores pastosos, de leche rubia que había en la Reina, Rubens pudo saciar sus ansias de carnicería femenil” (Gil-Albert 1982a, 28). El Gil-Albert espectador indaga en la psicología de la reina francesa al observar con detenimiento la enfática gorguera: “Es una mujer vanidosa que ha llevado hasta más allá del límite la importancia de lo superficial” (29). La ve muy bien en su palacio del Louvre, arrastrando sus mantos de terciopelo veneciano, enjoyada, todo fachada y masas de color. Y allí en El Prado “muy repantigada y muy guapa”. Cuando le leyó esta página a Miró, según cuenta en el ensayo sobre el escritor y reproduce en la *Crónica general*, “Miró asintió, repitiéndola: así es, muy repantigada y muy guapa. Pero digo yo ahora: ¿De dónde procedía esa manera?: de Valle-Inclán” (Gil-Albert 1995, 27).

Las “Tres familias reales” es un prodigio de comparaciones. Frente a la sobriedad conventual de *Las Meninas*, la arquitectura de opereta de Van-Loo, donde hasta el cielo es un tapiz de seda; frente a lo verdadero de los Austrias, lo postizo de los Borbones. Y en esta cuesta abajo de las familias reales, la del “matrimonio apócrifo” de Carlos IV y María Luisa de Parma, “como arrinconada para un fusilamiento”. No se puede ser más penetrante e irónico. Gil-Albert se apropia de la mirada goyesca que hace suya y recrea en el camino de las tres sombras, el Rey, la Reina y Godoy, camino del exilio, y en la escena final donde dialogan en un patético y humorístico *ménage à trois*.

Cuánta ternura, sin embargo, en la actualización -tan azoriniana- del personaje de Fray Angélico. Todo cuanto se refiere a él tiene el primor de un “alma de niño”. Y qué actual le resulta a su espectador. “-¿Primitivo? ¿Llaman Sus Reverencias a esto un primitivo? ¡Moderno! ¡Moderno y maravilloso” (Gil-Albert 1982a, 51).

Y cuánta tristeza, conmiseración y patetismo en la pintura de la monstruo de Carreño en la corte del Hechizado. La pluma de Gil-Albert se afila como un estilete y su prosa se vuelve valle-inclanesca, sarcástica y grotesca, esperpéntica, pero sin perder la humanidad mironiana. Describe, denuncia y siente: “La gordura, realmente, es tan plebeya, que mueve a la carcajada (la carcajada de la Corte de las Españas y las Indias, que deja en su estertor un vaho de dentaduras sarrosas)” (53). Y pocas líneas más abajo: “Las grasas le están sobrecargando el miocardio, ahogándole las pulsaciones. Las nalgas, fofas de linfatismo, el vientre hidrópico de líquido seroso, le suben al rostro sin edad, las pústulas y vesículas de las herpes y eritemas. ¡Pobrecilla!”(53). No, es poco humano reírse de esa desgraciada, que no hubiese encontrado un destino menos trágico en nuestro tiempo como objeto de estudio en una Facultad de Medicina. Él, que es un espectador sensible, un

esteta y por ende un moralista, tiene que compadecerse de ella, de su soledad, y criticar la crueldad de una sociedad obscurantista, donde reinaba un monarca extenuado de exorcismos.

Y frente a esa España tenebrosa, la admirada Francia a la que “se le perdona todo por su manera elegante de hacer las cosas” (66), como escribe en el cuadro final tras contemplar el retrato del Orleans de Nattier. No hay frivolidad en esas palabras, a pesar del eco wildeano. Gil-Albert se consideró siempre un afrancesado y de su conocimiento de la cultura francesa ha brotado buena parte de lo mejor de su obra. Aquí, en la visita a una de las salas de la escuela francesa, admira de nuevo a Francia, su siglo XVIII, su estilo rococó, su Revolución. También su siglo XX, tras el apagón del XIX con “sus ripios bordados de sublimes lagrimones” (68). Y para Príncipes –concluye-, aquel de Nattier, símbolo de toda una época de belleza y amoralidad. Pero para el escritor hoy ya no son necesarios tales seres:

Hoy gozamos de una camaradería encantadora, optimista, juvenil, helénica, pero ¿vida de sociedad? Cuatro cotorronas de nariz ganchuda, con sus respectivos Caballeros de tresillo y de poker –mascarones enquilosados de 1913–, se empeñan en despabilar a la momia nobiliaria leyéndole al oído los legajos de las hazañas muertas. Tienen la nota ridícula de lo que no evoluciona. (Gil-Albert 1982a, 69-70)

El lector de Oscar Wilde, de Valle, Miró, Azorín y tantos otros, sí parece haber evolucionado de su inicial esnobismo esteticista para adquirir una mayor conciencia de su tiempo. Se ha despojado de sus disfraces. Está empezando a descubrir, a través de las obras de arte, la modernidad, con lo que de compromiso conlleva este descubrimiento. Éste es el gran paso que representa la publicación de *Cómo pudieron ser*. Su próximo libro sobre Miró aparecerá dos años después, el mismo en el que se proclama la República, en una editorial de izquierdas, “Cuadernos de Cultura”, indicativa del cambio ideológico del escritor.

El libro, como ya dijimos, es un homenaje a Miró tras su prematura muerte, y consta de once capítulos: I. “Las figuras de la Pasión del Señor”; II. “La humanidad de Cristo”; III. “Nuestro padre San Daniel” y “El Obispo Leproso”; IV “Su campo”; V. “Los poderes oscuros”; VI. “Cómo conocí a Gabriel Miró”; VII. “Gabriel Miró y la Real Academia de la Lengua”; VIII. “Dónde debe buscarse el sentido social de la obra de Miró”; IX. “La significación estética de Miró, y España”; X. “El tributo de los intelectuales”; XI. “Como final”. Un trabajo breve, de 65 páginas, a pesar de las numerosas partes, sin otra finalidad que la de acercar al lector la figura de Gabriel Miró. Y en este acercamiento Gil-Albert comienza por analizar el libro que tanto le impresionara: *Las figuras*, cuya prosa le parecía no sólo “táctil”, como señalara Azorín, sino olorosa y masticable. “El sabor –escribe– ha sido una de las aportaciones más interesantes que nuestra literatura

debe a Miró”(Gil-Albert 1982b, 208). Eso desde el punto de vista del estilo, porque ideológicamente Miró dio al mundo su recreación de la Buena Nueva; renovó el mensaje evangélico buscando el meollo de lo humilde, fundiendo el orientalismo bíblico con su primoroso alicantinismo.

Las otras dos obras analizadas son las dos grandes novelas sobre Oleza, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, que le produjeron ilimitado asombro. Esa pintura de la anormalidad cotidiana, que no es realista, sino plasmación de la realidad que debiera haber sido.

Para Gil-Albert la nota más característica de Miró es su visión del paisaje, que se erige en protagonista. Una visión que perfora lo externo con los cinco sentidos para devolvernos el frescor primitivo de la tierra, no la de una geografía universal, en la que no cree, sino de la suya, la alicantina, que se universaliza porque es esencia, porque nos devuelve el encanto de lo virginal. Ese retorno a la Naturaleza no es simple delectación sensorial, sino labor socializadora que se opone al pujante Capitalismo. Miró nos lleva al campo cuando todo tiende a la ciudad. Y de aquí Gil-Albert saca conclusiones muy personales. Ve en esa vuelta al campo la opción más auténtica entre dos tendencias opuestas, representadas en su tiempo por América y Rusia, por el Capitalismo y el Comunismo, por el materialismo burgués y la verdad y belleza de lo humilde. El joven escritor, que mira con simpatía los sucesos de la Rusia revolucionaria, proyecta sus ideales en la interpretación que hace del legado mironiano: “No la individualidad económica, sino la individualidad espiritual” (Gil-Albert 1982b, 261).

Por eso critica con apasionamiento los poderes oscuros de la España negra que emprenden una odiosa campaña contra Miró y le cierran las puertas de la Academia, que lo condenan como inmoral, que lo tachan de mal escritor, que se ensañan contra uno de los espíritus más sensibles no sólo de España sino de Europa. Gil-Albert arremete contra el iberismo y lamenta que Miró sea en su patria un escritor más minoritario que pudiera serlo en otros países europeos. Como prototipo de artista puro, Miró siempre será para minorías, pero en las manos de todas las clases sociales y no en las de una casta exclusivista.

El opúsculo, en el que contaba también su encuentro con el escritor, termina con la relación de intelectuales que figuraban al frente del comité de “Amigos de Gabriel Miró”, entre los que figuraban Azorín, Baeza, Unamuno, Valle-Inclán y Salinas, que proyectaban la edición de la obra completa. La nota final daba cuenta de la intencionalidad de su particular ensayo.

La última obra de su primera época, *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, 1932, es muy novedosa respecto a las anteriores. Aquí está ya el Gil-Albert que puede ser reconocido como el futuro autor de *Crónica general*. Es un libro ameno, divertido, irónico, serio, plenamente moderno. El autor se

apropia del género de las crónicas mundanas, las de las revistas de actualidad, para reflexionar sobre su tiempo y ofrecernos personalísimas observaciones que contribuyan a comprender mejor la época que le ha tocado vivir. La prosa se aligera, se moderniza, se contagia de la brillantez de otros cronistas del momento, como el cosmopolita Paul Morand, y la frase se hace breve, rápida, nerviosa, certera siempre. Se yuxtapone frenéticamente: “Estudios cinematográficos italianos. La casa de un fotógrafo. Bambalinas de tela. Palmeras de salón. Un sofá de estilo. Tres sillas doradas. Un abanico antiguo. Flores de papel. Pedestales con estatuas clásicas. Gabinete-tocador. Galería sobre el mar” (Gil-Albert 1982c, 25). O se alterna con períodos más largos, llenos de matices y de rica imaginería. Alguna es una perfecta greguería, como ésta: “los abrigo de pieles se van de los escaparates como fieras embalsamadas” (133). Es el estilo que conviene a la actualidad que se evoca. El escritor es el reportero que nos da noticias frescas de los mundos a los que se aproxima. La capacidad de imponer su punto de vista radica en la palabra, y Gil-Albert es ya dueño de ella.

El libro aparece organizado en tres secciones. La primera, “Narciso. Actitud del cronista”, es una original lectura del mito clásico, en la que se interpreta al personaje como un “anarquista”, el primer individualista de la historia, el hombre que no se asusta ante sí mismo, el símbolo del artista, que sacrifica su vida para ofrecer su flor: su obra. La segunda, “Crónicas de mujeres de anteaer”, es una espléndida galería de retratos femeninos. Y la tercera, “Crónicas”, sin más aditamento, son tres nuevos cuadros del presente histórico. La parte más extensa y, a mi modo de ver, más interesante es la de las mujeres, en la que el autor despliega toda su “ironía de guante blanco”, como la definió Almela y Vives. Por sus páginas desfilan la Reina de Rumanía, moderna, elegante, renovadora, singular, con su corte cinematográfica; Anna Pavlova, la ingrávida bailarina rusa, vista ya cincuentona por el cronista en el Liceo de Barcelona, cuyo arte “rezuma el hedor exquisito y malsano de la Santa Rusia imperial” (93); la enigmática Mata-Hari, cuyo fusilamiento por espía se convierte en un alegato antibelicista; Cecile Sorel, la longeva actriz parisina, prodigio de distinción; Antonia Mercé, “Madame Argentine”, descrita yendo al encuentro de una Dolorosa un Viernes Santo en una Sevilla sarcásticamente sensual y oscurantista; Francesca Bertini, la idolatrada actriz italiana, verdadera “primitiva” de la Historia del cine, desbancada por la “enfilosofada” Greta Garbo; Bozsi Simon, la húngara que alcanzó el título de Miss Europa en 1918, una feminidad de músculo, nervio y piel, “el triunfo de la inquietud, de la inteligencia, sobre las falsas retóricas que ya huelen a cadáver”; la Kaiserina, la reaccionaria, “la protestante filisteo”, la mujer del “cupletista imperial” Guillermo II; Isadora Duncan, “la portadora en sus venas de un nuevo paganismo redentor”; y Josefina Baker, la “negra excelsa en aquella triste y fúnebre Europa”. Como muestra del humor y la ironía del autor, este comentario con el que cierra el retrato de la Baker:

Pero si lo verdaderamente gracioso es que Josefina Baker no es ni siquiera una negra, sino una mujer como todas, y le cabe a uno la esperanza, de que con el tiempo todas las mujeres serán como ella; en ese caso las Damas Catequistas irán desnudas por las calles realizando una verdadera labor meritoria: repartir entre los niños pobres los plátanos de sus cinturones y collares (Gil-Albert 1982c, 165).

Las tres últimas crónicas tratan asuntos muy diversos. “La bicicleta”, dedicada a Benjamín Jarnés, es una evocación, no exenta de placentera admiración, de Lenin. La sencilla bicicleta del bolchevique contrasta en París con el lujoso Mercedes de una burguesa que ejerce la caridad. De París a San Petesburgo: escenas de la corte de los Romanov (algo muy embrionario de lo que será *El retrato oval*). De allí a Moscú para ver a Lenin trabajando en su despacho del Kremlin. Ante las noticias de los horrores revolucionarios, el escritor está convencido de que el líder ruso, con su “calva divina preñada de génesis”, está construyendo la gran catedral del socialismo. Pasa una bicicleta. Lenin siente nostalgia de sus paseos y el autor lo compadece. Como en otros lugares, Gil-Albert se muestra aquí decididamente pro-soviético. Para un lector de hoy esta exaltación leninista no deja de ser un rasgo de ingenuidad en un idealista (poco informado, o sólo parcialmente, de lo que en verdad estaba ocurriendo) que se rebelaba contra “lo más cursi de nuestra educación de señoritos”. Veámosle, pues, el lado positivo.

Así lo corrobora también la última crónica, “De la Kchessinskaia a la Kollontay”, subtitulada “Ritmos de la Historia”, donde nos presenta dos vidas paralelas: la de Matilde, la niña de origen humilde, la Kchessinskaia, que consigue llegar a primera bailarina de la corte del Zar, y tras la caída de éste, vivirá pobre y exiliada en París; y la de la rica Alejandra, lectora de Marx, que convertida en la camarada Kollontai, será embajadora en la corte del Rey Gustavo de Suecia.

Sigue latente un cierto maniqueísmo, de buenos y malos, de premios y castigos, que será ampliamente superado en su obra de madurez. Y muy en esta línea dicotómica podría insertarse “La última mascarada de los Austria. Reportaje rápido de aquellos tiempos”, escrita en mayo de 1931, a las pocas semanas de la caída de Alfonso XIII, donde el cronista pone en contraposición dos formas de monarquía: la democrática y tolerante de Cristian y Alejandra de Dinamarca, y la de la Dictadura de España. La muerte de la Reina Madre de España, María Cristina de Habsburgo, da pie al autor para un sarcástico reportaje en la estela de *El Ruedo Ibérico*:

Sobre un reclinatorio rezaba con la capa extendida y vinosa el cardenal Primado. El Rey de Dinamarca, le estuvo mirando con extrañeza su cabeza tosca

de sembrador con yunta de bueyes en la Mancha. Aquella noche, todo el Palacio oía a liturgia con el eco de una adoración nocturna en torno a la muerta. (Gil-Albert 1982c, 185)

Terminados los funerales, los reyes daneses toman el té en el escenario de la Costa Azul y comentan lo desagradable e insano de lo vivido en España.

Pocos años después de publicadas estas *Crónicas*, estallaría la Guerra Civil en la que Gil-Albert militó abiertamente en defensa de la causa republicana. La derrota. El exilio a Francia y luego a México. Y la vuelta a su tierra nativa en 1947. Una labor literaria, silenciosa y constante, que empezaría a ser descubierta a principios de los años setenta. Después el reconocimiento y la cadena de premios y homenajes, hasta llegar a hoy con la celebración de su centenario.

¿Y de aquellos libros de su primera época qué nos queda? El comienzo de un gran escritor, que no es poco; un periodo de cinco intensos años, 1927-1932, en el que hay una firme evolución que le conduciría a encontrar su personalidad y su voz propia. En ese quinquenio va tomando cuerpo el esteta y el rebelde, el moralista y el vitalista, el alicantino y el griego, el pagano y el cristiano, el cronista y el ensayista, el escritor silencioso e independiente, que adelanta el modo de cómo enfrentarse al mundo a través de su estilo. Una etapa que no puede pasar desapercibida si se quiere comprender al escritor en su totalidad.

De esos cinco libros, los dos primeros, *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío* no pasan de ser, a nuestro entender, ejercicios vocacionales. Valen más por lo que prometen que por lo que ofrecen. Su interés es más diacrónico que sincrónico. Los tres últimos, sin embargo, son obras que han desafiado al tiempo y lo han vencido. *Cómo pudieron ser* sigue fascinando por su poder evocativo y por la transparencia de su estilo. *Miró, el escritor y el hombre* es uno de los ensayos más lúcidos que aún hoy podemos leer sobre el autor de las *Figuras*, al tiempo que es un texto fundamental para oír la voz de la tierra en la obra de Gil-Albert. Y las *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo* son documentos inmejorables para entender las primeras décadas del siglo XX. En ellas Gil-Albert nos revela cómo se puede historiar a partir de lo aparentemente intrascendente, adelantándose a los modernos enfoques de la Sociología y el nuevo Periodismo. Él era entonces un privilegiado espectador desde la atalaya de su formación plástica y literaria. Aquella época, que tan bien supo ver, luego la interiorizaría en su obra de madurez y la convertiría en experiencia vital, “fuera del mapa y del calendario”, en expresión de Machado. Otra vez por sus páginas Isadora Duncan, Madame Argentina, Francesca Bertini, las Cortes europeas, la tragedia de los Romanov, la Turena, Gabriel Miró, y tantos otros temas que había tratado en esta su prehistoria literaria en la que podemos admirar pinturas de tanta calidad y permanencia como en las mejores Altamiras de la Literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- GIL-ALBERT, Juan. *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía “La Gutenberg”, 1927; reedición facsímil Alicante, Instituto de Estudios Gil-Albert, 1985.
- *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía “La Gutenberg”, 1928; reedición facsímil Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984.
- *Cómo pudieron ser*, en *Obra completa en prosa*, I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982 a.
- *Gabriel Miró remembranza*, en *Obra completa en prosa*, I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982 b.
- *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, en *Obra completa en prosa*, I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982 c.
- *Crónica general*, Valencia, Pre-Textos & Instituto Juan Gil-Albert, 1995.
- LINARES, Abelardo. “*La obra primera de Juan Gil-Albert*”, *Calle del Aire* 1977, 313-330.
- PEÑA, Pedro J. de la. *Juan Gil-Albert*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2004.
- PINA, Francisco. “El estilista y la Historia”, en Gil-Albert 1982a, 11-13.
- ROMERO MURUBE, Joaquín. *Obra selecta* I y II, ed. de Jacobo CORTINES y Juan LAMILLAR, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- SIMÓN, César. *Juan Gil-Albert: De su vida y su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.
- VILLENA, Luis Antonio. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984.
- WILDE, Óscar. *La decadencia de la mentira*, Madrid, Siruela, 2003.