

La intercalación de relatos en la obra novelesca de Miró

Autor: Mellado Vera, Jesús (Grado en Lengua y Literatura Españolas, Profesor de Lengua Castellana y Literatura en Educación Secundaria).

Público: Profesores de Lengua Castellana y Literatura. **Materia:** Lengua Castellana y Literatura. **Idioma:** Español.

Título: La intercalación de relatos en la obra novelesca de Miró.

Resumen

Gabriel Miró fue un ilustre escritor de principios del siglo XX que destacó en nuestra historia literaria tanto en la novela como en su cultivo del relato corto. A partir de las diversas y precisas consideraciones que planteamos sobre los aspectos literarios de la narrativa breve, abordamos el estudio del relato corto en la obra del autor. El objetivo central de la investigación pretende, no obstante, abordar la intercalación de relatos en las novelas de Gabriel Miró, técnica literaria que cuenta con una dilatada tradición en la literatura universal.

Palabras clave: Gabriel Miró, relatos intercalados, relato corto, novela, cuento.

Title: Intercalated stories in Miró's novel.

Abstract

Gabriel Miró was an illustrious writer of the early twentieth century who stood out in our literary history both in the novel and in his cultivation of the short story. Starting from the diverse and precise considerations that we raise about the literary aspects of the short narrative, we approach the study of the short story in the author's work. The main objective of the research aims, however, to address the intercalation of stories in the novels of Gabriel Miró, a literary technique that has a long tradition in universal literature.

Keywords: Gabriel Miró, interspersed stories, short story, novel, short story.

Recibido 2018-06-07; Aceptado 2018-06-12; Publicado 2018-07-25; Código PD: 097026

INTRODUCCIÓN

Uno de los rasgos que caracteriza al género cuento en nuestra tradición literaria, desde la Edad Media hasta la actualidad, no sólo en nuestro territorio, sino también en toda la literatura universal, es su capacidad para introducirse en muy diversos contextos literarios entre los que destaca, especialmente, la novela.

La fascinación por la narrativa breve y, sobre todo, por Gabriel Miró, gran escritor del primer tercio del siglo XX, me llevó a plantearme si el mismo utilizó tal técnica narrativa en la construcción de sus novelas. Al constatar que así fue, me propuse como objeto de mi trabajo el análisis de la intercalación de relatos en las obras mironianas, concretamente en cinco: *La mujer de Ojeda* (1901), *Hilván de escenas* (1903), *Las cerezas del cementerio* (1910), *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926).

A propósito de esa inclusión de relatos dentro de sus textos narrativos, puede apreciarse el gran interés de Gabriel Miró por el género cuento, inclinación que no sólo cultivó con la creación de excelentes cuentos recopilados en obras, sino también con su inclusión en el interior de sus novelas.

Para conseguir esta meta, hemos ido destacando los aspectos generales que hemos considerado más importantes sobre la narrativa breve, relacionados con las particularidades de la producción literaria de Gabriel Miró. De esta manera, como iremos desarrollando en las partes del trabajo, plantearemos diversas cuestiones hasta llegar a nuestro objeto de análisis.

La primera parte de esta investigación es una síntesis expositiva de aquellos factores políticos, históricos y literarios que marcaron a los escritores del primer tercio del siglo XX. Explicaremos, entonces, quién fue Gabriel Miró, cómo evolucionó su forma de escribir por medio de su prosa neomodernista y qué produjo dentro del campo literario durante sus años de vida.

En la segunda parte nos detendremos para aportar una visión panorámica sobre el relato corto en la tradición literaria. En este punto nos centraremos, entonces, en destacar la diversidad y vaguedad terminológica en cuanto a las voces del cuento, desde la Edad Media hasta nuestra actualidad, y en cómo evolucionó este género literario, destacando, sobre todo,

los cambios fundamentales del cuento literario del siglo XIX y del posterior cuento del XX. Todo este recorrido histórico traerá como consecuencia exponer y explicar la heterogeneidad de vocablos empleados por nuestro novelista. Debido a esa problemática en cuanto a la designación del género cuento, no es de extrañar que Gabriel Miró, además de utilizar la palabra 'cuento', también manejase otras como 'estampas', 'figuras' o 'viñetas'.

En la tercera parte del trabajo justificaremos la intercalación de relatos a lo largo de nuestra tradición literaria por medio de diferentes ejemplos, destacando distintas creaciones de varios autores de nuestra literatura. Esto hará que pueda entenderse mejor esta práctica de la intercalación de relatos en la producción novelesca de Gabriel Miró. Esta, por otro lado, ya fue percibida por algunos críticos. A tal respecto cabe subrayar los caminos abiertos que plantearon teóricos como Enrique Rubio Cremades y Mariano Baquero Goyanes a propósito de la inclusión de la narrativa breve en diferentes obras del escritor oriolano. Tales consideraciones nos servirán como punto de partida de nuestra investigación.

En último término, la cuarta parte se corresponde con el análisis de los relatos insertos que aparecen en el corpus novelesco que hemos seleccionado. Nuestro análisis se basará en los siguientes parámetros: los motivos recurrentes, las funciones de los relatos intercalados y la estructura y modos de inserción de estos.

1. La obra literaria de gabriel miró

A principios del siglo XX los escritores sienten el deseo de romper con los modelos literarios anteriores. Uno de los más ilustres novelistas que rompió con los esquemas precedentes fue Gabriel Miró, escritor del primer tercio del siglo XX, al igual que Ramón María del Valle-Inclán, quien destacó en el género del teatro, y el poeta oriolano Miguel Hernández. *Grosso modo*, en lo que concierne al ámbito político, Gabriel Miró vivió durante el periodo de la Restauración (1875-1917)¹⁸ y lo que llamó Ortega y Gasset una 'España invertebrada' (1917-1931)¹⁹. Desde un punto de vista literario, esa España inestable hizo que muchos artistas e intelectuales nos dejaran una huella negativa del momento. Novelistas como Pérez Galdós y autores de la generación del 98²⁰, como Miguel de Unamuno y Antonio Machado, denunciaron en sus obras la corrupción del sistema, la pobreza y la falta de desarrollo cultural, en definitiva, la triste realidad presente.

Los cambios de esa ruptura literaria no fueron bruscos de manera que un crítico como Germán Gullón habló de un modernismo literario iniciado a finales del siglo XIX, que destacó por el rechazo del uso corriente del espacio y tiempo. Además, aseveró que la literatura del siglo XX tenía como características básicas la subjetividad y lo formal. De este modo, la forma de entender la literatura en esta época fue muy distinta de la de autores realistas del siglo XIX como José María Pereda.

En España, durante la vida de Gabriel Miró, la ruptura de los modelos narrativos anteriores se enmarca con grandes autores. Recuérdense los casos de Miguel de Unamuno con su novela intelectual *Niebla* (1914) o Pío Baroja con *El árbol de la ciencia* (novela de acción interior) publicada en 1911. No obstante, la transformación de la literatura en aquel periodo afectó tanto a la literatura española como a la europea, encontrando autores tan representativos al respecto como Virginia Woolf o Proust.

En lo que concierne a la novela española anterior a la Guerra Civil y tras la generación del 98, surgió la generación del 14, en la que sobresalió la figura de Gabriel Miró. Nuestro gran novelista nació el 28 de julio de 1879 y fue el segundo hijo de Juan Miró Moltó, Ingeniero de Caminos, y doña Encarnación Ferrer Ons. Miró en su autobiografía habló de las lecturas de

¹⁸ Joseph Pérez en su manual *Historia de España* (2014) ha elegido esta fecha intermedia como fin de la Restauración. Este periodo político se dividió en tres etapas: el reinado de Alfonso XII (1875-1885); la regencia de la reina María Cristina (1855-1902) y, por último, desde 1902, el reinado de Alfonso XIII. Uno de los mayores fracasos acaecidos durante esta época histórica fue la pérdida de las colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas y la decadencia española. Quedaba impuesto un sistema político basado en la oligarquía y el caciquismo, la presencia de los nacionalismos (gallego, catalán y vasco); incluso la aparición de un movimiento obrero dividido entre socialistas y anarquistas.

¹⁹ Alfonso XIII durante su reinado se enfrentó a tres problemas graves: en primer lugar, las estructuras económicas incrementaron las desigualdades sociales; en segundo lugar, al ejército español se le pedía la ocupación de la zona otorgada a España en Marruecos; en tercer lugar, la política estaba en declive. El reinado de Alfonso XIII cayó cuando, a mediados de 1923, Primo de Rivera dio un golpe de Estado e implantó su dictadura hasta 1930.

²⁰ Pese a lo polémico de su mantenimiento, utilizo aquí este tradicional concepto de nuestra historia literaria.

los libros que había en la biblioteca de su padre, por ejemplo: la *Biblia*, *Don Quijote de la Mancha*, la *Divina Comedia*, además de la lectura de diversos autores románticos, los cuales impregnaron una sólida influencia en la creación literaria del escritor. Sin embargo, en realidad, su primer acercamiento a la literatura fue gracias a la tradición oral con los relatos maternos de la Pasión de Jesús. Asimismo, en su autobiografía anotó: «Mi primera obra literaria fue una descripción de “un día de campo”, tema de examen de mi tercer año de estudios en el Colegio de los Jesuitas de Orihuela. Gané el premio —una medalla de plata—» (Miró, 2005: 9).

Desde 1887 hasta 1892 Gabriel Miró estudió en el Colegio de los Jesuitas en Orihuela. Estos años académicos le dejaron un mal recuerdo como observamos en el *Libro de Sigüenza* con «El señor Cuenca y su sucesor» y en *El humo dormido* en «El enlutado y el perejil». En 1893 se fue a vivir junto a su familia a Ciudad Real ya que su padre había sido destinado allí por asuntos laborales. En esos meses absorbió una nueva atmósfera muy diferente a la de Alicante y ello le inspiró escribir *Paisajes tristes*, donde evocó la visión paisajística de aquel lugar. Tras vivir durante unos años en Ciudad Real, en 1896 se trasladó a vivir a Valencia para comenzar la carrera de Derecho.

A partir de 1901 comenzó a publicar sus primeros artículos en la revista *El Íbero* y escribió *La mujer de Ojeda*²¹, obra que consideró como ‘ensayo de novela’. Ese mismo año Gabriel Miró contrajo matrimonio con Clemencia Maignon, la hija del cónsul de Francia en Alicante y con quien tuvo dos hijas: Olimpia (1902) y Clemencia (1905). Seguidamente, en 1902 escribió *Hilván de escenas* y *Del vivir*, que fue publicada en 1904 y en la que apareció por primera vez el personaje de Sigüenza, su álter ego y protagonista de *Años y leguas*.

En sus primeros años como escritor coordinó la creación literaria con la preparación de oposiciones a Judicatura, con las que fracasó en varias ocasiones. Nuestro escritor, mientras continuaba con su creación literaria, escribió *Nómada* en 1907, novela corta que al año siguiente presentó a un concurso convocado por *El Cuento Semanal*. Gracias a esta novela corta, el jurado compuesto por Pío Baroja, Felipe Trigo y Ramón María del Valle-Inclán, le concedió el premio por unanimidad. En 1908 Gabriel Miró escribió *La novela de mi amigo* y en 1909, además de haber sido nombrado cronista provincial de Alicante, publicó tres novelas cortas de temática amorosa: *La palma rota*, *El hijo santo* y *Amores de Antón Hernando*. En 1910 escribió *Las cerezas del cementerio*, novela con la que podemos hablar de un cambio en su producción literaria, y donde se observa una temática amorosa de contraste entre el amor inocente y la realidad opresiva.

Conocemos que 1911 fue el año en el que no redactó ninguna obra literaria, aun así, tradujo *Su majestad*, de Henry Lavedan. Ese mismo año marchó a Barcelona y comenzó su colaboración en tres periódicos: *Diario de Barcelona*, *La Vanguardia* y *La Publicidad*. Este momento de su vida en el que no escribió ninguna obra fue bastante breve y por consiguiente, en 1912 escribió la novela corta *La señora, los suyos y los otros*, que tuvo como título definitivo en 1927 *Los pies y los zapatos de Enriqueta*. De 1912 también fue la colección de cuentos titulada *Del huerto provinciano*.

Más tarde, en 1914 Miró se trasladó con su familia a Barcelona y allí entabló amistad con José Maragall, el doctor Ramón Turró y Enrique Prat de la Riba, quien le consiguió un trabajo en la Casa de Caridad. Este empleo lo mantuvo hasta que la editorial Vecchi y Ramos le encargó la dirección de una *Enciclopedia Sagrada Católica*. Su esfuerzo y dedicación a dicha enciclopedia fueron en vano puesto que en 1915 la empresa se hundió y se canceló el proyecto. Ahora bien, los esfuerzos no fueron totalmente inútiles puesto que adquirió conocimientos religiosos que le sirvieron para muchas de sus obras como *Figuras de la pasión del Señor* (1916-1917), la cual fue traducida al inglés y al alemán.

A lo largo de estos últimos años de la Restauración, el novelista redactó extraordinarias obras, verbigracia: *El abuelo del rey* (1915), que se tradujo al francés y al inglés, y *Dentro del cercado* (1916).

La producción literaria de nuestro autor desde 1917 hasta 1930 continúa con el *Libro de Sigüenza* (1917), obra que destaca por su carácter autobiográfico. En 1920 Miró tuvo diversos puestos de trabajo: empezó a trabajar en la editorial Atenea, donde publicó *El humo dormido* (1919), e incluso consiguió un puesto laboral en la Secretaría General y Técnica del Ministerio de Trabajo, gracias a Antonio Maura. De 1921 son *El ángel*, *el molino*, *el caracol del faro*, donde recoge una serie de ‘estampas’ con motivos muy diversos, y *Nuestro Padre San Daniel* —el primer texto narrativo que pertenece a las novelas de Oleza—.

²¹ *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas* fueron dos obras en las que se demuestran los primeros pasos de su trayectoria novelesca. En ambas se percibe cierta inmadurez y fueron repudiadas por el escritor porque no tenían la expresión que buscaba y que encontró más tarde en *Del vivir*.

La actividad laboral del novelista siguió cuando en 1922 obtuvo un puesto en el Ministerio de Instrucción Pública como auxiliar competente, artístico y literario, para la organización de Concursos Nacionales de protección a las Bellas Artes, cargo que desempeñó hasta su muerte. Continuó en ese año la producción literaria de Gabriel Miró aportando a nuestra literatura *Niño y grande*. En 1922 volvió a presentarse al premio Fastenrath con *Nuestro Padre San Daniel*, pero obtuvo el mismo resultado negativo que en 1917²² y le concedieron el premio a la novela *La revolución de Laíño*, de Francisco Camba.

En 1925 a Gabriel Miró le sucedieron dos sucesos destacados: por un lado, el periódico *ABC* le galardonó con el premio Mariano de Cavia por su artículo «Huerto de cruces», el cual fue incorporado en *Años y leguas*. Por otro, pronunció la única conferencia de su vida, conferencia de gran interés por las ideas que expuso sobre su estética. Esta conferencia de gran atractivo para aquellos que estudian al novelista es el único texto donde Miró reflexiona sobre su obra.

Fue en 1926 cuando Miró preparó sus *Obras completas*, proyecto que comenzó para la editorial Biblioteca Nueva tras abandonar la editorial Atenea. De la misma manera, fue el año en el que escribió *El obispo leproso*, la segunda parte de *Nuestro Padre San Daniel*²³ (ambas fueron traducidas tanto al inglés como al francés). Cabe destacar que la atmósfera clerical que impera en el mundo novelesco de las dos evidencia su interpolación. La segunda parte de las novelas de Oleza produjo un sentimiento de ira por parte de la sociedad más conservadora debido a los temas que trataba. En su autobiografía sostuvo «no sé cuál de mis libros prefiero. Todavía está muy cerca de mí el último. Creo que en *El obispo leproso* se afirma más mi concepto de novela: decir las cosas por insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios. Pero ya se sabe que el libro preferido es siempre el que queremos escribir» (Miró, 2005: 9). De hecho, la novela no fue bien recibida por algunos intelectuales como José Ortega y Gasset, quien publicó en *El Sol* una reseña crítica sobre *El obispo leproso* el 9 de enero de 1927. Esta crítica ha sido la que más ha perjudicado a nuestro escritor; si bien fue defendido por los escritores más destacados de la literatura de entonces como Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez y por los poetas del 27²⁴.

En los últimos años de vida del novelista, Azorín presentó la candidatura de Gabriel Miró para la Real Academia de la Lengua, candidatura que fue rechazada. Los intentos del escritor por ganar el premio Fastenrath no acabaron y volvió a presentarse al premio, esta vez con *El obispo leproso*, pero ganó *El centro de las almas*, de Antonio Porras. En el año 1928 redactó *Años y leguas* y trabajó en tres obras: *La hija de aquel hombre*, *Figuras de Bethlem* y *Sigüenza y el mirador azul*. Estas no vieron la luz y hubo un silencio en la producción del escritor hasta que el 27 de mayo de 1930 falleció, a los 51 años, debido a una apendicitis. Por lo demás, para finalizar la trayectoria biográfica y literaria del escritor oriolano, cabe recordar unas palabras de Mariano Baquero Goyanes sobre él:

Contaba entonces con 51 años, y, a la vista de lo conseguido en su última etapa creadora, resultaba inevitable pensar que, de haber vivido Miró más años, de haber alcanzado una ancianidad comparable a la de Azorín o Baroja, podría haber seguido enriqueciendo la literatura española con una prosa que, unánimemente, suele reconocerse como la de más alta calidad artística de nuestro siglo (Baquero Goyanes, 1970: 9-10).

Con el paso del tiempo, la prosa neomodernista de Gabriel Miró va *in crescendo* en cuanto a su complejidad respecto al lenguaje y a la estética. El novelista fue un distinguido renovador en la ficción narrativa, puesto que elevó la novela al sentido de poesía, esto es: todas las obras del autor están escritas en prosa, pero se caracterizan por tener una enorme carga lírica. Estamos, entonces, ante un género de carácter híbrido entre lo narrativo y lo lírico²⁵. En vida, aseguró que no había escrito

²² En 1917 Miró se presentó al premio Fastenrath con *Figuras de la pasión del Señor*, perdió y le otorgaron el premio a Mauricio López Roberto por su novela *El verdadero hogar*.

²³ Paciencia Ontañón de Lope señaló que hay una fuerte presencia entre las novelas de Oleza y *La Regenta* «aunque siempre relativa y con evidentes disimilitudes» (Ontañón de Lope, 1979: 128).

²⁴ Los poetas del 27 como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, José Bergamín y Fernando Villalón sentían admiración por Sigüenza y, además, veían «en el creador alicantino con preferencia aquellas cualidades poéticas que para ellos son tan valiosas» (Díez de Revenga, 1979: 248).

²⁵ Véase, al respecto, el interesante estudio de Miguel Ángel Lozano Marco (2011).

ni poesía ni teatro y, aunque no hubiera escrito ningún verso, escritores como Jorge Guillén²⁶ y Dámaso Alonso corroboraron que su producción literaria fue la de un poeta como tal.

En la actualidad, está considerado como uno de los mejores novelistas que han cultivado la narrativa española en el siglo XX. Así, por medio de un lenguaje metafórico y, a veces, irónico²⁷, la riqueza léxica y la adjetivación trimembre, además de la expresión musical, los tonos de luz y el gusto por lo pictórico, Miró nos plasma, en sus novelas, imágenes que describen el mundo desde su yo interior y, por ende, el lector recibe especialmente un conjunto de sensaciones. Mediante ese lenguaje y su ingenio consigue proyectar la belleza de su entorno sobre la base de las exigencias de la prosa. Esta forma de plasmar la escritura se conoce como novela lírica, modelo que presta atención a los sentimientos, ideas y sensaciones del personaje.

La novela lírica aparece, así, como uno de los modelos literarios que encontramos a principios del siglo XX en toda Europa²⁸ y que se caracteriza por la interiorización del personaje como centro de la obra. Asistimos, a menudo, a un reflejo del propio escritor, tal como sucede con Sigüenza, el álter ego de Gabriel Miró, en *Años y leguas*. El protagonista de las novelas líricas suele ser un héroe pasivo que reflexiona sobre el mundo, de manera que lo que se destaca es cómo perciben la realidad los personajes a través de su conciencia. Por este motivo, el lector se concentrará en la vida de dicho héroe, debido a que será la pieza fundamental de la obra. Son novelas de educación (*bildungroman*²⁹), relatos de la formación de uno o varios personajes sobre su conciencia de la realidad. Por ejemplo, a lo largo de la lectura de las novelas de Oleza, presenciamos el nacimiento de Pablo, su adolescencia y el enamoramiento entre él y María Fulgencia. En Pablo se presenta un cambio regido por las leyes de la naturaleza que finaliza con la pérdida de su inocencia.

El espacio en el que conviven este tipo de personajes suele quedar mediatizado por su visión del mundo, presentando el narrador sus impresiones y su experiencia personal. De otro lado, en relación con esos espacios, cabría hablar de atemporalidad porque el tiempo parece no existir, creándose una atmósfera de eternidad. Respecto al paisaje, Francisco Javier Díez de Revenga ha señalado:

El entusiasmo de Dámaso Alonso no le impide sintetizar con maestría las cualidades de la obra mironiana y centrarlas en tres aspectos que conviene destacar: a) intérprete del paisaje; b) evocador de ambientes; c) escudriñador de almas [...]. Son muy recordadas en este sentido las observaciones de Pedro Salinas sobre Miró y su capacidad de observación y de creación paisajística que, según el poeta, es un elemento vital. El paisaje contiene una voluntad aprisionada, un querer ser. No es un paisaje sin alma ni un paisaje con el alma prestada, la del arte. Es un paisaje con una voluntad y con un alma propia, es un paisaje humano (Díez de Revenga, 1979: 255).

En las descripciones que crea Gabriel Miró predomina el impresionismo, el cual nos recuerda a majestuosas obras pictóricas como *Paseo por la playa* (1909) de Joaquín Sorolla. Esas descripciones del campo, el pueblo, los árboles, el prado, el río, las calles y las de los interiores de las casas ostentarán un destacado lugar. Víctor Oller señala que «es en la naturaleza, en el paisaje, donde básicamente halla Miró las potencias o manifestaciones más absolutas de lo eterno, del alma universal» (Oller, 1975: 46).

²⁶ Jorge Guillén señaló: «A Miró no le gustaba ser considerado poeta. Hasta el más modesto ‘cantor’ cree representar su papel de demiurgo, y Miró, lírico —ese rótulo sí le complacía— no aspiraba a tanto. Se dirigía su empeño hacia la captación de una realidad revelada a través de los sentidos y los sentimientos» (Guillén, 1962: 215).

²⁷ Francisco Javier Díez de Revenga ha señalado: «Y con la vida actual, lo social y la tan mironiana ironía: “Es indispensable poner a la vista el factor irónico, quizá tan importante o casi tan importante como el lírico. Al paisaje humano responde Miró con otro método: su ironía. Una ironía que no aminora la ternura”. Y abundan los ejemplos de suave comicidad y de estudiado humorismo» (Díez de Revenga, 1979: 258).

²⁸ Ralph Freedman fue el primero que señaló los diferentes elementos de la novela lírica, principios centrados en el aspecto formal y en los personajes. Destaca diferentes escritores como Virginia Woolf, Herman Hesse y André Gilde.

²⁹ Virginia Woolf escribió *The Voyage Out* (1915) y *Night and Day* (1919), dos *bildungroman* con ciertos componentes autobiográficos.

Aún más, es un escritor que dentro de su prosa neomodernista tematiza sobre el amor, la vida, la sensualidad, la pureza, la soledad, la angustia, la muerte; incluso contrasta los motivos a través de los binomios de sensualidad-castidad, belleza-fealdad y vida-muerte. En sus obras hay una fuerte presencia de motivos, que son muy recurrentes, como las figuras de artistas e intelectuales —Carlos Osorio en *La mujer de Ojeda*—; de imágenes hagiográficas y religiosas en *Figuras de la pasión del Señor* o un sostenido interés por el maltrato hacia los animales que critica.

En las obras mironianas prevalece la conciencia del sujeto en contraposición de la escasa argumentación. Ese rechazo hacia una configuración tradicional de la trama se aprecia no sólo en la mayor sencillez argumental sino en esa estructura fragmentaria de forma que, frente a los extensos capítulos de la novela decimonónica, estamos ahora ante secuencias más breves, a veces casi autónomas y, en ocasiones, verdaderos poemas en prosa.

En la prosa mironiana tal como expuso Ricardo Gullón, el lector no busca la acción, sino la emoción y se pretende captar «más que los conflictos exteriores, la razón última de estar el hombre en el mundo» (Gullón, 1979: 17). Ortega y Gasset expuso que el interés del destinatario se desplaza de la trama al personaje al igual que recae su interés en la forma, como en *Años y leguas*.

Con todo, Gabriel Miró no aplicó estas técnicas desde sus inicios ya que, la renovación literaria de este escritor comenzó a plasmarse en su tercera novela: *Del vivir*, donde el argumento permanece en un segundo plano para focalizar la percepción del mundo del protagonista, hasta *Las cerezas del cementerio*. En estas novelas, así como en *El abuelo del rey* o *El humo dormido*, acudimos a una progresiva desnovelización. Pese a ello, Mariano Baquero Goyanes (1952) señaló que *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* son lecturas que ejercen un poderoso atractivo sobre el lector tanto por la forma como por el contenido. Del mismo modo, Ana Luisa Baquero Escudero argumentó sobre ese proceso de desnovelización en la obra literaria de Gabriel Miró:

Una situación que se intensificará en la obra de los autores de principios del XX en cuyas manos la tradicional peripecia argumental tiende a desaparecer —y piénsese tan sólo en la denominada novela lírica con la que se ha vinculado a menudo al propio Miró—. Si las obras cuyo estudio nos ocupa, entrarían sin duda, dentro de esta nueva orientación propia de la novela europea de esta época, conviene hacer algunas precisiones. Es cierto que el desarrollo de una compleja trama argumental no es lo más importante en la novela de Oleza, pero ello no quiere decir que su autor prescindiera totalmente de la misma. De hecho a lo largo de sus numerosas páginas encontramos la presencia de algunos recursos literarios que podrían ser vinculados con esa forma tradicional de concebir una novela (Baquero Escudero, 2005: 17-18).

Este tipo de prosa también aparece en la obra de otros grandes novelistas. Por un lado, las semejanzas entre Proust y Miró se evidencian por el mantenimiento de un *tempo lento*, que afecta a la disminución de la trama. Podemos imaginar, como indica Mariano Baquero Goyanes, a ambos escritores observando el mundo a través de una pequeña ventana, en la que detienen su mirada durante mucho tiempo con el propósito de reflexionar sobre ese mundo hermoso y, más tarde, cristalizarlo (Baquero Goyanes, 1952). Por otro lado, también resultan manifiestas las similitudes entre Azorín³⁰ y Miró, cultivadores ambos del relato lírico.

2. LA NARRATIVA BREVE

2.1. El relato corto en la tradición literaria

Mientras que el lector de novelas percibe la continuidad de los sucesos a medida que lee en un dilatado proceso de desarrollo, el lector de cuentos conoce y sabe que dispone de una extensión reducida. En la novela queda bien definida la estructura externa —introducción, desarrollo y desenlace— y el receptor puede sentirse decepcionado en las primeras páginas porque lo narrado no termina de llamar su atención; sin embargo, en la narrativa breve estas deben atraer desde el principio la atención del lector para interesarse por la lectura. La limitada extensión permite que el lector sea capaz de

³⁰ Azorín tuvo una etapa de carácter lírico formada por *La voluntad* y *Antonio Azorín*, aunque también se aproximó a la literatura de vanguardias.

llevar a cabo su lectura en mucho menos tiempo que el invertido en la novela. De este modo, el escritor Julio Cortázar justificó esa condensación temporal:

Un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases [...]. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo: su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario.

El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal [...] (Cortázar, 1994: 372).

De la misma manera, respecto a la trama Mariano Baquero Goyanes señaló: «De una novela se recuerdan situaciones, descripciones, ambientes, personajes, pero no siempre el argumento. Un cuento se recuerda íntegramente o no se recuerda. (Me refiero, claro es, a su trama y tono, no a sus palabras concretas)» (Baquero Goyanes, 1964: XXV).

Por su parte, José María Pozuelo Yvancos considera que «la significación condensada del cuento es la que permite su analogía con la fotografía, en la medida en que el límite impone una significación que se proyecta más allá» (Pozuelo Yvancos, 2004: 61).

Centrándonos en el cuento vamos a exponer y explicar algunas cuestiones polémicas de la narrativa breve en cuanto a su heterogeneidad terminológica durante nuestra tradición literaria. La primera dificultad a la que nos hemos enfrentamos respecto al desarrollo histórico de la narrativa breve en España ha sido, por un lado, la variedad de nombres que se han propuesto desde la Edad Media hasta el siglo XXI; por otro, la búsqueda de unas voces apropiadas para diferenciar el cuento de la novela corta y de la novela. Muchos teóricos han querido buscar una solución al problema y así Marta Altisent señaló que:

Menéndez Pidal simplificó el problema clasificatorio al reducir a dos todas las variantes del género: 1) las narraciones tipo apólogo, de tradición popular, aportación colectiva y carácter oral; y 2) el cuento de invención individual. El arte de las primeras está ligado a la intención didáctica y a la disposición tendenciosa en que se ordenan los elementos, siempre con el propósito de enseñar deleitando. La gracia, la agudeza y el ingenio con que se cuenta importa en el cuento tanto o más que lo contado (Altisent, 1988: 16).

Desde sus inicios, la narrativa breve ha contribuido al conocimiento de la cultura de los países, a través del cuento tradicional, de carácter anónimo, popular y de transmisión oral; y del cuento literario, forma culta, escrita y atribuida a un autor. Las primeras noticias que tenemos sobre la influencia de este género en España provienen de Oriente con relatos hindúes o persas.

La problemática para designar un término concreto a este género es muy anterior. Bien es sabido que Menéndez Pidal consideró la *Disciplina Clericalis*, escrita por Pedro Alfonso en el siglo XII, como la primera colección de nuestra tradición literaria compuesta por treinta cuentos (ejemplos, parábolas o fábulas) de carácter moralizante. Escritores tan importantes como don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita o Boccaccio aprovecharon estas composiciones con el propósito de entretener y deleitar. Por su parte, Don Juan Manuel se sirvió de la voz 'fabliella' para el *Libro del Caballero* y 'ejemplo' para las narraciones de *El conde Lucanor*. Esa cuestionable terminología continuó en el siglo XIV cuando el Arcipreste de Hita en *El libro de Buen Amor* manejó los términos 'proverbio', 'fabla' o 'estoria'.

En el siglo XVI hubo ciertas confusiones a propósito de la voz referida a la narrativa breve porque los escritores usaron la palabra 'novela' para referirse al 'cuento'. Mariano Baquero Goyanes señaló que el vocablo «trajo como consecuencia una cierta confusión en lo relativo a su equivalencia con el término 'cuento', ya que con uno y otro se aludía a relatos breves, diferenciados de las extensas 'historias fingidas', como el *Quijote*» (Baquero Goyanes, 1988: 101). En relación con las oscilaciones de términos en la literatura áurea Mariano Baquero Goyanes precisó:

El testimonio de Cervantes nos permitiría ver que, en líneas generales, se reservaba la voz ‘cuento’ para la narración oral, y ‘novela’ para la escrita. Así en el *Quijote* observamos cómo las historias que aparecen narradas por algún personaje –v.gr., la de Grisóstomo y Marcela, contada por el cabrero Pedro– reciben el nombre de ‘cuentos’: «Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela con otros sucesos» (capítulo XIII de la 1.ª parte). Por el contrario, *El curioso impertinente* es presentada como novela por tratarse de una narración escrita. El cura halla unos papeles en la maleta que le enseña Juan Palomeque, el ventero: “Sacólos el huésped, y dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*”» (Baquero Goyanes, 1988: 103).

De esta forma, pudo indicarse, conforme a lo señalado por Mariano Baquero Goyanes, que la palabra ‘cuento’ designaba los relatos orales. Por ejemplo: en el *Quijote*, Sancho Panza cuenta un relato en el episodio de los batanes (capítulo XX de la primera parte) con el fin de distraer a don Quijote. Aquí narra el cuento de Lope Ruiz y de la pastora Torralba, cuento para dormir vinculado al recuento de las ovejas para evocar el sueño³¹.

Por otra parte, el cuento literario y moderno, fue aquel que se situó a partir del siglo XIX. Surgido dentro de la nueva estética realista el escritor buscó reflejar la realidad circundante. Para ello, en muchas ocasiones, eligió un momento de la vida del personaje. Así, escribió, al respecto, Mariano Baquero Goyanes:

Los cuentistas del siglo XIX suelen presentar un momento interesante, decisivo de la vida humana. Se diría que el cuento refleja ante nosotros una experiencia de todos conocida; hay, en la vida del hombre, momentos en los que parece ponerse en juego todo, en los que la existencia alcanza su máxima tensión. En los cuentos del siglo XIX sus personajes viven, precisamente, ante nosotros, ese momento suyo, ese momento clave, para desaparecer luego con la vida rota o lograda. Se observa, pues, como una reducción temporal, comparando el cuento primitivo con el del siglo pasado, ya que el primero, aun cuando presentara un solo incidente de una vida no perseguía una sensación de instantaneidad, sino que, por el contrario, nos ofrecía un momento vital en función de toda una existencia.

Esa reducción temporal se agudiza en las narraciones modernas, que ya no se contentan con presentar el momento decisivo de una vida, sino que, avanzando más, narran un momento cualquiera –gris, insignificante– por considerar que, en potencia, contiene toda una vida (Baquero Goyanes, 1964: XXIII-XXIV).

En el siglo XIX confluyen, entonces, los dos tipos de cuentos. Cabe recordar la labor de la recopilación del cuento folklórico iniciada por los hermanos Grimm en Alemania e imitada en otros países europeos. También el siglo XIX fue el siglo del nuevo cuento literario con escritores tan ilustres como Leopoldo Alas «Clarín». La dignificación del relato breve por los románticos supuso, como apuntó Mariano Baquero Goyanes, un impulso decisivo para el desarrollo del relato corto.

La variedad de la narrativa breve en este período fue ostensible, con géneros tan románticos como la balada, el romance o la leyenda. Asimismo, cabe destacar el artículo de costumbres de carácter realista, por sus ingredientes satíricos, el uso del diálogo, la ficcionalidad y las descripciones, próximo, en muchas ocasiones, al cuento. Es más, el artículo de costumbres no fue el único que se aproximó al género cuento sino que también lo hizo la poesía lírica. De esta manera, Mariano Baquero Goyanes señaló, a través del testimonio de Emilia Pardo Bazán, esa estrecha relación entre cuento y poesía lírica:

“Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica; una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas –porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento–. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay –dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personajes– en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blando ritmo del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y

³¹ El mismo motivo lo usó el escritor húngaro Ferenc Molnar en *Cuentos para dormir*.

colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica” (Baquero Goyanes, 1949: 140-141).

Si bien todavía, la voz ‘cuento’ definía un relato de carácter tradicional y popular, cada escritor, en sus creaciones, comenzó a manejarla con un nuevo sentido, acompañada a su vez, por otros términos. Recordemos, en este sentido, las *Historietas nacionales* y las *Narraciones inverosímiles* de Pedro Antonio de Alarcón o las ‘relaciones’³² de Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber).

El siglo XIX fue el siglo de la aparición del cuento literario, creación personal de un autor moderno. Como se señaló, muchos de ellos plasmaron un momento decisivo en la vida del personaje que está enmarcado en la realidad presente. Por su parte, las narraciones breves de esta época son historias de gran intriga dramática que concluyen con un final sorprendente y cerrado.

Frente a ello, los cuentos del siglo XX se caracterizan por el fragmentarismo y por los finales abiertos que permiten al lector imaginar e interpretar el cierre, dependiendo de sus impresiones. Además de eso, el interés por el argumento es menor y el relato se centra en las reflexiones, recuerdos, sentimientos o vivencias de los personajes. Estas narraciones breves se concentran en una experiencia cualquiera y en momentos aparentemente insignificantes.

El siglo XX es la época de grandes autores como Francisco Ayala, Ignacio Aldecoa, Miguel Delibes o Ana María Matute en España; Virginia Woolf en Reino Unido y Katherine Mansfield, escritora de origen neozelandés. La indeterminación para referirse a la narrativa breve oscila entre muchos términos: «Los campesinos» de Chéjov y «En la bahía» de Katherine Mansfield, son ejemplos de relatos cuyos límites se encuentran entre los del cuento y la novela, por lo que se consideran ‘novelas cortas’, relatos que están más cercanos por su tono al cuento que a la novela; el ‘poema en prosa’ característico de los escritores impresionistas, Azorín y Gabriel Miró, quienes se inspiran en el paisaje, en objetos insignificantes y en la interiorización del ser humano para narrar anécdotas desde su propia conciencia del mundo; o los que son denominados como cuentos: «El velo de la reina Mab» incluido en *Azul...*, de Rubén Darío; no obstante, Mariano Baquero Goyanes (1949: 106) justificó que en esa obra no todos los relatos son cuentos, así «Sanguínea» y «La canción del invierno» los considera poemas en prosa.

En el siglo XX el cuento y la novela corta alcanzaron gran popularidad hasta tal punto que su éxito dio lugar a la creación de colecciones literarias como *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*.

Por último, la problemática a propósito de la terminología de la narrativa breve sigue vigente y, actualmente, en el siglo XXI ha nacido una nueva voz, el ‘microrrelato’, que designa una narración que se caracteriza por su máxima condensación y que se ha convertido en una importante tendencia en los últimos años.

2.2. El relato corto mironiano

La narrativa breve mironiana se caracteriza por el predominio de la descripción lírica —a menudo impresionista— frente a la acción; por la recreación de una realidad próxima, en ocasiones localista, que es sometida, a veces, a una visión crítica y la aparición de un ambiente decadente basado en la nostalgia y los sentimientos «típicamente modernistas y d’annunzianos» (Altisent, 1988: 30). Por su parte, su preferencia hacia el cuento lírico no hace que rompa con los esquemas anteriores manejando, incluso, el relato enmarcado.

Frente a las formas tradicionales como el apólogo, la fábula, la leyenda o las parábolas, en su obra hallamos los términos de ‘cuentos’, ‘tablas’, ‘viñetas’, ‘figuras’ o ‘estampas’³³.

La variedad terminológica se aprecia por consiguiente, también, en su narrativa breve. Han sido muchos los críticos que se han sentido desconcertados para clasificar el contenido de algunos libros del escritor. Así, no saben si referirse al

³² Fernán Caballero adoptó ese término que corresponde a la *nouvelle* francesa.

³³ Mariano Baquero Goyanes pensó que «tal vez el uso de los mismo tenga algo que ver con una concepción mironiana de la literatura, relacionable con la tendencia modernista —o neomodernista, en su caso— a la fusión de las distintas artes» (Baquero Goyanes, 1979: 129).

contenido de *El humo dormido* como ‘glosas’, ‘estampas’, ‘cuentos’ o ‘capítulos’ ya que están interrelacionados entre ellos dentro de una obra extensa.

El propósito de este apartado será realizar un recorrido sobre algunos de los términos más significativos que empleará nuestro escritor para referirse a la narrativa breve.

En el siglo XX la novela corta tuvo un gran éxito a raíz de las publicaciones de *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*. Durante su trayectoria literaria Gabriel Miró publicó varias ‘novelas cortas’: *Nómada*, *El hijo santo*, *Amores de Antón Hernando*³⁴ y *La palma rota*. En esta última se relata que Aureliano Guzmán, un joven escritor solitario y soberbio, vive en Aduero, lugar en el que sus vecinos lo menosprecian. En la trama, además, se desarrolla una frustrada historia de amor no correspondido entre el protagonista y Luisa Castro, mujer de extraño comportamiento, mayor que él.

La heterogeneidad de voces hizo que Gabriel Miró considerase *La mujer de Ojeda* como ‘ensayo de novela’ e *Hilván de escenas* como su propio título indica ‘escenas de sucesión’. Ahora bien, no fue esa obra la única que consideró como tal y obras posteriores como *Del vivir*, *Figuras de la Pasión del Señor*, *Libro de Sigüenza*, *El humo dormido*, *Años y leguas* y *El ángel, el molino, el caracol del faro* fueron catalogadas de ‘escenas de sucesión’. Pese a ello, también podrían ser catalogadas como ‘cuentos’ o ‘estampas’³⁵ y otras veces, como ‘artículos’ que ya fueron publicados en los periódicos de Madrid, Barcelona o Buenos Aires.

Gabriel Miró también se sirve de la palabra ‘estampas’ para hacer referencia a aquellos cuentos que están incluidos en *El ángel, el molino, el caracol del faro*, estampas en las que predomina lo descriptivo frente a lo narrativo. El libro está compuesto por diferentes partes: «Estampas rurales», «Estampas de cuentos»; «Estampas del agua, del río y del mar», «Estampas de un león y una leona» y «Estampas del faro». Una de las estampas más significativas la encontramos en «Estampas rurales» bajo el título «Un camino y el niño del maíz», que comienza con un ambiente estático e impresionista donde se relata la anécdota de un niño que llevaba a su casa maíz y, en un instante, se detiene a jugar con otros niños.

Califica todos los relatos de este libro de ‘estampas’ menos los tres que componen «Estampas de cuento» que los considera ‘cuentos’: «El ángel»³⁶, de carácter sobrenatural, «El cadáver del príncipe», cuento de hadas, y «La cabeza de piedra», que dentro de la variedad tradicional corresponde a la forma fábula-apólogo. En «El ángel» el protagonista olvida su misión de mensajero divino y decide renunciar a la gloria para permanecer en la tierra junto al pecado y la angustia del ser humano.

De igual forma, Mariano Baquero Goyanes precisó que «con ello parecía quedar marcada, con suficiente claridad, una reveladora distinción: no todas las ‘estampas’ son ‘cuento’, aunque, tal vez, todos estos puedan entrar en la categoría de ‘estampas’» (Baquero Goyanes, 1979: 130).

Seguidamente, la fábula de «El molino», que nuestro autor considera como ‘estampa’, relata la conversación entre dos hormigas que se burlan de los remiendos del molino y las cuales critican que a este, una vez deje de girar las aspas, se le verán todos los que tiene. Incluso, encontramos una dilatada fábula dividida en cinco capítulos en «Estampas de un león y una leona» donde se narra la historia de una pareja de leones que emprenden un viaje cargado de futuro, de expectativas y acaban reclutados en un zoológico. Pero las fábulas no sólo se hallan en *El ángel, el molino, el caracol del faro* sino también «la historia de las campanas de la ciudad de Is, según es recordada en el arranque de *El humo dormido*» (Baquero Goyanes, 1979: 129) y en *Del vivir* la fábula del gallo-hidalgo que fue humillado por unos pavos.

En su cultivo del género breve, caracterizado por esa pluralidad de voces, hallamos también la leyenda de carácter religioso —como la de la Virgen del Ciprés en *El abuelo del rey*— y la ‘glosa’ —«El río» perteneciente a «Estampas del agua, del río y del mar»—. Asimismo, cultiva, sobre todo, la parábola, verbigracia: «Parábola del pavo» y «Parábola del perseguido» de «Recuerdos y parábolas», pertenecientes al *Libro de Sigüenza* y en «Estampas del agua, del río y del mar» la titulada «El agua y la Infanta».

³⁴ Esta novela corta sufrió una transformación, la amplió, y años más tarde pasó a llamarse *Niño y grande*.

³⁵ Mariano Baquero Goyanes señaló que el término ‘estampas’ «acabó por ser uno de los más utilizados por Miró» (Baquero Goyanes, 1979: 127).

³⁶ Gabriel Miró se sirvió de la lectura *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, de Jean Marie Guyau para escribir esta ‘estampa’.

La indeterminación en cuanto al término 'cuento' ha llevado al propio autor a manejar la voz 'figuras' en *Figuras de la Pasión del Señor*. Dos de las más ilustres 'figuras' son «Annás» y «Barabbas». En la primera, el protagonista, quien da título al relato, era un hombre que se compadecía del mendigo Rohab el leproso y de su hija. Annás evocó su pasado a uno de los personajes en el que explicó que era un hombre bondadoso con los inmundos porque estando en Alejandría conoció a un amable leproso. La segunda figura trata de Barabbas. En esta figura se narra el instante de su vida en el que asesina a un anciano. Finalmente, el hijo del hombre le clava una hoz a Barabbas para vengar la muerte de su padre.

Aquellos que son presentados como 'cuentos' aparecen recogidos en *Corpus y otros cuentos*, (Díez de Revenga, 2004). Por ejemplo: «El beso del esposo», «Los amigos, los amantes y la muerte», «La niña del cuévano», «Corpus (La fiesta de Nuestro Señor)», «El reloj», «El señor maestro», «El señor Augusto» o «Las águilas». Uno de los más bellos cuentos de Miró que pertenece a esta colección es «Corpus (La fiesta de Nuestro Señor)», en el que Ramonete, un niño huérfano e infeliz que vive bajo el cuidado de su tía, una mujer severa y con falta de sensibilidad, no puede disfrutar, ni siquiera puede tomar una limonada como hacen otros niños³⁷. Aquí, observamos el interés y la preocupación de Gabriel Miró sobre un motivo que trata durante toda su creación literaria: los niños como seres indefensos ante la vida que les rodea. Por su parte, «Día campesino», de 1908, es una bella estampa, con predominio de lo descriptivo, basada en el motivo de dos jóvenes de ciudad que van al campo. Aunque todos estos puedan ser considerados como cuentos, podríamos considerar parábolas «El señor Augusto» y «Las águilas».

La imprecisión en la producción literaria del novelista se presenta, incluso, en el *Libro de Sigüenza* donde aparte de localizar la 'estampa' de «Sigüenza habla de su tía», encontramos como cuentos seis espléndidos relatos que pertenecen a «Capítulos de la Historia de España»: «El señor de Escalona», «El señor Cuenca y su sucesor», «El paseo de los conjurados», «Una jornada del Tiro de Pichón», «El pececillo del Padre Guardián»³⁸ y «Recuerdos y parábolas». Recuérdese, por ejemplo, «El señor Escalona» en el que se narra la historia de un opositor que ha empeñado el olivar de su esposa para poder presentarse a las oposiciones, pero fracasará en el intento. Este relato destacó porque en él «recogerá asimismo el obligado destino de muchos españoles que acaban participando en unas oposiciones que le habrán de vincular para toda su vida a una actividad posiblemente no deseada, que tiene que ver con la condición de funcionario del Estado» (Díez de Revenga, 2005: 68).

En definitiva, la problemática de la narrativa breve mironiana en el uso de diversas voces es una constante que hallamos a lo largo de su producción. Estas representaciones tan cercanas al arte plástico³⁹ muchas veces no las consideró 'cuentos' como tal, por lo que las mezcló bajo los diferentes términos de 'estampas', 'viñetas' o 'figuras'.

3. LA INTERCALACIÓN DE RELATOS EN LA PRODUCCIÓN NOVELESCA DE GABRIEL MIRÓ

La técnica de insertar relatos secundarios en las novelas ha sido utilizada por diversos escritores a lo largo de nuestra tradición literaria. Estas breves historias intercaladas conceden cierta variedad a la unidad del texto, interrumpen el hilo narrativo y, o son prescindibles en cuanto al argumento del relato primero ya que si las desgajamos no afectarán a la comprensión y sucesión de acontecimientos expuestos, o bien constituyen una parte de la trama. Esta narrativa breve insertada en las novelas se caracteriza, en ocasiones, por su función ornamental. Otras de las características principales respecto a esta técnica narrativa es que pueden ser historias conclusas o inconclusas y, además, su *cronotopo* puede ser análogo o distinto del relato principal.

Estas inserciones de relatos breves en uno más amplio no fueron únicas en la producción novelesca de Gabriel Miró, en tanto que escritores de siglos anteriores utilizaron esta técnica literaria. Fue especialmente frecuente en los libros de

³⁷ En este cuento se aprecia la concepción moderna del género a través de ese momento cotidiano en la vida del protagonista.

³⁸ Tanto en «Una jornada del Tiro de Pichón», en «El pececillo del Padre Guardián» como en «El águila y el pastor» Gabriel Miró plasmó su preocupación hacia los animales, motivo del que nos ocuparemos más adelante.

³⁹ Al respecto, Mariano Baquero Goyanes precisó: «Tales aproximaciones pictóricas me hacen recordar, en otro plano, las de signo musical que fueron gratas a algún autor de esos años, como el Ramón Pérez de Ayala que construyó en 1926, sus novelas *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* en forma de una sinfonía dividida en movimientos musicales o 'tiempos', que se corresponderían con los sucesivos capítulos o partes» (Baquero Goyanes, 1979: 130).

caballería. Por ejemplo, *El libro del rey Canamor* narra un episodio en el que el protagonista, Canamor, acompañado de su escudero, rescata a una doncella de su prisión. Ella le explicará por qué acaba de presenciar la maravilla de encontrar «una nave por la ribera del mar de la que descienden unos terribles leones que parece lo invitan a entrar» (Baquero Escudero, 2013: 26-27) y, a continuación, le agradecerá al caballero su valiente comportamiento. Las palabras de la doncella darán paso a la historia; sin embargo, no habrá sido completamente liberada y la historia no concluirá hasta que Canamor se enfrente al vil Brocadán. Como se aprecia, el motivo del viaje, común en la literatura caballeresca, propicia los relatos insertos: el héroe, durante su viaje, tendrá encuentros casuales con personajes desconocidos que le relatarán sus propias historias, las cuales, en principio, son ajenas a la trama.

Otro ejemplo es el relato *Apólogo de la ventura en la desdicha*⁴⁰ insertado en la *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (libro de pastores escrito por Ana Francisca de Bolea, escritora española del siglo XVII). El breve relato con intención didáctica narra que un anciano, antes de morir, cede a sus hijos tres objetos mágicos y les pone una única objeción: que sean discretos. No obstante, Lisardo, el hijo menor, quebranta la promesa cuando le dice a Florisbella dónde ha conseguido sus riquezas y la malvada dama acaba usurpándoselas. Más tarde, el muchacho comerá dos frutas: una manzana con la que le crecen cuernos y un higo que hace que desaparezcan. Con ambas frutas hechizadas en su poder, decidirá vengarse de la mujer para recuperar su fortuna y la de sus hermanos. El relato finaliza con la boda de Lisardo y Casandra y la construcción de la ermita dedicada a San Juan.

También esta práctica narrativa estará presente en el *Quijote*. Miguel de Cervantes intercaló en la primera parte la novela corta titulada *El curioso impertinente*, donde se describe la historia de dos amigos, Lotario y Anselmo, en la que Anselmo le pide a su amigo que corteje a su mujer Camila para saber si ella le es fiel. Al principio, Camila rechazará a Lotario pero caerá en su red y se convertirán en amantes. Un suceso imprevisto provoca que Camila huya de su casa, Anselmo descubra la realidad y finalmente este muera.

Como último ejemplo, antes de centrarnos en los relatos insertados en las novelas de Gabriel Miró, cabe recordar cómo la novela picaresca también manejó esta técnica, destacando a grandes escritores como Mateo Alemán, autor del *Guzmán de Alfarache*. En esta novela, que marcó un antes y un después en nuestra tradición literaria, encontramos diferentes historias insertadas como la de Ozmín y Daraja, relato morisco de tema amoroso que «responde a ese viejo esquema narrativo del marco constituido por un viaje, durante el cual, y para olvidar las desdichas que acaban de suceder y hacer más entretenido el camino, el clérigo más joven relata a todos una historia que aconteció en Sevilla, en la época de los Reyes Católicos» (Baquero Escudero, 2013: 35-36).

Como vemos, el recurso de la intercalación de relatos breves que empleó Gabriel Miró en sus novelas ya fue utilizado por muchos escritores. La presencia de relatos intercalados en las obras mironianas fue detectada por Enrique Rubio Cremades y Mariano Baquero Goyanes. El primer artículo al que hacemos referencia es “Primeros ensayos novelísticos de Gabriel Miró: *La mujer de Ojeda e Hilván de escenas*” del investigador Rubio Cremades, donde dedica un apartado a la intercalación de historias en *La mujer de Ojeda* (1901) e *Hilván de escenas* (1903), y en el que destaca la faceta cuentista de Miró, no sólo por sus colecciones de cuentos sino también por su inclusión de relatos en sus novelas. La primera historia incluida que cita este autor es la narración que Carlos Osorio cuenta en *La mujer de Ojeda*. Se trata de un joven pintor con claras ideas socialistas, quien critica a las clases altas, que acuden a eventos culturales sin entender de cultura. El protagonista, al final del relato, contrae matrimonio con una mujer de la alta sociedad y termina viviendo y comportándose como ellos. La segunda se sitúa en *Hilván de escenas*. Allí Miró nos relata la historia de Gaspar el «manquet», «historia que guarda estrecha vinculación con la novela *La barraca*, de Blasco Ibáñez»⁴¹ (Rubio, 1979: 97). Gaspar vive en una masía con su mujer hasta que acaba el plazo del arrendamiento y se ven obligados a abandonarla. Ni las súplicas ni los ruegos le sirvieron al dueño,

⁴⁰ La historia al igual que *Novela del fin bueno en mal principio*, otro relato insertado en *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, imita el modelo planteado por Boccaccio en el *Decamerón*. Por su parte, Cristina Castillo Martínez en su artículo “Los relatos insertos en la *Vigilia y Octavario de San Juan Baptista*, de doña Ana Francisca Abarca de Bolea” sostiene que «no es de extrañar estando ya en el siglo XVII, cuando ya hacía tiempo que había triunfado el esquema instaurado por Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, intentando adaptar el modelo de las obras de los *novellieri* italianos».

⁴¹ Según considera Enrique Rubio Cremades, probablemente Gabriel Miró conociera la novela de Blasco Ibáñez, de ahí que tenga rasgos tan similares como la ambientación en la huerta y el amor hacia la tierra que tienen tanto Batiste, protagonista de *La barraca*, como Gaspar.

quien estaba de cacería, para que ambos pudieran disfrutar de aquel idílico lugar. En suma, Gaspar sufre un trágico accidente que conlleva la amputación de la mano abrasada. Asimismo en esta obra destaca la breve narración de Enrique Castilla⁴², el anterior médico de Badaleste, quien vive con una prostituta que se arrepiente de su pasado. La actuación de algunos vecinos del pueblo y la advertencia hecha en una entrevista por la Señora provocará que el protagonista se sumerja en una triste y amarga desesperación hasta tomar la decisión de marchar de Badaleste. Con el paso del tiempo, el médico enfermará y morirá de tuberculosis.

En “Los cuentos de Gabriel Miró” Mariano Baquero Goyanes también dedica una sección a comentar la destreza de Miró al introducir esos breves relatos. En *El abuelo del rey* (1912) se relata, conforme a lo designado por Baquero Goyanes, un cuento de *objetos y seres pequeños*: un reloj⁴³ que no marca las horas. En esta breve narración el objeto, que actúa como protagonista, es un regalo que le hace un abuelo a su nieto⁴⁴; en el *Libro de Sigüenza* (1917) incorpora la «estampa» *Pastorcitos rotos* (1906), «que por su tema –unas viejas y estropeadas figurillas de Belén– me trae al recuerdo un tan característico cuento de *objeto pequeño* del siglo XIX, como es *La mula y el buey* de Benito Pérez Galdós» (Baquero Goyanes, 1979:142). Recuerda, igualmente, «El señor Cuenca y su sucesor (enseñanza)», donde se relata, mediante una analepsis, el recuerdo de la infancia de Sigüenza en un colegio con una estricta educación. Aquí denuncia los sistemas abusivos en la educación, que son propios de los jesuitas, e incluso manifiesta su sensibilidad hacia la opresión que sufren los más débiles como los niños:

En el presbiterio había un ataúd estrecho, blanco, rodeado de cirios, y dentro de la caja, muy amarillo y muy largo, vi al pobre señor Cuenca, que me sonrió, ¡a mí me sonrió, lo juro!, y me sonreía como mostrándome sus pantaloncitos largos del uniforme de gala.

El padre del colegial encendió un cigarro; envolvióse de humo y murmuró tosiendo:

– Es falta de cuidado; éste – y señalaba a su hijo avanzando la barba–, éste no ha llevado nunca botas de cordones, sino de las otras, todas de una pieza, con elásticos y calcetines, y en los calzoncillos botones... ¿verdad, tú? (Miró, 2012: 21-22).

Es frecuente la variedad de cuentos intercalados en la producción novelesca del autor, como la breve historia jocosa de Aurelio, quien trata de obtener una ayuda económica en una peluquería, relato localizado en el capítulo II de *La palma rota* (1909) y en *Dentro del cercado* (1916), concretamente en el capítulo VI, la historia de una niña que muere de meningitis. Asimismo, en el capítulo XI de *Las cerezas del cementerio* (1910) está incorporado el relato de Guillermo, quien se enamora de una paloma⁴⁵, y en *Niño y grande* (1922) el relato del señor Requena y el origen de su asma.

Mariano Baquero Goyanes resalta en la plenitud novelesca de Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926)⁴⁶, la inclusión de más relatos: así, en la primera ejemplificó con el episodio que narra el reto del ex capitán y

⁴² En su artículo mencionado Enrique Rubio Cremades precisa: «la historia que analizamos presenta un perfil típico de la escuela naturalista [...] Este naturalismo aquí descrito se asemeja en mucho a las opiniones de Zola en el momento de referirse al naturalismo de la Pardo Bazán, naturalismo que, dicho sea de paso, afecta más a la forma que al contenido. Miró sigue el esquema naturalista, utilizando lo arquetípico del movimiento sin analizar ni cuestionar a la manera del naturalismo francés» (Rubio, 1979: 98).

⁴³ La práctica de cuentos de objeto era muy común en aquella época. Pío Baroja (1872-1956) escribió «El reloj», un cuento sin argumento, donde el protagonista es un reloj que simboliza la vida y el tiempo.

⁴⁴ Este relato incorporado en la novela *El abuelo del rey*, introduce un objeto recurrente en la producción de Gabriel Miró que aparece en su cuento «El reloj». Este cuento está reunido junto a otros como «En automóvil», «Las hermanas» o «El señor Augusto» en *Corpus y otros cuentos*.

⁴⁵ Nos volvemos a encontrar con el motivo de los animales, tema de gran interés en la producción mironiana.

⁴⁶ «Aunque habría que precisar la referencia a ambas como obras distintas, ya que como muy bien indicara Miguel Ángel Lozano (1991:29), las dos responden a una única novela, dividida en dos mitades: la novela de Oleza. Una práctica narrativa

del médico homeópata con el desafío de la píldora envenenada. Es una breve historia de corte humorístico dado que el ex capitán es un hombre cobarde porque se niega a ingerir una de las pastillas. Al final es el médico quien las consume sin suceder ninguna desgracia puesto que era regaliz. En la misma novela, presenciamos la anécdota que trata sobre la manía que siente el padre Bellod ante la mirada de un gato que decide, finalmente, matar. Esta breve historia como señaló este crítico: «recuerda algún motivo característico de Allan Poe» (Baquero Goyanes, 1979: 146).

Recoge, igualmente, de *El obispo leproso* «la historia del seminarista loco que, con espejos, trata de devolver al sol la luz que éste arroja sobre la tierra» (Baquero Goyanes, 1979: 147) y la historia de don Trinitario Valcárcel y Montesinos, «un poco a lo *Coronel Chabert* de Balzac, en que un hombre al que dieron por muerto, sin estarlo, se incorpora en el ataúd, ya en la capilla del cementerio, y regresa a su casa» (Baquero Goyanes, 1979: 147).

Como puede apreciarse el cultivo del cuento en la obra de Miró no puede limitarse al ámbito de las colecciones. Su aparición también dentro del género novelístico muestra la singular predilección del escritor por esta especie narrativa.

4. ANÁLISIS DE LOS RELATOS INTERCALADOS EN CINCO OBRAS MIRONIANAS

Para el estudio que proponemos del análisis de los relatos intercalados en la novelística de Gabriel Miró hemos escogido cinco obras: dos que competen a sus comienzos literarios (*La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas*), una perteneciente a un periodo posterior (*Las cerezas del cementerio*) y las dos de su plenitud novelesca (*Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*). A partir de ahí, dentro del género novelístico, mostramos la singular predilección del escritor por esta especie narrativa.

En nuestro análisis establecemos una clasificación de los motivos recurrentes que se manifiestan en los relatos insertos, las funciones que desarrollan y las estructuras y formas de inserción.

4.1. Motivos recurrentes

Muchos han sido los motivos recurrentes tanto en la narrativa breve mironiana como en su producción novelesca. En los relatos intercalados de las cinco obras de nuestro autor destacan los siguientes: la presencia de los artistas e intelectuales, seres marginados y enfermos, los niños, el imaginario religioso, los animales y la relación entre el hombre y la naturaleza.

4.1.1. Artistas e intelectuales

Gabriel Miró siente un gran interés por los héroes decadentes de naturaleza artística como los modelos románticos que inspiran a los protagonistas novelescos de Carlos Osorio en *La mujer de Ojeda* y Pedro Luis en *Hilván de escenas*. Personajes con ideales exteriorizados o parodiados, egoístas, inmaduros, que sueñan despiertos. Estos personajes fueron los que Miró plasmó en relatos como «El poeta eterno», «Los amigos, los amantes y la muerte», «La vieja y el artista» y «El final de mi cuento». Este motivo interesó tanto al novelista que también lo modeló en sus relatos intercalados. De esta forma, esas narraciones breves insertadas, de artistas e intelectuales, relacionadas con las obras analizadas son tres:

El primero es un relato de artista hallado en *La mujer de Ojeda*, segunda parte, capítulo VII. En una placentera mañana de otoño Carlos y Andrés se dirigen a casa de Clara, quien está en el jardín cuidando de sus flores. Ella las estaba sacando del invernadero para que disfrutasen del buen día y, mientras tanto, pedía ayuda a los dos artistas. En ese momento, Clara afirma que a los artistas les gustan las flores y que, sin embargo, ninguno las luce. Ante esta afirmación, Carlos expone que ama a las flores, que disfruta al verlas tanto en jardines como en los cabellos de las mujeres, pero que es impropio que un hombre las lleve. Después de esta declaración Carlos le dice a Clara: «Muchas veces quisiera ser flor; otras estrella, aire, luz, nube que oculta la plateada luna...» (Miró, 2006: 107); y ella responde que si le oyeran aquellos que lo consideran un loco se reirían de él. Entonces, Carlos Osorio le explica que antes de haber conocido a Andrés, otros artistas lo consideraron orgulloso por no hablar con ellos. Él no mantenía relaciones de amistad ni hablaba con ninguno de ellos porque le inspiraban desprecio.

que no es desde luego, novedosa y que podríamos extender hasta el mismo ilustre ejemplo del *Quijote*, o al de obras de otros autores más próximos como Galdós, Pardo Bazán, Pérez de Ayala o Francisco Ayala» (Baquero Escudero, 2005: 13).

Una vez dichas estas palabras, Carlos le relató a Clara la anécdota del joven pintor de ideas socialistas que sentía, se emocionaba y pensaba como él; no obstante, a nuestro protagonista le molestaban sus ideales políticos. Vivió con el joven durante un tiempo. Era un hombre que criticaba a las clases de alta condición social porque asistían a eventos culturales sin entender de cultura: « ¡No puedo, no puedo con esta gente! ¡Estoy seguro de que no conocen a Velázquez, que no lo han sentido nunca! ¡Que no se han conmovido ante los Cristos del Greco! ¡Yo no sé cómo pueden vivir de una manera tan vulgar, tan inferior...!» (Miró, 2006: 108).

Pasaron unos días y lo sintió más distanciado hasta que llegó el momento en el cual el joven pintor le dijo que cambiaba de domicilio. A los pocos meses Carlos lo vio, pero ya no era ese bohemio que criticaba a la sociedad alta. Ahora vestía elegantes trajes ya que contrajo matrimonio con una viuda rica. El joven pintor también lo distinguió en aquel momento, aunque fingió no verlo. Pese a que Carlos hubiera simpatizado con él y apreciado su arte, al conocerlo y saber cómo se transformó, sus sentimientos cambiaron y desde entonces sólo experimentó desprecio hacia él.

El segundo relato intercalado lo presenta Gabriel Miró en *Las cerezas del cementerio*, capítulo XVIII: “En la «Cumbrera»”. Tras los preparativos de tía Lutgarda a Félix para su viaje a la «Cumbrera», mientras él dormía, se narra que todos esos cuidados le conmovieron, pero que más tarde le agitaron y entristecieron al pensar cómo su tío Guillermo preparaba sus aventuras. A continuación, el narrador recuerda la anécdota de Obermann⁴⁷: «Obermann los despreciaría. Obermann abandona en su hospedería los dineros, el reloj, todo lo que pueda recordarle la pobre vida reglada de ciudad, y trepa solo por los Alpes; hambriento, cegado por la nieve, se pierde y se abandona a un alud que cae con trueno de castigo bíblico sobre un torrente...» (Miró, 2006: 701). Félix, *a posteriori*, decidió no llevarse los gemelos y seguidamente, emprendió el viaje junto al guía Posuna. De este modo, señaló Miguel Ángel Lozano Marco en cuanto a la relación de Obermann con Félix:

Este recuerdo de Obermann cuando va a emprender la ascensión a la «Cumbrera» es interesante, pero no por imitar al romántico personaje, que no lo hace, sino por marcar distancias con él. Hay una clara ironía en esta referencia: él no es un Obermann; se lleva las provisiones que le ha preparado su tía, y sólo deja los gemelos, después de una momentánea rebelión contra el deslucido papel que le toca representar. No hay, pues, deformación literaturizada de un suceso, sino clara conciencia de la diferencia que existe entre el personaje de los Alpes —modelo ideal— y el Félix soñador, pero atado a la humilde vida del lugar, siendo consciente de todo ello (Lozano Marco, 1991: 275-276).

El último relato relacionado con el motivo de los artistas e intelectuales aparece en *Nuestro Padre San Daniel – III. Oleza y el enviado*, capítulo VII: “La casa de los hijos”. Antes de dar paso a la narración breve, se relata una conversación que mantienen don Cruz y don Daniel para ir a ver la casa de los novios. Al pasar por una calle estrecha, don Álvaro le dijo a don Daniel que él no podía vivir en la finca del padre de su esposa por las habladurías de los demás. Llegaron allí en un vehículo y cuando bajaron de la tartana estaba esperando «Alba-Longa» en un portal mientras miraba la casa de enfrente. Al llegar allí, todos la contemplaron. Después de describirse la casa y explicar que muchos vecinos también se paraban a observar aquella maravilla de fachada, el narrador cuenta el relato breve de un joven pintor que pintaba en las rinconadas de los huertos de Orihuela: «Únicamente se abrieron algunas ventanas cuando vino el hermano de la condesa, un joven pálido y hermoso, que pintaba en las rinconadas románticas de los huertos olecenses. Se marchó pronto, dejando en la ciudad el surco de luz de una leyenda de artista. Trajo el olor de los pecados de todos los países. Después se cerró la quietud y el olvido sobre la noble casa» (Miró, 1991: 161-162).

A principios del siglo XX, y muy del gusto de la nueva estética modernista, la figura del artista no sólo inspiró a Gabriel Miró, sino también a escritores como Rubén Darío. Recuérdese su cuento de trágico final «El pájaro azul»:

Pálidos, asustados, entristecidos, al día siguiente, todos los parroquianos del Café Plombier que metíamos tanta bulla en aquel cuartucho destartado, nos hallábamos en la habitación de Garcín. Él estaba en su lecho, sobre las

⁴⁷ Es el protagonista de la novela *Obermann* (1804), de Étienne Pivert de Senancour. El personaje es un artista romántico que abandona Francia y emprende un viaje para vivir en los Alpes. Además, le sirvió a Gabriel Miró como fuente de inspiración para crear a Félix Valdivia.

sábanas ensangrentadas, con el cráneo roto de un balazo. Sobre la almohada había fragmentos de masa cerebral. ¡Qué horrible!

Cuando, repuestos de la primera impresión, pudimos llorar ante el cadáver de nuestro amigo, encontramos que tenía consigo el famoso poema. En la última página había escritas estas palabras: Hoy, en plena primavera, dejé abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul.

¡Ay, Garcín, cuántos llevan en el cerebro tu misma enfermedad! (Darío: 1995: 209-210).

El *leitmotiv* de los artistas e intelectuales aparecerá con posterioridad en la literatura española. No sólo queda introducido en la narrativa sino también en el teatro. Así, el autor teatral Antonio Buero Vallejo escribió obras teatrales en las que la figura del artista era el foco de la acción. Por ejemplo, el dramaturgo escribió *Las Meninas*, estrenada en 1960 y cuyo protagonista es el propio Diego Velázquez, y *El sueño de la razón*, estrenada en 1970 en la que el protagonista es el extraordinario Francisco de Goya.

4.1.2. Seres marginados y enfermos

La presencia de esos seres marginados o enfermos que son rechazados por la sociedad pero que encuentran en su camino a un ser bondadoso que les protegerá aparece en la obra mironiana. Por ejemplo, don Magín ayudará a buscar un oficio al miserable «Cara-Rajada». Este *leitmotiv* se da en algunos de sus cuentos –recuérdese «La vieja y el artista»– y también en algunos de estos relatos insertados.

El primero lo situamos en *Hilván de escenas*, capítulo II. “Dos historias”. Antes de dar paso al relato de Enrique Castilla, médico antecesor de Pedro Luis, el narrador, en tercera persona, nos cuenta que en la mañana del Corpus doña Trinidad fue a la iglesia y allí conoció al nuevo médico: Pedro Luis. En la iglesia la Señora invitó a comer a mosén Vicente, Lisaña, don Anselmo y a Pedro Luis. A continuación, en el siguiente capítulo se relata la historia de Enrique Castilla, quien «llegó solo a Benifante. Era enfermizo, menudo, nervioso y alegre» (Miró, 2006: 161). Los vecinos del pueblo quisieron al joven y comparaban su inteligencia, actividad y afectuosidad con la de los médicos anteriores, quienes se iban de caza con el alcalde. Enrique Castilla invirtió sus primeros ahorros en comprar un botiquín y se sentía feliz por ayudar a los aldeanos porque «les economizaba tiempo y dinero [...], olvidaba su soledad, y hasta desatendía los golpes de tos seca, profunda, que le barrenaba el pecho» (Miró, 2006: 162). Pero a los cuatro meses todo cambió cuando llegó una mujer joven al pueblo, una muchacha que comenzó a vivir con Enrique. Una tarde, Lisaña fue a casa del médico con la noticia de que doña Trinidad lo quería ver, sin que le acompañara la mujer. La señora establecía el orden moral del lugar para mantener la pureza de las costumbres y así le dijo a Enrique:

–Yo bendigo mil veces a Nuestro Señor– añadió doña Trinidad– por haber puesto en mi pecho la santa ira contra ciertos pecados tan consentidos hoy en el mundo. Me envanezco poseyéndola y nutriéndola para el bien de esta región, que mis antepasados dominaron tan virtuosamente.

– Perdone usted le confiese que sentí asco, verdadero asco, cuando me avisaron de que ustedes llevaban su imprudencia hasta el extremo de acariciarse... (Me he quemado la lengua al pronunciar esa palabrota). Sí, hasta el extremo de... hacer lo que he dicho... públicamente, en sus paseos.

– Yo no puedo hacer más que advertirle que todo el valle, todo, se levantará contra usted si persiste en lastimar las costumbres de esa buena gente. Conque ya lo sabe (Miró, 2006: 164).

Después de esta conversación, al poco tiempo, los mejores pacientes de Enrique Castilla cambiaron de médico y cada vez la pareja tenía menos dinero. Pasaban los días y el médico enfermaba hasta tal punto que sufrió vómitos de sangre. Eran unos desgraciados, nadie del pueblo les concedía ayuda porque estaba con una meretriz. La situación que ambos estaban viviendo en aquel momento se la contó el médico al secretario del Juzgado cuando fue una mañana a visitarlo. Este sintió rabia contra él, rabia contra la señora y contra sí mismo por no armarse de valor y ayudarlo. No obstante, al final le comenta que intentaría hacer algo por él, lo que provoca que el médico sonriera «desdeñosamente al observar tamaña ausencia de individualidad, de alma» (Miró, 2006: 168).

Concluye el relato y mosén Vicente dijo que al final él y su hermana pudieron consolar a los infelices ya que se lo imploraron a la Señora como gesto de caridad; si bien doña Trinidad los hizo marchar de la región y, finalmente, el médico murió en un pueblo de Valencia.

El segundo relato que hallamos en *Hilván de escenas* queda narrado al finalizar el expuesto con anterioridad. Cuando finaliza la reunión de los comensales de doña Trinidad, Pedro Luis pregunta a mosén Vicente y al secretario si quieren ir con él a Aliatar porque allí hay un enfermo que debe cuidar. En el camino se cruzaron con un viejo manco, lo que da lugar a la historia de Gaspar el «manquet», que así apodaban al mutilado en la comarca. Vivía en una casita ubicada en la sierra con su mujer, y allí «correteaban por los bancales, hasta caer rendidos sobre un ribazo blanco y verde, con asombro de la fauna que enmudecía atemorizada por las travesuras de Amor» (Miró, 2006: 171). Disfrutaban de aquel idílico lugar hasta que finalizó el plazo de arrendamiento de la masía y se vieron obligados a abandonar la casa. Por esta razón, Gaspar debería hacerse jornalero y ella no podría lucir sus mejores vestidos en las mañanas de misa. El protagonista no sabía qué hacer, estaba desesperado y, mientras tanto, ella protestaba.

Un día, Gaspar fue a buscar al amo para rogarle seguir con el arrendamiento, quería pedir más tiempo porque debido a sus esfuerzos pensaba que «La tierra debe al que la cuida» (Miró, 2006: 173). Lo buscó y sin suerte alguna tuvo que regresar a su casa puesto que el amo se hallaba cazando con sus amigos. Dos días después volvió a emprender el viaje y el amo no lo pudo atender; en cambio, lo atendió un hombre robusto, quien le confirmó que debía marchar de la masía. Como no consiguió seguir con el arrendamiento, al llegar a casa su mujer lo recibió con burlas y enfado. Ante esta situación y lleno de furia, Gaspar embistió contra su mujer, pero siendo ella más fuerte venció a aquel hombre de cuerpo flaco y enfermizo.

Salió a buscar trabajo y un antiguo conocido le ofreció faena en sus campos. Cuando emprendió el regreso a casa un fuerte viento provocó que tuviera un accidente:

De repente, Gaspar sintió un silencio pesado, angustioso, de sima profunda; le pareció que una niebla tupida velaba su vista... y cayó en golpazo que hizo trepidar las paredes; la mano izquierda del labriego quedó enterrada en las crepitantes brasas. Dentro seguía batiendo con furia la ventana.

Dos meses después, Gaspar salió del Hospital de Alicante. Había sufrido la amputación de la mano abrasada» (Miró, 2006: 175-176).

Ahora bien, pese a ese infortunio, gracias a mosén Vicente, consiguió el humilde trabajo de cartero de Badaleste. Concluye el relato con la muerte de Gaspar el «manquet» cuando se acerca a beber agua de una acequia. Pasó el tiempo y «De pronto, convulsionaron las piernas del sediento; entre las verdes y enhiestas cañaveras asomose el muñón de la mano amputada; todo su cuerpo se estremeció violentamente. El agua seguía rugiendo con estrépito» (Miró, 2006: 178).

La tercera narración breve que encontramos es aquella en la que el personaje deforme «Cara-rajada»⁴⁸ relata cómo se hizo la herida en su rostro (*Nuestro Padre San Daniel*, III. *Oleza y el enviado*, V. ««Cara-rajada»»). Don Magín se estaba acomodando para leer cuando le avisaron de que «Cara-rajada» le quería ver. El desfigurado visitó al sacerdote porque este se lo pidió y una vez dentro, Don Magín lo invitó a que hablase, lo escuchó y «Cara-rajada» manifestó su rabia y odio contra don Álvaro. Esa exasperación nacía desde el día del asesinato del hijo del juez de Totana. En ese momento, «Cara-rajada» relata su anécdota sobre la herida de su mejilla: una mañana de domingo se celebró la boda del hijo del juez de Totana. Ese día de júbilo pasó a ser un domingo sangriento cuando varios hombres interrumpieron con sus fusiles la ceremonia. «Cara-rajada» mató al novio, asesinó a un hombre inocente. El protagonista lo mató por su odio hacia don Álvaro. Pasado un tiempo, mientras él contaba sus trabajos, don Álvaro se burló de él y dijo que «Cara-rajada» venía a pedirle cuentas por lo sucedido. De repente, fue embestido por un viejo sargento que le desgarró la cara, lo que propició la risa de la gente porque le «colgaba la mejilla como un paño roto» (Miró, 1991: 146). La ira que sentía hacia don Álvaro se incrementó cuando el protagonista salió del hospital y don Álvaro pasó a caballo sin sentir lástima por él. Su rabia fue *in crescendo* cuando regresó al pueblo y se enteró de que don Álvaro y Paulina, su amada, estaban enamorados. El herido, desilusionado por esa nueva noticia, le echó la culpa a don Álvaro de su fealdad, de su rostro desfigurado.

⁴⁸ La deformidad de «Cara-rajada» y la belleza de Paulina nos evoca en la novela el motivo de la Bella y la Bestia.

Una vez finalizado el relato, don Magín opinó que para «Cara-rajada» terminó el oficio de héroe. A causa de estas palabras, le aseguró que le ayudaría a buscar un trabajo y, además, le reprochó que en su interior crecía la ira y envidia hacia don Álvaro. Ante esto, «Cara-rajada» le dijo que don Álvaro no había sufrido tanto como él y que fue malvado por su culpa.

Por último, la historia del seminarista loco con la que el penitenciario celebra la ascensión del homeópata Monera (*El obispo leproso*, V. *Corpus Christi*, capítulo I. “La víspera”) también es un relato que trae a colación el motivo de los personajes enfermos, en este caso aquejado por la locura:

Un día, Monera sanó a un loco. Enloqueció un seminarista del grado de teólogos, y dio en la manía de que cayendo en la tierra la lumbrera del sol se quedaba el cielo a oscuras. Consideraba el caso de suma magnanimidad de Dios, y el consentirlo nosotros, de empedernida indiferencia. El teólogo veía la desgracia del firmamento y el desgaste del astro. Había sido dotado de ojos de águila. Podía mirar de hito en hito al sol. «Tengo los ojos de un águila, y soy, de la provincia de Gerona.» Vestido de negro, con alzacuello de reborde sudado, pasaba los días en su patio devolviendo a los cielos con un espejo la imagen de la redonda hoguera solar. Pero como eran sus ojos los que antes recibían la lumbrerada, principiaron a manarle como si se le hubieran podrido. Ni profesores, ni enfermeros, ni médicos viejos le remediaban. Llegó Monera, le limpió con colirios, le quebró el espejo, y además le dijo que no era ni águila ni de la provincia de Gerona, pues si lo fuese no pertenecería al seminario de Oleza. El loco, sin el espejo en sus manos, y con la lógica de Monera a cuestas, sumergiéndose en su cama, donde murió reposadamente, pidiéndole a Dios que le diera en la otra vida la luz que en ésta le había él reexpedido con su ingenio (Miró, 1991: 361-362).

Por lo demás, el tratamiento de los seres marginados y enfermos también lo emplearon antes otros escritores como Benito Pérez Galdós, quien introdujo este tema en *Marianela* (1878) y *Misericordia*, publicada en 1897.

4.1.3. Los niños

El tema de los niños es uno de los más recurrentes en la obra de Gabriel Miró. A través de este motivo, el escritor ha creado cuentos tan maravillosos como «El señor Cuenca y su sucesor», «Corpus (La fiesta de nuestro señor)», «La compasión», «El señor maestro», «La niña del cuévano» o «Las hermanas». En algunos de ellos se manifiesta una dualidad entre aquellos niños que se caracterizan por su vitalidad y el contraste con los que son más débiles («Las hermanas»). En otros la ternura manifiesta la naturaleza frágil, triste del niño, protagonistas que, sobre todo, son huérfanos o han sido abandonados, que sufren y que se sienten desilusionados —por ejemplo: «El señor Cuenca y su sucesor» y «Corpus (La fiesta de nuestro señor)»—. El motivo de la muerte infantil aparece también en *Del vivir*: «la muerte de un niño lactante garantiza la sobrevivencia de otro amenazado de morir de hambre porque su madre ha contraído lepra y no puede alimentarle» (Altisent, 1988: 98).

La caracterización de los niños es múltiple en la producción literaria del escritor si bien la mayoría son niños tristes y débiles por los que Miró siente un gran interés. A través de su producción literaria critica la opresión hacia ellos y, del mismo modo, se preocupa por su educación.

La vestimenta de los niños exterioriza su clase social y aquellos que no visten bien se frustran; la risa, los gestos, la mirada y las muecas de estos personajes infantiles transmiten sus sentimientos; algunos son retratos de niños agonizantes y tullidos⁴⁹. También son personajes traviesos e incluso, en ocasiones, crueles. En “Una tarde” del *Libro de Sigüenza*, la serenidad del mar contrasta con la tortura de unos muchachos hacia un perro que, tras atarlo a una piedra y lanzarlo al mar, estuvo a punto de ahogarse⁵⁰.

⁴⁹ En este tipo de retratos Marta Altisent señaló que «la mezcla de crudeza y lirismo, truculencia y sentimentalismo, supera la objetividad clínica, naturalista, aproximándose a la estilización poética de Juan Ramón Jiménez o a los rasgos expresionistas de Valle-Inclán» (Altisent, 1988: 100).

⁵⁰ En este relato nos volvemos a encontrar con el motivo del maltrato animal.

El primer relato en relación con este motivo aparece en *Las cerezas del cementerio*, concretamente en el capítulo IV. “Hogar de Félix. Estrado de amor”. Antes de relatar el incidente, el narrador nos cuenta que bajaban hacia el mar un grupo de gente y otro grupo iba a los huertos de la periferia. Todos ellos se cruzaron con Félix pero ninguno se dio cuenta de su presencia. El paseo del protagonista da paso a la anécdota del niño que aprendía matemáticas:

En los portales de las casas había hombres sentados que fumaban y contendían de arbitrios, y otros bostezaban. Pasó Félix delante de la entornada reja de un despacho humilde, con butacas raídas, y un facistol que mantenía un libro enorme de tapas verdes; el escritorio parecía una jaula; un niño muy descolorido rendía la cabeza siguiendo el dedo gordo y velludo de un hombre que repetía iracundo: «Si al dividendo le quitamos dos cifras», pero el hombre pronunciaba *sifras*. Y el niño se distraía mirando las moscas y mariposas que revolaban golpeándose sobre la luz de petróleo. La madre, con las ropas arrugadas y desceñidas, dormitaba en un viejo sillón de paja, y dentro de la negrura de la entrada una onda de luna mojaba de lumbre blanca las losas (Miró, 2006: 601).

En *El obispo leproso* hallamos un episodio que ostenta cierta autonomía en la primera parte titulada *Palacio y colegio*, en el capítulo tres titulado “«Jesús»”. En un principio se cuenta cómo los dos jerarcas conocieron al señor Hugo y a don Roger, dos profesores de la institución. Los alumnos se emocionaban al ver al profesor de gimnasia, al señor Hugo, haciendo ejercicios de gran altura. Será a propósito de tal situación cuando se introduzca la entretenida narración del incidente de Pablo. En esta ocasión, se deslizó hacia arriba de las cuerdas, llegó a las argollas de las vigas y se quedó colgando. Pidió que don Hugo subiera a por él, pero se derrumbó y el niño bajó tranquilamente.

El último, vinculado con este motivo, se encuentra en *Nuestro Padre San Daniel*, concretamente en la parte IV., *Oleza y San Daniel*, capítulo III. “Don Magín, doña Corazón y Elvira”. Se narra aquí que don Magín y doña Corazón vieron cómo pasaba la gente a comprar chocolate, cera virgen o confites mientras hablaban sobre Paulina y don Daniel. Entre todas esas personas, pasaron dos viejas con mantilla y rosario, quienes se juntaban para cuchichear mientras miraban a una niña enlutada. El narrador introduce así, ese también fugaz e inconcluso incidente de la desolada niña:

Una de las devotas compró chocolate, y la otra fue doblándose encima de la criatura diciéndole:

– ¿No te agrada vivir con la madrina? ¿Y qué harás?

La vieja madrina se quejaba.

– ¡No le agrada! Se pasa las noches llorando. ¡Quiere irse a la heredad donde la recogieron!

– ¿Y qué harás? ¿Qué harás sin la madrina?

La nena volvía los ojos, ojos profundos, fieros y tristes, aborreciéndola más que a la madrina.

Salieron y desde la cantonada venía la pregunta de la vieja.

– ¿Y no te agrada vivir aquí? ¿Y qué harás, qué harás sin la madrina? (MIRÓ, 1991: 188).

4.1.4. El hombre y la naturaleza

Nuestro escritor es un fiel amante de la naturaleza y esto se percibe en las descripciones líricas e impresionistas que abundan tanto en sus novelas como en su narrativa breve. En *El ángel, el molino y el caracol del faro* encontramos muchas ‘estampas’ como «El río y él» y «El agua y la infanta», caracterizadas por este motivo.

Los paisajes tan majestuosos que nos presenta el escritor utilizando todos sus sentidos al describirlos, hacen que el lector sienta que el autor quiere fundirse en ellos. A Gabriel Miró le interesaba de los personajes sus voces, sus gestos, su olor, su mirada, en tanto que el pensamiento y sentir de ellos no son primordiales para nuestro novelista. De esta manera, las sensaciones de los personajes están tan vinculadas con la naturaleza hasta el punto de humanizarla. Esa humanización de la naturaleza a través de la simbiosis naturaleza-hombre hace que los elementos inanimados que describe tengan vida. En especial, en *Años y leguas*, presenciamos la conmovedora mirada de Gabriel Miró sobre el pueblo de Polop:

Todo el caserío se arrebatava por un otero, y sube triangularmente. Las cuencas de las ventanitas y de los desvanes; los labios de los postigos; todas las casas se fijan en Sigüenza y le preguntan, atónitas, fisgonas, durmiéndose; y las que tienen la sombra en un rincón de la ceja del dintel, le miran de reojo. Algunas rebullen sin frente, porque en seguida les baja la visera pardal del tejado; otras tienen la calva huesuda y ascética del muro que prosigue. Arriba, la parroquia, de hastiales lisos, y en medio, el campanario, con una faz quemada de sol y la otra en la umbría; un esquilon a cada lado de la nariz de la esquina; en lo alto, la cupulilla con las graciosas asas de los contrafuertes chiquitines, como un cántaro dorado; el follaje de la veleta se embebe y se sumerge en el azul (Miró, 1970: 24).

En las obras analizadas, dos son los relatos intercalados que traen a colación la relación del hombre con la naturaleza. El primero se halla en el capítulo IV. “Hogar de Félix. Estrado de amor” en *Las cerezas del cementerio*. En este episodio mantenían una conversación don Lázaro y su hijo Félix sobre el viaje que iba a emprender hacia «La Olmeda» y, al mismo tiempo, llegaron su madre y la tía Dulce Nombre. Don Lázaro y tía Dulce Nombre comienzan, así a recordar su infancia feliz en «La Olmeda». Entre tales recuerdos evocaron los fuertes gritos que se repetían en el monte, lo que dio pie a la inclusión de la anécdota que les contaba Guillermo sobre sus voces devueltas por el eco: «Eco –decía con grave daño la ninfa helénica– era un hombre cubierto de lutos que salta por los breñales y transpone los collados, y lleva en sus entrañas la voz de todas las criaturas, y les responde siempre; y cuando una muere, siente el Eco un trozo de muerte; y cuando todas se acaben, él solo dará un gran habla...» (Miró, 2006: 599).

El segundo aparece en *El obispo leproso* (VI. *Pablo y la «monja»*, II. “Jesús y el hombre rico”). Pablo se asomó al huerto episcopal y recordó aquellos instantes en los que corría por el huerto, saltaba las acequias y le gritaba a Ranca el hortelano. En aquel huerto se encontró con un hombre mayor, a quien le preguntó por Ranca. El señor le contestó que el antiguo hortelano murió. Entonces, se intercala la breve historia que tiene como tema principal a Ranca y su preocupación por el huerto:

Ranca se ponía a fumar su verónica encima de la gleba recién volcada, y él, a la aúpa de sus riñones hasta colgarse de los hombros, le mandaba que le llevase al salón del obispo. Ranca, sin mujer, sin familia, salió en el huerto como una hierba borde. Era todo vegetal, y vegetal de allí: de terrones, de cortezas, de raíces, de sol y de olor y de aire. Viéndole por Oleza, se sentía todo el hortal en un pellejo arado, en sus uñas de mantillo, en su voz que sonaba como un calabazón del andaraje de la senia. Le dio la terciana; y se murió; y el huerto seguía... (Miró, 1991: 409).

4.1.5. Los animales

La presencia de los animales en la obra mironiana es frecuente, destacando el autor tanto el motivo del amor humano hacia estos, como su contrario, el maltrato. Conforme a esto, Francisco Javier Díez de Revenga ha señalado:

El horizonte de Miró no es restringido, sino que recoge hasta las pasiones, las maldades y las violencias: “El narrador es tierno. Pero en la narración estarán incluidos los actos más opuestos a su propia ternura. Miró se complace con frecuencia en el desarrollo de la crueldad”. Y se refiere a las tan frecuentes torturas de animales y a la ternura que muchas veces nos trasmite Miró con dolor, para terminar refiriéndose a que la vida actual es lo que en el prosista levantino constituye el primer tema, a pesar de sus iniciales motivos ruberianos o relacionables con las sonatas valleinclanescas (Díez de Revenga, 1979: 258).

Un ejemplo del motivo de la relación entre el hombre y el maltrato animal lo hallamos en «El águila y el pastor», relato que narra la historia de «Un pastor que odia a un águila, por creer que ésta le adivina sus malos pensamientos, entre ellos el despeñar al hijo del amo. [...]. Al fin, el águila es atrapada, y el pastor cierra su pico con un bozal. La deja libre, y el águila emprende el vuelo, condenada a morir como un perro, siempre con el bozal» (Baquero Goyanes, 1979: 137).

Respecto al motivo del amor hacia los animales podría ser recordado, por otro lado, su presencia en otros autores que han escrito también cuentos en torno a este. Recuérdese «El conejo» de Miguel Delibes. Aquí presenta el autor la historia

de dos hermanos, Adolfo y Juan, que reciben un conejo como regalo por parte del herrador Boni. Los niños cuidaban con ilusión al animal; pero su inocencia y falta de experiencia, en los cuidados que debía recibir, provocó que el conejo enfermara. Luis, su hermano mayor, al ver las convulsiones del pobre animal decidió matarlo para no verlo sufrir.

La anécdota que concierne al amor del hombre por los animales es aquella que hallamos en *Las cerezas del cementerio*, capítulo XI. "Plática". Tía Lutgarda en su casa le preparó a Félix una pechuga de palomo pero este no probó bocado. Félix le explicó a la señora que no iba a comerse al animal porque para él una paloma blanca era un signo de femeninos donaires y delicadeza. Ante esta afirmación, tía Lutgarda exclamó: «¡Guillermo, eres Guillermo, hijo mío!» (Miró, 2006: 653). A la señora le recordaba Félix a Guillermo por su voz, su forma de comportarse y pensar. Esa manera de pensar, de sentir ese amor hacia los pichones también le afectó a su tío hasta el punto de que llegó a enamorarse de una paloma. De este modo, tía Lutgarda relató la anécdota del enamoramiento de Guillermo por una paloma blanca: un día se le acercó dulcemente a Guillermo una paloma que se le subió a sus brazos para refugiarse en su pecho. La paloma «Conocía su voz desde muy lejos, le seguía en sus paseos, y todas las mañanas, cuando comíamos, entraba por las rejas, y puesta sobre los hombros de Guillermo le acariciaba las mejillas, le picaba en los dientes y... ¡hasta le miraba de amor!» (Miró, 2006: 654). Guillermo retrasó su viaje a Alemania por Zurita, que así se llamaba la paloma, hasta que decidió llevársela. Sin embargo, un día bajó y Zurita no fue a su encuentro porque Alonso⁵¹ la degolló⁵².

La segunda historia está relacionada con el maltrato animal. Aparece en *Nuestro Padre San Daniel* (IV. *Oleza y San Daniel*, IV. "Don Álvaro"). Durante el relato primero se narra que don Álvaro se sentía observado por «Cara-rajada» ya que siempre lo miraba con desprecio, con rencor. Él no lo reconoció en ningún momento y, por esta razón, don Álvaro estuvo buscando que le hablasen sobre el hijo del «Miseria». A partir de la manía de «Cara-rajada» de mirarlo mientras encogía sus ojos, el padre Bellod contó la anécdota del gato que asesinó porque no le gustaba cómo le miraba:

– Durante seis meses estuvo persiguiéndome la mirada de un gato. Digo gato, y es posible que fuese gata; era muy grueso, de color de ceniza. Me salía encima de los tapias de los franciscos, a la hora en que yo rezaba paseándome por el corral de San Bartolomé. Andaba a mi paso para verme; o se encogía mirándome, mirándome. Y un vicario me advirtió: «Parece el demonio». ¿El demonio? Le di al demonio un mendrugo de esponja embebido de pringue con sal; después, un lebrillo de agua. La esponja se le fue hinchando. ¡Había que ver morir al demonio! Pero yo lo maté porque no podía privarme de rezar bajo aquella tapia, como si le tuviese querencia para que el gato o la gata me mirara. ¡Y no podía resistirlo, no podía! (Miró, 1991: 196-197).

4.1.6. Imaginario religioso

Nuestro escritor sentía un gran interés por todo aquello ligado al ámbito de la religiosidad —leyendas hagiográficas o milagros—. Algunas de sus obras más destacadas aparecen así, ligadas a este universo: *Figuras de la Pasión del Señor y Bethlem*. El interés de Gabriel Miró hacia el imaginario religioso probablemente fuera avivado por los relatos que oyera de su madre, especialmente ligados a la Pasión de Jesús. Así, podemos recordar en *Figuras de la Pasión del Señor* estampas como: «Judas», «Mujeres de Jerusalén», «El mancebo que abandona su vestidura» o «La Samaritana». Por su parte, muchos de los personajes de sus novelas pertenecen a la iglesia como mosén Vicente en *Hilván de escenas* o don Cruz y don Magín en *Nuestro Padre San Daniel*.

En *Las cerezas del cementerio*, capítulo XI. "Plática", Félix está manteniendo una conversación con tía Lutgarda sobre los milagros de vírgenes y santos. El joven le pregunta que si conoce el relato de cuando a Jesús le crecieron las uñas y el cabello, el de las rosas de Santa Casilda o el de los acontecimientos que sucedieron tras la muerte de Santa Teresa de Jesús. Tía Lutgarda le ruega que le cuente esas historias y, entonces, Félix le relata aquella de Santa Teresa de Jesús:

⁵¹ Miguel Ángel Lozano señaló que «Alonso viene a ser un representante de la vulgar realidad que destruye el mundo ideal: al igual que la mariposa muere entre los dedos de un señor que baja la luz de la lámpara, la paloma muere en manos del brutal campesino» (Lozano: 1991: 210)

⁵² Pese a que este cuento lo identificamos con el motivo de los hombres y el amor hacia los animales se observa también el maltrato hacia ellos.

—... Santa Teresa llamó siempre mariposas a sus hijas de religión. Pues yo he leído que, muerta ya la madre, y estando conversando de ella algunas carmelitas, se llenó una capa suya, que allí se veneraba como una reliquia, de blancas mariposas, lo mismo que cuando rodean un rosal. Y en Ávila, a punto de admitir las monjas a una novicia, a quien la Santa había quitado el hábito, se vio otra mariposa que revoloteaba por el coro, de religiosa en religiosa, y las volvió de su parecer de manera que se apartaron de su propósito⁵³ (Miró, 2006: 652).

En *Nuestro Padre San Daniel* se incluyen relatos milagrosos. En el capítulo II. “La Visitación”, que pertenece a I. *Santas imágenes*, se cuenta el origen del santuario. En este capítulo se narra cómo, el día de la Natividad de la Virgen, un maquilero sordo oyó las campanas y se dirigió a una viña que sube a la barranca del Molinar con algunos paisanos. Allí, «se transfigura el sordo, se postra y junta la quijada con los cachos; los besa; pide un azadón» (Miró, 1991: 68) y todos comenzaron a cavar hasta que encontraron la imagen de Nuestra Señora: «una Virgen menudita, de ojos de almendra. Tiene al Niño en su regazo de adolescente, un niño gordezuelo, desnudo, que ciñe corona y sube una mano como pidiendo una estrella» (Miró, 1991: 68). A continuación, tienen el propósito de llevar la aparecida al oratorio del palacio prelaticio, aunque no pueden por su peso, por lo que deciden, finalmente, construir allí el santuario. Los vecinos del lugar averiguan que en la tierra donde quedaba Nuestra Señora moraba una «divina gracia de maternidad» (Miró, 1991: 68). Esto provocó que muchas mujeres estériles fueran fecundas después de beber en cántaras de Nuestra Señora⁵⁴. Por último, tras el encuentro de la figura, todos empezaron a escuchar las campanas que escuchó por primera vez el maquilero sordo. Tras haber sucedido este acontecimiento prodigioso, se recuerda uno de los milagros vinculados a la Virgen con un sorprendente e inesperado final. Este es el de la casada que no concebía:

Una casada muy hermosa no concebía aunque lo implorase con lágrimas, y bebiese y se lustrase en escudillas y vasos de la cerámica ermitaña. Desesperadamente ofreció a la Virgen todas sus joyas nupciales. Pero después, contemplando el arconillo de sus galas, las luces de sus pulseras, de sus sortijas, de sus aderezos, duélese de su voto y le sobresalta no cumplirlo. Compadécese de su mocedad sin adornos. Mira a la imagen con infantil rencor. Van acometiéndola tentaciones y no puede resistirlas. Ha encontrado un arbitrio que la redime del poder de sus inquietudes. Entre las alhajas relumbran viejamente las que le regaló la suegra. Son de muy pobre ranciedad, y se acomodan mejor en el arcaísmo de la Virgen que en la lozanía de los pechos y brazos de la novia. Y se las presenta conmovida, como si sufriese mucho.

A los nueve meses la madre del esposo parió un niño (Miró, 1991: 68-69).

El segundo se halla en la segunda parte titulada *Seglares, capellanes y preladados*, capítulo IV. “Don Jeromillo y don Magín”. Este relato trata sobre el milagro de san José de Cupertino. La historia intercalada queda enmarcada en una mañana en la que doña Corazón invitó a su casa a don Jeromillo pero no a don Magín para hacer la velada más agradable, una reunión sin discusiones en cuanto a la religión puesto que ambos solían discutir sobre temas religiosos —recuérdese la discusión sobre el Diluvio entre ambos personajes antes de iniciarse el relato secundario—. A propósito de la sencillez de don Jeromillo se recuerda el milagro de San José de Cupertino: «Pues San José de Cupertino voló, voló como las aves, «suspendido entre el cielo y la tierra». Lo afirman ilustres hagiólogos, y refieren que un día otro fraile le dice: «Hermano José: ¡Qué hermoso hizo

⁵³ Miguel Ángel Lozano Marco apuntó que «Miró dispone de varios textos sobre la santa de Ávila. Milagros y prodigios póstumos se relatan en el libro, que se conserva en su biblioteca: Fray Diego de Yepes, *Vida de Santa Teresa de Jesús*, 2. Vols., Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1887; especialmente págs. 213-242 del segundo volumen» (Lozano Marco, 1991: 206).

⁵⁴ Miguel Ángel Lozano Marco señaló: «Miró utiliza el relato de la aparición de la Virgen de Monserrate, patrona de Orihuela tal como se ha divulgado en la tradición local. Del mismo modo, en *Las cerezas del cementerio* utilizó el milagro de la aparición de la Virgen de Agres, resaltando más las notas irónicas, que aquí encontraremos en el relato de sus milagros» (Miró, 1991: 68).

Dios el cielo!» Y José se ilumina, se arrebató, da un grito, alza el vuelo y se posa de rodillas en la rama cimera de un olivo» (Miró, 1991: 98).

En *El obispo leproso* se siguen introduciendo relatos basados en el imaginario religioso. El primero de ellos es aquel relacionado con la estampa de San Martín (I. *Palacio y colegio*. III. ««Jesús»»). Se trata, en esta ocasión, de una anécdota irónica que le sucedió a un obispo de Oleza:

Era obispo de Oleza un siervo de Dios, quien se refiere que presentándose una noche en el tinelo, vio en la estera el caballo de espadas que se le cayó a un paje al esconder la baraja. Alzó Su Ilustrísima el naipe y preguntó el asunto.

— ¡Es la estampa de San Martín!

El obispo la besó devotamente, guardándola en su libro de rezos. Rezando le cogió el estruendo de la revolución; y los reverendos padres de «Jesús» partieron expulsados (Miró, 1991, 256-257).

Respecto a este satírico episodio que se narra en la novela sobre el obispo que guarda como si fuera una auténtica reliquia la estampa de San Martín, Manuel Ruiz-Funes precisó:

El cronista Espuch y Loriga —G. Miró— rompe la línea de la rigurosa historicidad. El obispo de Orihuela que permitió e impulsó la instalación de la Compañía de Jesús en Santo Domingo fue don Pedro María Cubero y López de Padilla, y puso una condición, que se impartiera la enseñanza gratuitamente a los naturales de Orihuela. La anécdota que se narra (*vid. Historia de Orihuela*, vol. III, pág. 804) ocurrió al obispo don Antonio Sánchez de Castellar, que ocupó la sede orcelitana entre 1670 y 1700. Gisbert lo narra de la forma que sigue y puede percibirse cómo la cuenta igual Miró:

... se dice que habiendo sorprendido a los pajes jugando a las cartas, que desconocía en absoluto, aquéllos se apresuraron a ocultarlas, y como dejaron olvidado el caballo de espadas, lo recogió el obispo, preguntando qué santo era aquél, a lo que los pajes contestaron que San Martín. El obispo besó devotamente la carta y la guardó en su breviario (Ruiz-Funes, 2010: 139).

El segundo relato intercalado es una breve anécdota de San Goar que se presenta en la cuarta parte *Clausura y siglo*, capítulo I. «Conflictos». Una vez acabado el oficio y rezo de la comunidad de Nuestra Señora varios personajes del relato principal acudieron a la sala de costura. A propósito de la preocupación de la abadesa por la posible santidad de sor María Fulgencia y la búsqueda de un aposento sencillo que no diera lugar a lo prodigioso, comenta el narrador: «Por humilde olvidaba la Madre que el recinto del milagro es la simplicidad de los corazones» (Miró, 1991: 324). Y como muestra ejemplificadora introduce la breve anécdota de San Goar, un santo francés que vivió a finales del siglo VI y principios del VII: «Llamado San Goar por su obispo, acude a Palacio; pasa por la antecámara; no ve percha ni mueble donde dejar su capa, y la cuelga de un rayo de sol» (Miró, 1991: 324). Ante esto, Manuel Ruiz-Funes recuerda que:

San Goar (siglo VI-VII) era un santo galo conocido por su sencillez y humildad. Este pasaje se encuentra narrado por un anónimo autor del siglo VIII. Fue un anacoreta de Aquitania, nacido hacia 585, muerto cerca de Oberwesel (Alemania) en el 649. Procedía de distinguida familia. Abrazó el sacerdocio y se dedicó al apostolado; mas convencido de que era más importante la santificación, abandonó el mundo. Se retiró a la soledad, apartado de todo, en una aldea cerca de Oberwesel. Con sus manos edificó una capilla y se dedicó a la oración y penitencia. Mas la fama de santidad se propagó por todos lados y llegaban a su habitáculo peregrinaciones. Se le tachó de hipócrita y de sacar partido a su forma de vida. El obispo Rústico, de Tréveris, lo llamó para que diera explicaciones. En esa ocasión, según la leyenda, Dios obró un milagro que probó la inocencia de Goar y avergonzó al obispo —el que narra Miró—. Sigiberto III, el rey, lo llamó para confiarle el obispado de Metz, del que había expulsado a Rústico; Goar pidió días de reflexión ante el caso, pero, al volver a la soledad, enfermó y falleció antes de que pudiese aceptar (Ruiz-Funes, 2010: 233-234).

Por último, en la quinta parte, *Corpus Christi*, concretamente en el capítulo III. “Monseñor, su cortejo y despedidas” el narrador reproduce los pensamientos de Monseñor al recordar su viaje y descanso en el monasterio de San Sabas⁵⁵. A propósito de tal evocación se refiere a la leyenda de este santo y el león: «la cueva donde meditaba Sabas y a su lado jadeaba un viejo león que le seguía por el huerto y por los caminos, meneando la cola, lamiéndose sus manos como un lebre...» (Miró, 1991: 384).

En suma, Gabriel Miró al ser un gran conocedor del imaginario religioso por haberse nutrido de las historias que aparecen en la *Biblia*, y por haber recogido este tipo de relatos de diversa procedencia es capaz de llevar a cabo su personal transfiguración literaria, al usarlo como materia para sus obras.

4.1.7. Otros motivos

Finalmente revisaremos una serie de anécdotas insertas en las que aparecen diversos temas como la muerte, el engaño, la incorporación de personajes históricos o la severidad religiosa.

Respecto al *leitmotiv* de los muertos, dentro de la producción mironiana podemos recordar cuentos como «El cadáver del príncipe», o «El sepulturero» cuando:

Y como porfiásemos, agarró las argollas de la piedra. Y al removerla apareció toda la fosa inundada. Tuvimos un grito de horror... Las aguas habían subido el cadáver del viejo, volcándolo, hinchándolo. Nos miraba con las órbita vacías, quejándose de dos muertos... [...]

La niña miraba el cadáver hinchado de las aguas, y engullía pan y longaniza; mucho pan; y sólo rosigaba la longaniza para que le durase... (Miró, 2007: 107-108).

En el presente corpus, el motivo de la muerte aparece reflejado en la anécdota intercalada de don Trinitario Valcárcel y Montesinos, a quien dieron por muerto sin estarlo⁵⁶. Esta historia se sitúa en *El obispo leproso*, concretamente en la segunda parte, *María Fulgencia*, capítulo I. “El señor deán y María Fulgencia”. El narrador se centra en la figura del deán y recuerda, en relación con este personaje, el increíble suceso que le ocurrió en una ocasión. Evoca, así, cómo el señor deán asistió al entierro de don Trinitario Valcárcel y Montesinos. Por la noche, quedó el cadáver en el cementerio, velado por unos labradores que quedaron poco después dormidos. «Pasó tiempo. Las moscas chupaban en los ojos, en las orejas, en la nariz, en las uñas de don Trinitario, y de súbito zumbaron en un revuelo de huida. El cadáver había movido los párpados. Descruzó las manos, descansó los codos en los bordes del ataúd como en un cojín, fue incorporándose y se sentó» (Miró, 1991: 273).

De vuelta a casa pensaba en su muerte, él no recordaba haber muerto. Cuando llegó a su hogar, las mozas que le abrieron corrieron atemorizadas. Además, «Para todos, y aun para sí misma, fue ya la mujer una ex viuda. De noche se creía acostada con el cadáver de su marido. Daba gracias a Dios por el milagro de la resurrección, uno de los pocos milagros que nunca se nos ocurre pedir. [...]. Sin darse cuenta, le cruzaba las manos y, suavemente, le cerraba más los ojos...» (Miró, 1991: 274). Recuérdese que este relato ya lo relacionó Mariano Baquero Goyanes con el *Coronel Chabert*, de Balzac.

En lo que concierne a la presencia de personajes históricos, se introduce una anécdota ligada a una figura histórica en *Nuestro Padre San Daniel*, III. *Oleza y el enviado*, I. “El enviado”. Llegó a Oleza un caballero de Gandía y «bastó que don Álvaro Galindo y Serrallonga dijese su nombre en el Círculo de Labradores para que todos los socios le rodeasen y le sirviesen» (Miró, 1991: 114). El caballero participó en destacadas jornadas y estuvo en Francia e Inglaterra al lado del «señor». Don Daniel supo de la presencia del caballero de Gandía gracias a «Alba-Longa». No le terminaba de convencer la presencia del caballero hasta que se lo presentaron y escuchó sus testimonios. Durante el coloquio, don Álvaro se

⁵⁵ Monasterio situado en el valle del Cedrón cerca de Jerusalén y que fundó San Sabas a finales del siglo V.

⁵⁶ El motivo de la muerte relacionado con la visión del propio entierro del protagonista, recuerda a obras de la tradición literaria como *El estudiante de Salamanca* o la leyenda de «El capitán Montoya», de José Zorrilla.

desabrochó la chaqueta y extrajo un arrugado lenzuelo. Entonces recordó la arriesgada aventura «del príncipe cuando dejó su refugio extranjero sólo por tocar la tierra de España» (Miró, 1991: 116):

– Caminaba el «señor» vestido de aldeano, con una manta, faja, barretina y alpargatas. Su guía, el párroco de Montalba, nos tuvo a todos por cabecillas encargados de misiones peligrosas. De pronto, el «señor» da un grito, corre y pasa la raya de Francia, y se postra y besa el suelo, el suelo suyo. El humilde capellán reconoce a su rey, y le reverencia y le baña de lágrimas sus manos diciendo como otro santo Simeón: « ¡Ahora, Dios mío, ahora ya puedes disponer la partida de tu siervo!» (Miró, 1991: 116).

Al concluir el relato don Daniel enseñó una vieja barretina a todos los componentes del Círculo de Labradores mientras decía: «– Esta barretina –le dijo don Daniel sin consentir que se la tomase–, esta barretina nos pertenece a todos. La colgaremos junto a su retrato, bajo un vidrio, como si fuese una reliquia» (Miró, 1991: 116).

Por otro lado, en *Nuestro Padre San Daniel* (II. *Seglares, capellanes y prelados*, III. “El casamiento de doña Corazón y una conocida anécdota de su marido”) se relata la historia del desafío entre el ex capitán y el médico en la tertulia del «Miseria». Vinculada a la acción primera se narra la trágica historia de doña Corazón, quien enamorada de don Daniel, acaba casándose con un capitán recién llegado de Manila. A propósito de este personaje se narrará un incidente que incluso da título al epígrafe del capítulo. Se narra, así, que el médico Vicente Grifol desafiaba al ex capitán por llamarlo cobarde. Entonces, el médico desafiaba al ex capitán a ingerir una de las dos pastillas que llevaba consigo. A simple vista eran iguales pero una de ellas mataba y la otra no. El ex capitán rechaza el desafío y Vicente Grifol termina tragándose las dos. Al final el médico revela que ambas píldoras eran de regaliz, por lo que el ex capitán es derrotado y calificado de cobarde por no aceptar el duelo.

Finalmente, cabe recordar el relato que don Cruz narra a don Daniel a propósito de la que para él fue una mujer ejemplar: la señora Luisa Salazar. El relato intercalado lo encontramos en *Nuestro Padre San Daniel* (tercera parte titulada *Oleza y el enviado*, capítulo VII. “La casa de los hijos”):

– Digo de doña Luisa Salazar, viuda de Altolaquirre; doña Luisa, modelo de firmeza y decoro de madre, que habiendo sido agraviada por su hijo, hijo único, ya nunca le habló. Llorando y arrastrándose le pedía perdón. Pero doña Luisa le miraba como si no le conociese; y él no pudo resistir el castigo del silencio y se ausentó de su casa y de Oleza. Vivió sola doña Luisa muchos años. Yo la asistí en su muerte. Acudió el arrepentido. La cuidó y veló con ternura verdaderamente filial, lo confieso; y viéndola ya en la agonía, la besaba con locura, tomándole el rostro para volvérselo y acercárselo al suyo, implorándole que, al menos, pronunciase su nombre, nada más su nombre. Sintió el ruido del cuello de la señora como si se le descoyuntara por el esfuerzo de doblarlo hacia la pared; y así entregó su espíritu en las manos del señor. El hijo no logró oír la voz de la madre, y murió pronto (Miró, 1991: 164).

La reacción de don Álvaro –uno de los oyentes de la historia– es recogida por el narrador: «Don Álvaro ensalzó el heroísmo de la señora, el verdadero heroísmo de una madre digna» (Miró, 1991: 164).

La severidad religiosa caracterizará también a otras figuras mironianas como doña Trinidad en *Hilván de escenas* y la tía de Ramonete en «Corpus (La fiesta de Nuestro Señor)».

4.2. Funciones de los relatos intercalados

Para analizar las funciones de los relatos insertados en las obras mironianas nos apoyaremos, sobre todo, en el *Nuevo discurso del relato* de Gérard Genette. Este indica que un relato secundario puede cumplir respecto al primero distintas funciones: explicativa, predictiva, función temática pura, persuasiva, función distractiva y obstructiva. De todas ellas, algunas de estas funciones aparecerán en las breves narraciones mironianas intercaladas. Sin embargo no serán las únicas, puesto que también encontraremos la presencia de otras como la evocativa, la ejemplificativa y la caracterizadora.

De otro lado, no siempre cabe hablar de relatos secundarios insertos en la acción primera. En ocasiones, son incidentes pertenecientes a la acción principal los que se configuran como anécdotas con relativa autonomía. Esas anécdotas que

ofrecen cierta autonomía dentro de la acción principal y que por ende no están intercaladas, no pueden, en consecuencia, considerarse narraciones secundarias. Son tres esos breves relatos que aparecen en estas obras de nuestro escritor. En primer lugar, un narrador en tercera persona relata la anécdota de la niña que no le agradaba vivir con su madrina, en *Nuestro Padre San Daniel*. Aquí, mientras que los personajes de la acción principal, don Magín y doña Corazón, están inmóviles, contemplando el mundo y a las personas caminar, observamos cómo pasan delante de ellos los personajes de este incidente y, con ellos, la propia historia.

En segundo lugar, la anécdota que también pertenece a los relatos caracterizados por cierta autonomía es la del niño que aprendía matemáticas, en *Las cerezas del cementerio*, expuesta por el narrador principal que describe lo que ve Félix. Aunque a simple vista parezca que esta anécdota es similar a la anterior, en realidad ocurre lo contrario: es Félix quien pasea por la ciudad cuando contempla la estampa de un señor que le enseña la materia a un niño. Su caminar hizo que sea él quien deje atrás tanto la anécdota como esas figuras estáticas enmarcadas en sus casas.

En tercer lugar, en la primera parte *Palacio y colegio*, capítulo tres “«Jesús»”, el episodio autóctono es aquel que relata el incidente de Pablo con don Hugo (*El obispo leproso*). Esta historia será narrada por un narrador heterodiegético tras contar que tanto alumnos como profesores se impresionaban y emocionaban al contemplar a don Hugo realizar sus ejercicios. Así, el suceso acaecido entre alumno y docente es un golpe de efecto en la novela ya que a través del ridículo protagonizado por el profesor de gimnasia al intentar ayudar a bajar al hijo de don Álvaro, se cuestionan sus dotes en la actividad que ejerce:

Pero una mañana, un colegial casi párvulo se deslizó hacia arriba de las maromas, impetuoso y leve, torciéndose como uno de los lizos de cáñamo. Llegó a las argollas de las vigas y se quedó colgando. Se le sentía resollar y reír.

– ¡Señor Galindo –gritó el hermano del inspector–, señaló Galindo y Egea: baje usted en seguida!

Las piernas de pantalón corto del señor Galindo y Egea campaneaban gozosamente; y fue su vocécita la que bajó, hincándose como un dardo en el maestro:

– ¡Hermano, que suba por mí el señor Hugo!

– ¡Señor Galindo, póngase de rodillas!

– ¡No puedo! ¡Es que no puedo soltarme! –y comenzó a plañir.

Todos se volvieron al señor Hugo mirándole y esperándole. Y hasta el mismo señor Hugo sorprendiéndose de su cabriola de bolero y de Mercurio de pies alados. Dejó en el aire una linda guirnalda de besos y se precipitó a las vigas, hacia las vigas, pero se derrumbó desde la quinta brazada, una más que siempre, reventándole la camisa, temblándole los hinojos, cayéndole la garzota de su greña rubia, su ápice de gloria, como un vellón aceitado por sudores de agonía.

Detrás, el señor Galindo y Egea, el hijo de don Álvaro, descendió dulce y lento como una lámpara de júbilo (Miró, 1991: 262-263).

Respecto a las funciones de los relatos insertados en las obras estudiadas de Gabriel Miró, puede ser destacada, en primer lugar, la función explicativa. Esta función es una de las que abunda con mayor frecuencia en las breves historias intercaladas en comparación con las restantes. Hablamos de función explicativa cuando el relato secundario tiene una relación directa con el relato y es narrado por alguien externo a la trama o por uno de los personajes para explicar un suceso o situación del presente. La función indicada está presente en muchos de los relatos intercalados dentro de las novelas mironianas.

Entre estos relatos, cabe recordar dos que son introducidos por ese narrador heterodiegético, externo a la obra. Por un lado, la función explicativa aparece en el relato de Enrique Castilla, quien fue el antecesor del médico Pedro Luis, en *Hilván de escenas*. A propósito de la llegada del nuevo médico al pueblo, se narra la historia de su predecesor cuyo objetivo es aclarar por qué Enrique Castilla tuvo que marchar de la localidad. Por otro lado, a continuación de la breve historia presentada se relata que los invitados de doña Trinidad deben irse porque Pedro Luis tiene un enfermo que cuidar. Por el camino, se cruzaron con Gaspar el «manquet» y a raíz de este suceso el narrador explica quién era este personaje y cómo acabó manco.

En las obras mironianas analizadas además de la presencia de un narrador heterodiegético también hallamos la presencia de un narrador homodiegético —el narrador que participa en la propia historia— en relación con la función explicativa. Así, en *Nuestro Padre San Daniel*, «Cara-rajada» cuando fue a visitar a Don Magín le explicó el desafortunado acontecimiento que le provocó la señal en la mejilla debido al rencor hacia don Álvaro. Incluso, de forma evocativa, nos encontramos ante la entrañable historia del eco contada por Guillermo en *Las cerezas del cementerio*. Este relato se explicará nada más terminar de recordar don Lázaro y tía Dulce Nombre esos días felices en «La Olmeda» durante su infancia. Invocar la anécdota del eco servirá, entonces, para explicar tales evocaciones en relación con los gritos que se repetían en el monte.

Una segunda función predominante es la que tiene un carácter puramente temático, esto es, existe un vínculo temático entre el relato primero y el relato segundo, no existe una continuidad espacio-temporal y, asimismo, el relato segundo puede influir en el relato primero. Por su parte, Gérard Genette distingue entre la relación de contraste —como la del narrador que evoca su pasado feliz en oposición a un presente desgraciado— y de analogía.

En las obras mironianas, en cuanto a la función temática encontramos la historia del artista de ideas socialistas relatada por el protagonista Carlos Osorio de *La mujer de Ojeda*. A propósito de la conversación entre Clara y nuestro artista sobre las flores y el comentario que realiza él sobre aquellas personas que le inspiraban desprecio, Carlos Osorio le narra a Clara la historia del joven pintor de ideas socialistas que terminó casándose con una mujer de clase alta y a quien acabó menospreciando por sus acciones.

Asistimos, así, a distintas anécdotas mironianas que se caracterizan por esas relaciones contrastivas o de analogía anteriormente citadas. Cabe destacar en lo que respecta a la función temática por contraste la historia intercalada de Obermann en *Las cerezas del cementerio*, contada por el narrador principal. En relación con el tema que se plantea —Félix está a punto de emprender un viaje a «La Cumbra»— se evoca a Obermann, un artista romántico que emprendió un viaje para vivir en los Alpes. Aunque parezca que hay similitudes entre ambos, esto es erróneo, puesto que el protagonista de *Las cerezas del cementerio* se llevó en su aventura las provisiones que le preparó tía Lutgarda; en tanto que el artista romántico despreciaba esos cuidados.

El relato relacionado con la función temática por analogía es aquel que cuenta la anécdota de Guillermo enamorado de una paloma, en *Las cerezas del cementerio*. Tía Lutgarda invitó a comer a Félix y cuando él decidió no probar la pechuga de palomo porque ese animal le transmitía diversas sensaciones, a la señora, en ese instante, la forma de pensar y sentir del protagonista le recordaron las de su tío Guillermo. Por ello, este acontecimiento trae a colación que tía Lutgarda le relate dicha historia.

Otra de las funciones más representativas que enmarcan los relatos intercalados de Gabriel Miró es la evocativa. Un incidente o suceso es el origen, en este caso, de que se recuerde algo del pasado. De este modo, cuando Pablo está en el huerto episcopal y recuerda esos momentos felices en aquel lugar mientras Ranca le gritaba, tropieza con un hombre mayor, a quien le pregunta por el antiguo hortelano. Entonces, este le contesta que Ranca murió y por medio del narrador principal se evoca la figura del viejo hortelano para dar a conocer quién era este.

No es la única narración breve que se incluye de esta forma. En *El obispo leproso* es el narrador heterodiegético quien reproduce los pensamientos de Monseñor al recordar el viaje de este personaje al monasterio de San Sabas. Es como consecuencia de tales recuerdos que se evoca la emocionante leyenda de ese santo y lo ocurrido con un león.

La última queda vinculada con la triste historia de doña Corazón, quien se casó con un capitán recién llegado de Manila. En este caso, el breve relato inserto tiene que ver con este último. El narrador tradicional, al recordar a dicho capitán cuenta la divertida anécdota del médico Vicente Grifol y este, que no deja muy bien parado al segundo personaje debido al engaño del médico con las pastillas de regaliz.

Gabriel Miró también se sirve de los relatos secundarios a manera ejemplificativa, en relación con hechos o situaciones del relato primero.

Recordemos cómo en *Nuestro Padre San Daniel* el narrador principal, a propósito de la presentación del Santuario de la Virgen, recuerda como muestra de los muchos milagros allí acaecidos el de la casada que no concebía por más que implorase con sus lágrimas y bebiere de los cántaros de Nuestra Señora con el fin de poder ser madre. Los distintos milagros que realizó la Virgen, pues, traerán como ejemplo este relato.

Igualmente, en *El obispo leproso* la anécdota de San Goar también se incluye con similar intención. Antes de conocer la historia, recordemos que en ese domingo de Quincuagésima María Fulgencia iba a comulgar. De repente, llegó la prelada y le preguntó a la joven que si tuvo alguna visión reveladora a lo que María Fulgencia le contestó, con duda, que no lo sabía.

La Madre estaba muy preocupada porque durante quince años en el convento reinó la paz y la tranquilidad, « ¡Y esa criatura de Murcia traía inesperadamente las alarmas de la santidad! » (Miró, 1991: 323). La Madre de la comunidad de Nuestra Señora, atemorizada, no sabía qué hacer con una santa en casa a la que debería de mandar y agobiada exclamó « ¡Las santas, las santas no debieran manifestarse sino después de muertas, quietecitas en los altares! » (Miró, 1991: 323).

«Acabado el oficio y rezo, y después de refectorio, juntóse la comunidad en la sala de costura» (Miró, 1991: 324) ya que la prelada no quería que se reuniesen en el coro ni en la sala de Capitolio porque temía que ocurriera algún milagro por parte de María Fulgencia. Por este motivo, la prelada decide ir a un aposento sencillo para no despertar los prodigios de la santa, decisión que conlleva la narración del mencionado incidente de San Goar, por parte del narrador.

Por último, en *Nuestro Padre San Daniel*, el relato de doña Luisa Salazar es un relato evocador que caracteriza bien tanto a quien lo narra como a quien lo escucha. La historia de la señora Salazar fue contada por don Cruz —un personaje cuya severidad religiosa puede recordar a doña Trinidad en *Hilván de escenas*— a don Daniel, puesto que comentó que él fue el administrador de la finca de los novios y «de todas las de la testamentaria de la señora Salazar» (Miró, 1991: 164). La manera en que es recibida por don Álvaro y los comentarios que introduce evidencia cómo esta anécdota ilustra perfectamente la rígida e inhumana religiosidad de ambos.

4.3. Estructura y modos de inserción

Finalmente nos centraremos en la forma en que estos relatos aparecen incorporados. Para ello veremos primero si el relato secundario aparece, o bien, conectado a la trama de la novela, o bien, si está desgajado. Igualmente, distinguiremos entre historias con un desarrollo completo con su tradicional introducción, desarrollo y desenlace, e historias esbozadas en las que los episodios quedan insinuados.

En cuanto al desarrollo de estos relatos breves intercalados y aquellos que son episodios con cierta autonomía puede observarse que algunos de ellos no presentan un final cerrado. Esta estructura externa de final abierto la emplearon muchos de los escritores del siglo XX. Con ella, rompen los esquemas estructurales heredados de los modelos anteriores. Es importante recordar que Mariano Baquero Goyanes declaró que frente a esos finales tan asombrosos y de carácter cerrado propios de la literatura del siglo XIX, las narraciones breves del siglo XX destacan por su fragmentarismo y por esos finales abiertos que posibilitan la libre interpretación del lector sobre aquello que puede ocurrir (Baquero Goyanes, 1964).

Del mismo modo que sus contemporáneos, Gabriel Miró utilizó esta forma de construir el relato. Cabe recordar, por medio de palabras expuestas con anterioridad que nuestro novelista señaló: «Creo que en *El obispo leproso* se afirma más mi concepto de novela: decir las cosas por insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios» (Miró, 2005: 9).

Por otro lado, la fascinación e inclinación hacia el relato corto de Miró es tal que en su producción novelesca, como hemos comprobado, es el mismo narrador principal —y no sólo los personajes— quien introduce numerosas anécdotas.

En ocasiones, esas breves anécdotas pertenecen al relato primero. Tales anécdotas que aparecen con cierta autonomía quedan ligeramente sugeridas, por lo que suelen pasar desapercibidas y, además, se caracterizan por su final abierto. En este caso, el esbozo de tales historias insinuadas por el novelista rompe la linealidad del relato primero. Recordemos los mencionados episodios de la niña atormentada por dos señoras mayores, quienes le preguntaban por qué no le agradaba vivir con su madrina (*Nuestro Padre San Daniel*); la anécdota del niño que aprendía matemáticas, en *Las cerezas del cementerio*, y el jocoso suceso entre Pablo y don Hugo, en *El obispo leproso*.

Centrándonos en los relatos intercalados en las obras mironianas destacaremos esos relatos secundarios conectados a la trama —ya que están vinculados a un suceso del relato principal— que desarrollan una estructura tradicional con final cerrado.

Las dos primeras anécdotas de este tipo las hallamos en *Hilván de escenas*. La primera historia es la de Enrique Castilla, que se relata a propósito de la llegada al pueblo del nuevo médico Pedro Luis. El narrador principal introduce quién era el antecesor del nuevo médico y por qué era tan adorado por los aldeanos. En el desarrollo se describe la llegada de la meretriz y cómo cambia su vida en aquel lugar cuando es advertido y amenazado por doña Trinidad debido a su inapropiada conducta. Tras esa conversación entre la Señora y Enrique Castilla, los vecinos se distanciaron de su médico. Esta historia finaliza con la enfermedad del protagonista y su partida obligada a un pueblo de Valencia donde murió.

El segundo relato de esta obra es la de Gaspar el «manquet», contado por el narrador del relato principal. Esta trágica historia está conectada con la trama puesto que los comensales de doña Trinidad se encontraron por el camino con el manco. El narrador, como resultado de tal incidente, introduce el relato:

Años atrás, muchos años, Gaspar el *manquet* (así se llamaba y apodaban en la comarca al mutilado) era un mozo alegre, aunque valetudinario, que residía en una casita de las más encumbradas de la sierra.

Su mujer, una trigueña altiva, orgullosa de su belleza, de su carne incitadora, le esperaba al regreso del trabajo. Y triscando como los novillos, correteaban por los bancales, hasta caer rendidos sobre un ribazo blanco y verde, con asombro de la fauna que enmudecía atemorizada por las travesuras de Amor (Miró, 2006: 171).

Pero esa felicidad en la masía terminó cuando transcurrió el plazo de arrendamiento. En consecuencia, Gaspar decidió suplicarle al señor que lo dejase vivir en aquel lugar junto a su mujer, pero el esfuerzo fue en vano porque no consiguió hablar con él. Finaliza el relato con la amputación de la mano abrasada tras el accidente que tuvo el protagonista.

En tercer lugar, recordemos, asimismo, la historia del padre Bellod y el triste final del gato. Esta anécdota, que en cierto modo nos recuerda al cuento «El gato negro», de Edgar Allan Poe, surge a propósito de las palabras de don Álvaro al relatar que se siente intimidado por la mirada de «Cara-rajada». Así, el padre Bellod narra, al principio, que un gato lo miraba intensamente. Explica, a continuación, que decidió matarlo porque un vicario le advirtió que ese gato se parecía al demonio y como resultado final acabó con la vida del pobre animal.

También encontramos relatos que no afectan directamente a los personajes de la novela pero que desarrollan una historia completa. Recordemos en *Las cerezas del cementerio* la anécdota de Obermann. En tanto que el narrador principal introduce en el capítulo los preparativos que le hace tía Lutgarda a Félix, se congela la linealidad de la historia principal para narrar la historia de Obermann. Pese a que este sea un relato brevísimo, se caracteriza por su estructura tradicional y por ende, el narrador principal lo que pretende con este es comparar a Félix con el héroe romántico.

Lo mismo ocurre con la anécdota del seminarista loco con la que se explica el éxito del homeópata Monera, en *El obispo leproso*, relatada por el narrador principal. Aquí, el narrador recuerda que el penitenciario celebraba los aciertos clínicos del médico y como motivo de esto irrumpe los hechos de la trama para evocar que Monera consiguió sanar a un loco, pero desgraciadamente el desequilibrado falleció.

Por último, la anécdota que le aconteció al marido de doña Corazón con el médico a raíz del engaño de las pastillas de regaliz, en *Nuestro Padre San Daniel*, también pertenece a esta clasificación de relatos desgajados con una estructura tradicional. En este momento de la trama donde se explica quién era doña Corazón, se detiene la historia principal para que el narrador heterodiegético introduzca el breve relato.

Finalmente podemos recordar otras anécdotas como la del eco, en *Las cerezas del cementerio*, o la breve semblanza que presenta el propio narrador sobre Ranca en *El obispo leproso*.

Por otro lado hallamos relatos secundarios conectados a la historia principal pero que, frente a los anteriores, quedan esbozados.

Una de esas anécdotas es la de Santa Teresa, relatada por Félix a tía Lutgarda, en *Las cerezas del cementerio*. Se caracteriza por su final abierto, que queda a interpretación y reflexión del lector. De esta forma, recuérdese las palabras del protagonista principal de la novela: «Y en Ávila, a punto de admitir las monjas a una novicia, a quien la Santa le había quitado el hábito, se vio otra mariposa que revoloteaba por el coro, de religiosa en religiosa, y las volvió de su parecer de manera que se apartaron de su propósito» (Miró, 2006: 652).

Dentro de esta tipología merece especial atención otras dos anécdotas de temática religiosa en *El obispo leproso*. De un lado, la breve historia de la estampa de San Martín se cuenta a propósito de la institución en la que se encontraba el obispo de Orihuela —protagonista de este suceso—. De otro lado, la brevísima anécdota del monasterio de San Sabas y el león agradecido como recuerdo de Monseñor en ese claustro. Ambas están relatadas por el narrador principal y destacan por estar apenas esbozadas.

En conclusión, la presencia del narrador principal es muy significativa ya que aparece en numerosas ocasiones como relator de historias o anécdotas. Como hemos declarado en distintas ocasiones, este escritor siente una gran inclinación por

el relato corto de manera que no sólo acude, como es habitual en la tradición literaria, a los distintos personajes para la inserción de estos.

Por otra parte, la extensión de tales relatos es diversa porque además de encontrar historias completas —algunas más extensas que otras—, también encontramos relatos insinuados y esbozados, caracterizados muchos de ellos por su máxima condensación.

CONCLUSIÓN

Como resultado de la investigación presentada sobre la base del estudio de los diferentes rasgos esenciales del relato breve y sobre la producción literaria de este extraordinario escritor, podemos concluir exponiendo que Gabriel Miró es un excelente conocedor del género cuento y un «hombre que sabe contar» (Quiroga: 1995, 385), de tal forma que ha sido capaz de introducir con acierto y cuidado esas breves narraciones en sus obras. Como hemos podido comprobar, estas son pequeñas creaciones que responden a esquemas muy distintos. Junto a las que son introducidas por diversos personajes son muchas las que incluye el propio narrador y junto a aquellas que muestran un completo desarrollo las hay muy breves o apenas esbozadas. Las funciones que desempeñan resultan, también, muy variadas, como son diversos los motivos temáticos, algunos especialmente recurrentes en la producción literaria del escritor. Recuérdese, así su interés por los animales, los niños o el significado de los motivos y anécdotas de carácter religioso. A través de estos seres desvalidos y atacados por la sociedad, quiso reflejar el horror que le producía el maltrato animal y el fanatismo de los adultos hacia los niños. El ambiente clerical que domina el universo novelesco de *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* justifica, asimismo, ese tipo de interpolación.

Creo que es conveniente concluir diciendo que, siendo uno de los mejores autores que han cultivado la narración en España durante el siglo XX y que ha destacado por esa expresión del lenguaje tan introspectivo que nos traslada al mundo sensorial de su yo interior describiendo todo lo que le rodea, permanece bastante olvidado. Personalmente, considero que es uno de los mejores escritores del momento que supo romper con los esquemas tradicionales de nuestra literatura y por ende, nos sirve como destacado ejemplo para comprender de manera clara los cambios en la literatura del siglo XX respecto al XIX

Bibliografía

- ALTISENT, Marta (1988): *La narrativa breve de Gabriel Miró y antología de cuentos*, Barcelona, Anthropos.
- AA.VV. (1979): *Homenaje a Gabriel Miró: estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento, 1879-1979*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2005): «La plenitud novelesca de Miró: *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*», *Canelobre. Gabriel Miró: las cosas intactas*, Alicante, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, núm. 50, págs. 13-31.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2013): *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1952): *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, Real Sociedad de Amigos del País.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1963): *Proceso de la novela actual*, Madrid, Rialp.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1964): *Antología de cuentos contemporáneos*, estudio preliminar, selección y notas de Mariano Baquero Goyanes, Barcelona, Labor, págs. XIX-XLVIII.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1998): *¿Qué es la novela?, ¿Qué es el cuento?*, estudio preliminar de Francisco Díez de Revenga, Murcia, Servicios de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- BAROJA, Pío, «El reloj» [en línea], <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/baroja/el_reloj.htm> [Consulta: 9/2/2015].
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1989): *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia.
- BUERO VALLEJO, Antonio (2013): *Las Meninas*, Madrid, Espasa Calpe.

- BUERO VALLEJO, Antonio (2014): *El sueño de la razón*, Barcelona, Espasa Libros.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, *Los relatos insertos en la Vigilia y Octavario de San Juan Baptista, de doña Ana Francisca Abarca de Bolea* [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-relatos-insertos-en-la-vigilia-y-octavario-de-san-juan-baptista-de-dona-ana-francisca-abarca-de-bolea/html/1c1c9710-4f08-11e0-afd8-00163ebf5e63_3.html> [Consulta: 27/1/2015].
- CERVANTES, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes. Crítica.
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Obra crítica/ 2*, Madrid, Alfaguara.
- DARÍO, Rubén (1995): *Azul...; Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2005): «Los cuentos de Gabriel Miró. Protagonistas y ambientes», *Canelobre. Gabriel Miró: las cosas intactas*, Alicante, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, núm. 50, págs. 65-73.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2005): *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid, Devenir Ensayo.
- DÍEZ DE REVENGA, María Josefa (1979): «*El ángel, el molino, el caracol del faro*», *Monteagudo*, Murcia: Universidad de Murcia, núm. 65.
- FREEDMAN, Ralph (1972): *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores.
- GENETTE, Gérard (1988): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- GUILLÉN, Jorge (1962): *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2010): *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró: "Del vivir"*, San Vicente del Raspeig, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ GALÁN, Rosario (1990): *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- MIRÓ, Gabriel (1970): *Años y leguas*, prólogo de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Biblioteca Salvat.
- MIRÓ, Gabriel (1988): *Del huerto provinciano*, Badajoz, Universidad de Extremadura.
- MIRÓ, Gabriel (1991): *Las cerezas del cementerio*, Madrid, Taurus [Edición de Miguel Ángel Lozano Marco].
- MIRÓ, Gabriel (1991): *Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*, Madrid, Espasa Calpe [Edición de Miguel Ángel Lozano Marco].
- MIRÓ, Gabriel (2004): *Corpus y otros cuentos*, Madrid, Editorial Castalia [Edición de Francisco Javier Díez de Revenga].
- MIRÓ, Gabriel (2006): *Obras completas I*, edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- MIRÓ, Gabriel (2007): *Obras completas II*, edición y prólogo de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- MIRÓ, Gabriel (2010): *El obispo leproso*, Madrid, Cátedra [Edición de Manuel Ruiz-Funes].
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2004): *Para una teoría del relato: las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PÉREZ, Joseph (2014): *Historia de España*, Barcelona, Crítica.
- POZUELO YVANCOS, José María (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica S. XX y XXI*, Barcelona, Península.
- QUIROGA, Horacio (1995): *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Castalia [Edición de J. Lafforgue].
- OLLER, Víctor (1975): *Prólogo a la edición de Novelas Cortas de Gabriel Miró*, Madrid, Felmar, tomo I.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1979): *Estudios sobre Gabriel Miró*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUIZ-FUNES FERNÁNDEZ, Manuel (1985): *Las novelas olecenses de Gabriel Miró*, Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Filosofía y Letras.
- RUIZ SILVA, CARLOS (1993): *La novelística de Gabriel Miró: nuevas perspectivas*, Alicante, Diputación Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.