

**”Figuras de la Pasión del Señor”, de Gabriel Miró:
destinatarios y acogida de un libro**

Miguel Olmos

► **To cite this version:**

Miguel Olmos. ”Figuras de la Pasión del Señor”, de Gabriel Miró: destinatarios y acogida de un libro. Francisco Aroca et Elisabeth Delrue (éds),. Représentations de la réalité en prose et poésie hispaniques (1906-2012), Indigo, p. 193-209, 2013, 2-35260-092-8. hal-02288304

HAL Id: hal-02288304

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02288304>

Submitted on 14 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figuras de la Pasión del Señor, de Gabriel Miró :

destinatarios y acogida de un libro

Miguel A. OLMOS

Université de Rouen / ERIAC (EA 45705)

Pregunté al muchacho si él o sus padres conocían la Escritura y si la leían alguna vez ; no pareció haberme entendido. Debo hacer notar que era un muchacho de unos quince años, muy despierto, con algunos conocimientos de latín ; sin embargo, no conocía la Escritura ni de nombre, y no tengo duda, por mis observaciones ulteriores, que cuando menos los dos tercios de sus compatriotas no están en asuntos de tal importancia mejor instruidos que él¹.

Figuras de la Pasión del Señor (1916-1917) reúne una colección de quince estampas, centradas en otros tantos personajes –en ocasiones, grupos de personajes : aristócratas romanos, sanedritas amigos, una samaritana, Barrabás, Herodías, José de Arimatea– que desenvuelven la secuencia final de la vida de Cristo, desde poco antes de la Última cena hasta algunos sucesos posteriores a la muerte en la cruz. La « tragedia de la Pasión » aparece en cada una de ellas desde diferentes ángulos, en la perspectiva de caracteres ya consolidados y en la de personajes menores, o ficticios, que generan entrecruzándose visiones a veces sorprendentes de episodios conocidos. Ni perspectivismo, ni distorsiones temporales en la presentación de la materia, ni la geminación de algunos pasos del relato, en que se vuelve a sucesos ya contados o presenciados por otros personajes, impiden que, en su trayectoria, todas y cada una de las « figuras » acabe regresando a la línea narrativa principal y a su protagonista absoluto, en quien converge la mirada de todos.

Pero la relación de la obra con el muy cultivado género de las « vidas de Jesús » es indirecta, y ello a pesar de que Miró conocía bien la de Renan [1863], entre bastantes otras, de las que dependen estrechamente muchos pasajes de las *Figuras*. Se sabe, gracias al examen de la biblioteca del escritor hecho por Ian Macdonald, que Miró trabajó con sus fuentes de manera cada vez más libre, por ejemplo incorporándolas sin aviso, y con modificaciones, a su texto. Arduos estudios precedieron la redacción de estas « estampas viejas », y una lista del archivo personal del autor menciona más de cincuenta títulos, que incluyen fuentes clásicas (Tácito, Josefo, Plutarco, Floro o Suetonio), trabajos históricos y arqueológicos, o estudios bíblicos. El resultado es una narración muy bien documentada pero discretamente erudita, de corte histórico o historicista, que evita además por completo la dimensión sobrenatural de su protagonista, por lo que la adscripción genérica de la obra resulta incierta².

Se trata de una combinación inédita –y peligrosa, como veremos– en el campo de la literatura española de 1900, donde no hay ninguna tentativa análoga, pero que resulta muy sugestiva, entre otros motivos, como ejemplo de la permeabilidad de la literatura contemporánea a los temas bíblicos, de los que el relato del Evangelio es caso particularmente delicado. La diferencia de las *Figuras* de Miró respecto de otros relatos coetáneos de inspiración evangélica, que el escritor sin duda conocía, como *Nazarín* [1895] o *Flor de santidad* [1906], es esclarecedora. En estas obras, los personajes del Evangelio se trasponen, imaginativamente modulados, a escenarios cercanos en el espacio o en el tiempo al mundo del lector, que termina por relacionarlos con sus prototipos, aunque evolucionen por el Madrid de Pérez Galdós o en las aldeas premodernas de Valle-Inclán. Otro tipo de reescritura de tema evangélico recurre a las figuras inveteradas del editor o del comentarista, como Miguel de Unamuno en *San Manuel Bueno, mártir* [1930], obra que Miró posiblemente no llegó a leer, o del recensor, como Jorge Luis Borges en sus « Tres versiones de Judas » [1944]. En todos los casos que se citan, se interpone entre el lector y lo narrado un mediador convencional, una instancia enunciativa reconocible, ya sea novelesca o filológica, situada en unas coordenadas que el lector no percibe como ajenas, y predispuesta a trasladar sus opiniones, a hablar de sí. Muy distinta es la actitud de Miró: el narrador de las *Figuras* no solo no se muestra, sino que se disimula; sin presentación, sin explicaciones, acogido tan solo a la autoridad que le confiere su materia, se limita a referirnos, otra vez, la historia que nadie desconoce y que por tanto solo puede suceder allí y entonces, en el marco inolvidable que le es propio, en el « País del Señor », como a veces escribe.

Para la clasificación de las *Figuras*, se ha pensado en la glosa, en « armonías » y *midrashim*, en « retablos », en el género de las meditaciones devotas, en la ficción novelística (lírica o no lírica) y en los textos apócrifos –fingidos o falsos, es decir infidedignos en la medida misma de la falta de determinación de quien de ellos sea responsable³. Son estas dos últimas aproximaciones las que parecen menos inexactas, aunque ninguna de las dos convenga plenamente. Es difícil atribuir una índole de narrador novelesco al relator de unos acontecimientos que, más allá de cuál sea su fundamento histórico, pertenecen a la *Heilsgeschichte* y se inscriben en el ámbito de lo sagrado; un relato pues que, en las sociedades occidentales –y a diferencia de otras mitografías estructuradas, antiguas o modernas, que en ella igualmente circulan de manera no canónica, sin estar oficialmente reconocidas como creencia posible o propia– tiene un doble estatuto de mito y de verdad⁴. Por otra parte, quien enuncia el relato, aunque lo haga con todas las precauciones de un historiador científico que también fuera erudito escriturario, lo hace arrogándose las prerrogativas del novelista, aunque

solo sea por la amplificación o la actualización dramática de la materia. Se abstiene sin embargo con cuidado de dejar ver su propia figura, de precisar el sentido de su testimonio, inhibiéndose detrás de un guión perfectamente reconocible, a pesar de ciertas sorpresas y singularidades, por fuerza de la repetición misma.

El problema radica pues en la ambigüedad que aquí genera la articulación de los dos componentes elementales de toda narración : por un lado, su materia, en este caso una « historia » fijada o consagrada no solo por sus presentaciones previas, que ya han dictado lo esencial de su curso, sino por un valor de veracidad que puede estar más allá de la mera investigación histórica ; y, por otro, un relator que no se determina a sí mismo, pues se oculta, y del que los lectores tampoco aciertan a constituir una imagen inequívoca ni de historiador, ni de novelista, ni de falsificador, ni de apologeta. La construcción de la figura del narrador como índice necesario al sentido de su relato, y en este caso con implicaciones muy particulares, deviene así un aspecto crucial en la lectura de la obra. Trataré a continuación de describir los perfiles del autor que está implícito en su textura, y contrastaré después esta imagen con lo que se sabe de las intenciones de Miró al escribirla, del público al que la destinaba, y de la recepción efectiva que obtuvo entre sus primeros lectores.

* * *

La publicación de los dos volúmenes de 1916 y 1917 supuso para los lectores atentos, si no para el gran público, la confirmación de Miró, todavía no muy conocido, como escritor de primera línea. Para el autor, según escribe en sus cartas, la concepción de las *Figuras* significó un punto de inflexión en su trabajo literario, el inicio de la aventura que le conduce directamente a sus espléndidas obras últimas, *El Obispo leproso* (1926) y *Años y leguas* (1928), tan disímiles entre sí. El proceso de composición de las *Figuras* puede seguirse de cerca por la correspondencia del escritor, que se instala en Barcelona en 1914, empleado por la editorial Vecchi y Ramos para coordinar una ambiciosa enciclopedia bíblica. El proyecto de enciclopedia naufraga pronto, pero Miró podrá aprovechar el trabajo de más de un año de intensos estudios para reescribir, en un marco narrativo amplio, algunos bocetos sueltos de personajes evangélicos que habían ido apareciendo en la prensa periódica desde 1913⁵.

El escritor describió su programa de trabajo en una conferencia dictada en el Ateneo Obrero de Gijón en 1925 : « Lo viejo y lo santo en manos de ahora ». Miró reimagina la muerte de Cristo por un deseo de reviviscencia e indagación personales. Se trata de una evocación de « cosas viejas », de historias oídas de boca de su madre cuando niño, que le siguen fascinando

por motivos estéticos y éticos ; no por su valor dogmático, sino por su valor humano. Dos aspectos del proyecto se destacan de las explicaciones de esta conferencia : su fundamento erudito, humanístico o científico, y su necesaria naturaleza poética. El motor de la recreación es la « avidez de horizonte » : se necesita ahora imaginar mejor qué sucedió entonces. Pero la evocación no ha de ser ni alucinatoria ni ensimismada : *evocar* presupone una distancia, « Sentir lo lejano con nuestra conciencia actual ». Y esta actualidad viene marcada por el sello de las investigaciones y saberes positivos del siglo XIX : para que las « cosas viejas » vuelvan a ser aceptables, hay que imaginarlas responsablemente, con « categoría científica de revisión, de crítica, de análisis », esto es, con todas las armas del saber real en la mano. Miró insiste sin embargo en que este marco histórico y erudito fundamental no debe nunca distraer nuestra atención o llamar la atención sobre sí : « Y leíamos y escudriñábamos y exprimíamos libros, incorporándonos sus jugos, transfundiéndolos a nuestra sangre, evitando todo aparato bibliográfico, omitiendo, desarticulando todo andamiaje arqueológico, quitándole a nuestras páginas el olor de lámpara »⁶. El escritor procede pues a la manera de Gustave Flaubert en *Salammbô*, novela que tenía en su biblioteca, junto con *La Tentation de saint Antoine*, la correspondencia y los *Trois contes*, y con la que se ha dicho que las *Figuras* entroncan directamente⁷.

El origen de esta compulsión recordatoria de Miró no radica en ningún saber ni en ninguna ortodoxia : es solo consecuencia de la fascinación por el dolor, tema central del conjunto de su obra. De ahí que su evocación de la muerte en la cruz necesite suspender, en cuanto tales, los símbolos doctrinales o teológicos previamente conocidos ; es decir, el escritor necesita retrotraerse creativamente al momento anterior a su cristalización en símbolos. Sus indagaciones han de discurrir pues por un cauce narrativo, poético. En expresiva síntesis del autor, es inevitable volver a experimentar imaginativamente los dolores y las pasiones del Cristo, si no se quiere abjurar de « la humanidad de Jesús »⁸.

Es esa humanidad doliente la que se propone como objeto de contemplación *libre* o estética a los lectores de las *Figuras*, que en este punto se distinguen con nitidez de los comentarios antiguos del Evangelio que Miró parece haber leído –por ejemplo la *Política de Dios* de Quevedo, uno de los escritores clásicos que más le interesaba. Hay en Quevedo y en Miró la idea de que la Biblia es un libro inagotable ; pero en Miró, la explotación de los sentidos de la Escritura no depende de la habilidad retórica del comentarista o de su sutileza, sino de los conocimientos históricos de los lectores del relato, y de su sensibilidad estética. La glosa evangélica se traspone implícitamente a una narración que es, a la vez, una reconstrucción histórica erudita y una actualización poética, en la que no caben enunciadores doctos como en

la biografía, la paráfrasis o el comentario cultos. Si el narrador se oculta detrás de su materia, es porque la inteligencia del relato queda confiada al lector. Su comprensión del texto dependerá estrechamente de sus saberes bíblicos y de su capacidad empática. Como la textura de la obra se funda además en el entrelazamiento coral de las diferentes « figuras » con el protagonista y con su contexto escriturario, resulta difícil medir con exactitud el calado del relato. Parece pues cierta la afirmación de Ian Macdonald según la cual, en esta obra de Miró, « las conexiones entre páginas y temas son prácticamente inagotables »⁹.

La inhibición del narrador favorece sin duda la vivacidad del relato, aunque la confianza así concedida a los lectores no queda exenta de algunos riesgos, como se verá. Así desde las primeras líneas :

Levantaron las mujeres sus ojos al azul de la tarde, y prorrumpieron en palabras de júbilo y bendiciones al Señor.

Muy alto, entre Cafarnaum y Betsaida, venía el gracioso triángulo de una bandada de grullas.

Doce aves vio María-Salomé. Y las contaba con nombres : Mateo, Tomás, Felipe, Bartolomé, Simón el Zelota, Santiago el Menor y su hermano Judas, Simón *Kefa* y Andrés su hermano, y Santiago y Juan. ¡ La de la punta, el Rabbi ! ¡ Sus hijos, sus hijos volaban al lado de la grulla cabecera !¹⁰

De este principio abrupto, Juan Gil-Albert apuntó su capacidad de plena sugestión del mundo ficcional de Miró¹¹. En efecto, el lector se enfrenta solo con « las palabras » que vehiculan el mito. El narrador se ha eclipsado, y no hay referencias que le permitan situarse en otro mundo que no sea el del mito mismo. Un elemento natural, « el azul de la tarde », es la única indicación de tiempo ; la dimensión espacial se reduce a dos topónimos, Cafarnaúm y Betsaida, reconocibles sin embargo para un lector algo versado en « geografía sagrada ». De su competencia en esta materia dependerá que despliegue y disfrute de todas sus implicaciones : que estamos a orillas del lago Tiberíades –el « mar de Galilea »–, un ámbito familiar y propicio, escenario de las enseñanzas de Jesús. Jerusalén, destino tradicional de la peregrinación de Pascua, queda algo más lejos, aunque la mención de la « doce aves » no solo anuncia, por comparación premonitoria, la venida del maestro y su grupo, sino que también sugiere sus hábitos nómadas, la inminencia de una llegada o de un viaje.

Un segundo vector de orientación es onomástico. En las « doce aves » viajeras que María Salomé cuenta « con nombres » queda enunciado lenta y casi ritualmente el conjunto de los discípulos –no sin algún exotismo lingüístico, como *Kefa* o « Rabbi ». Pero lo esencial aquí no es la identificación de los esperados protagonistas, sino otra cosa : que se les presente en función de los afectos de un tercer personaje, convertido así en centro de la secuencia. La anhelante

espera de María Salomé, a quien se considera madre de los apóstoles Juan y Santiago, estructura la marcha del relato, anima con sus deseos e imaginaciones lo que de otro modo no sería sino mera lista de términos. El narrador no se aventura fuera de esa perspectiva, ajena, y marcada por la pasión. Más aún, deja contaminar el discurso propio por las palabras del personaje, de las que se hace eco, que parecen invadir las suyas, ya en la exclamación que marca la mención del Maestro —« ¡ La de la punta, el Rabbi ! »—, pero sobre todo en la reduplicación, también exclamativa, de la mención a los « hijos », que revela un orgullo materno comprensible y lanza uno de los temas de la obra, las penosas disputas digamos jerárquicas de los discípulos entre sí y con sus acompañantes¹².

El narrador se oculta en sus personajes y se contagia lingüísticamente de ellos en estilo indirecto libre, sin necesariamente revelarse, o dejando ver otras veces una ironía muy discreta. El relato avanza en virtud de este entrecruzamiento ambiguo de perspectivas que con frecuencia hace pensar en Flaubert. Véase por ejemplo la presentación de Poncio Pilatos :

Y Poncio se promete una nueva Jerusalén, recogida y dulce como otro « huerto cerrado » ; con deleitoso ruido de riegos y de frondas, con viales de mirtos y cipreses para el ingenio y el amor. ¡ Florecerán las peñas de David como Roma con los jardines que plantó Julio César !

Y trae arquitectos y aguafios fenicios, y él les guía por oteros y ramblas ; su jabalina va trazando la ruta de los acueductos, el asiento de los embalses. Y para las expensas toma oro del Gazofilacio que duerme en los subterráneos sacrosantos, como el agua baldía de las albercas salomónicas. Pero es oro del Señor Dios de Israel. Los sacerdotes lo exigen. La multitud invade el Pretorio, se agarra a las pilastras, hunde sus uñas en el mosaico, y resuena su gemido.

Aparece Poncio ; y hollando carne y vestiduras sube a su púlpito, y dice sus propósitos : la ciudad insigne por santidad, será también ensalzada por hermosa.

Israel no le atiende. Plañe, ruge, solloza, se revuelca y reza. [...] Cae la noche ; y Poncio pálido de repugnancia y odio, se recoge en su cámara¹³.

El pasaje condensa algunos datos históricos sobre el gobernador romano referidos en las *Antigüedades judías* de Josefo : su prematura tentativa, ocultamente consentida, de construir con fondos del Templo de Jerusalén un acueducto que traiga agua a la reseca y sedienta ciudad, seguida de una revuelta popular que será reprimida tras ser descubierto el acuerdo. La anécdota es narrada de manera sumaria, porque lo que la técnica del « discurso narrado » favorece no es sino la caracterización de la « figura », que a su vez obtendrá luego sentido en marcos dramáticos más amplios. Este episodio forma parte pues de una cadena de lugares que a lo largo de varias secciones y desde la presentación de Poncio en su contexto político, conyugal y social —inventado a partir de algunos apoyos tradicionales, como el de la « santidad » de Claudia

Prócula— tiende a facilitar la *comprensión* de su sentencia por hastío, por desprecio de los habitantes de Jerusalén, por cansancio, por política y, sobre todo, por miedo al César. No podemos detenernos aquí ; baste observar cómo el estilo libre indica la presencia del narrador sin subrayarla, con una duplicidad que colorea el pasaje desde su comienzo — « se promete »—, y enfatiza la futura frustración del personaje en la exclamación ingenua que la comunica al lector —« ¡ Florecerán... ! ».

Una lectura atenta de las *Figuras* permite rastrear algunas otras leves huellas del relator, por lo demás escasas y no siempre evidentes, dadas las dificultades de un escritor elíptico y sutil como Miró. Se hace perceptible en alusiones cultas, como el citado « Hortus conclusus », y más raramente en excursos o breves explicaciones sobre algún aspecto histórico del relato —el número de lenguas habladas en Jerusalén, por ejemplo, o el valor de la risa en la cultura hebrea¹⁴. Pero, como en el pasaje anterior, una suerte de amontonamiento o acumulación de la materia —de las cosas, tanto como de las palabras— lo disimula en el relato, o lo descubre solo de manera muy indirecta. Es el caso de voces de sabor local, como *gazofilacio*, de arcaísmos y barbarismos con grafías no normativas —« Jeschoua Nazarieth »—, o de las numerosas citas bíblicas, que difuminan el aquí y ahora del relator, retrotrayéndolo a las coordenadas antiguas. Se desdibuja igualmente en largas tiradas descriptivas y enumeraciones que evocan con léxico copioso, siempre muy preciso, el escenario de la acción, ese país en el que Unamuno percibió pronto una transposición del campo levantino en que se desenvuelven tantos escritos de Miró¹⁵.

La *amplificación* es el procedimiento matricial del texto también desde una perspectiva estrictamente narrativa. La expansión resulta particularmente eficaz cuando se aplica no a episodios inventados, o traídos al relato desde otras fuentes, sino a lugares evangélicos breves y muy bien conocidos, como por ejemplo el episodio de la caída de Cristo con la cruz en la secuencia número 11, « Simón de Cyrene ». Viene encabezada, como todas, por una cita evangélica : « Y obligaron a uno que pasaba, Simón de Cyrene, padre de Alejandro y de Rufo, que venía de una granja, a que cargase con la cruz de Jesús »¹⁶. Se desenvuelve la referencia en una « estampa » dramatizada o novelesca, en la que los tres sucintos datos del Evangelio se expanden inventivamente hasta componer todo un episodio. Asistimos así de paso a la lúgubre procesión de los tres condenados al Gólgota : después de la descripción, cruda, de Dimas y de Gestas,

Seguían los esclavos sirianos de la cohorte, y sanhedritas sentados en sus mulas cubiertas de paramentos de plata. Asomaban las trozas cercenadas de la cruz del Rabbi, y súbitamente oscilaron derribándose. Se oyó un gemido.

Una vieja hedionda voceaba :

– ¡ Lo chafa el peso, porque ya está el *Mesías* como un gato canijo !

Acudió el centurión, grande, blanco, cruzado por la banda de oro de su *balteus* de cuyo broche de púrpura pendía la centella de su espada. Brincó su bestia sobre un torbellino de carne ; y el jinete quebró la punta de su vara jerárquica de vid golpeando frentes.

Salía, entonces, del cerco de Jesús un legionario, y reparó en Simón.

– ¡ Eres como un árbol de fuerte ! ¡ Ven, y probaremos tu rejo !

Y lo empujaba hacia el caudillo.

Estuvieron hablando. Su amo, para oírle, se inclinaba encima de las crines rizadas de su potro.

Luego, irguióse gritando :

– Sí ; cargádsela a él.

Y el soldado agarró del sayal al cyreneo.

Intentó rechazarle el campesino. Vibraron las risas. Y una voz dura, extranjera, le increpó :

– ¡ Anda, llévale la carga a ese, o te clavamos en la muralla como un murciélago !

Simón llegose temblando junto al Rabbi. Le alzó su cruz.

Y caminaron.

El hombre de Cyrene se sentía traspasado por la mirada del reo. Ladeóse para verle. Tenía un párpado rasgado ; las sienes, hondas ; y al quitarse la sangre dura de las órbitas, su mano herida se dejó sangre fresca en su boca estirada por el asma. Y esa boca le sonreía...¹⁷

¿ Por qué Simón de Cirenea, y no otro ? Porque es « como un árbol de fuerte », y como tal es descrito desde las primeras líneas de su secuencia : « se le descubrieron más sus piernas vibrantes de músculo, con vello como el esparto [...]. Parecía forjado de metales y mármoles bruñidos ». Cada secuencia se organiza así en función de los atributos que el narrador destaca en sus protagonistas respectivos, sirviéndose de técnicas de contraste y de antítesis, a veces crudas, impasibles : extrema fortaleza de Simón ; extrema debilidad del Cristo¹⁸. El relator se eclipsa en la amplificación dramática de su materia : la sintaxis es rápida y acumulativa, de frases cortas, casi exclusivamente yuxtapuestas o coordinadas, separadas en párrafos lacónicos, que no es inexacto entender como aproximación a un estilo narrativo antiguo. Los tiempos de enunciación alternan el pretérito indefinido con el imperfecto, durativo y actualizador –en otras ocasiones se recurre para ello al presente, o a los infinitivos. Se atiende sucesivamente a la perspectiva de personajes diversos. No extraña el recurso al estilo directo, coloquial y crudo en sus símiles animales, de sabor rústico (« murciélagos » o « gato canijo »). Se describe incluso la textura de voz de los personajes –no es caso único en las *Figuras*– ; aquí la « extranjera » y « dura » del centurión.

La mimesis dramática de la experiencia de los caracteres se aplica sin embargo de una manera que podría considerarse inadecuadamente curiosa, a todo aquello que *no* ha sido

referido por los textos evangélicos. El punto de partida es un desplazamiento del enfoque o del énfasis : del protagonista, a lo que hay a su alrededor ; de un paso congelado y fijo, a sus circunstancias adjuntas, grotescamente ajenas al mito en su movimiento autónomo : la suntuosa comitiva de acompañamiento, el dispositivo militar que controla la turba de curiosos –un « torbellino de carne »–, el miedo y el rechazo instintivos de Simón, que va a provocar ira en los soldados y risa en los circunstantes. Pese a todo, la escena tan minuciosamente imaginada parecerá luego un mero rodeo cuando, al final del pasaje, el relator atienda a su centro, casi secreto : la mirada que cruzan entre sí los dos protagonistas, más notable cuanto más ajena a la algarabía que los cerca¹⁹.

* * *

Pero los lectores de las *Figuras de la Pasión del Señor* de 1916 y 1917, como si no tuviesen ojos para leer, en lugar de atender al centro del retablo que confiere al conjunto su sentido, ponen reparos a todos esos imaginativos desarrollos secundarios, que parecen no querer autorizarse. Miró puso de relieve el posible origen de este problema en su conferencia de 1925, explicando las intenciones de su obra mediante un diálogo supuesto con uno de sus lectores potenciales :

En aquellos años en que yo preparaba las *Figuras*, le dije a un amigo muy devoto : « Nadie ni nada ha logrado saciar el anhelo de saber la vida de Jesús, y, singularmente, desde su infancia hasta el principio de su predicación. [...] ¿ Cuándo ; es decir : cómo principia el Señor a sentirse el Ungido ? ¿ Cuándo se ilumina en él su conciencia mesiánica ? ¿ Cómo vivió, qué pensó, qué hizo Jesús hasta los treinta años ? » Y el devoto me contestó arrebatadamente : « ¡ Y a usted qué le importa ! »²⁰

El diálogo entre el curioso y el devoto revela de sobra tanto la particular posición de Miró ante « lo santo » como la rigidez e intolerancia de la vida religiosa en la España de primeros de siglo, intolerancia que muchos parecen además haber interiorizado. Se suele recordar a este respecto la anécdota del encarcelamiento del responsable de la reproducción, en un periódico de Gijón, de un fragmento de las *Figuras* a causa de las « blasfemias » proferidas por uno de los personajes. Es claro que la responsabilidad recae sobre todo en el estilo indirecto libre, mal comprendido por el juez, como años antes le sucediera a Gustave Flaubert²¹.

Pero puede pensarse también que esta mala interpretación proviene de una suerte de autoprohibición de imaginar, del miedo a un enfrentamiento personal con el mito. La ocultación

del narrador de las *Figuras* pudo convertirse para el gran público en un factor de disuasión de lectura, en la medida en que la obra maneja con soltura una materia sometida a autoridad. Que Miró fuera hacia 1916 un escritor prácticamente desconocido más allá de algunos pequeños círculos literarios tampoco hubo de favorecer el éxito de su obra, puesto que los lectores no pudieron apenas apoyarse en una imagen social del autor ; con lo que el texto les parecería más enigmático y menos recomendable. Se sabe además que la obra fue objeto de una publicidad negativa por parte de autoridades y publicaciones eclesiásticas, y una investigación de las recensiones en la prensa católica permitiría conjeturas más precisas sobre esta cuestión. De todos modos, los factores citados ayudan a entender mejor que el autor considerase en 1917 fracasado un proyecto con el que pretendía lanzar su carrera de escritor profesional²².

Miró compone las *Figuras* teniendo en mente tres tipos de destinatarios : un lector religioso o devoto, destinatario si no principal, sí más numeroso y con mayor capacidad económica ; un lector curioso o erudito, interesado en historia antigua de Oriente, del que el « don Magín » de *El Obispo leproso* da fiel imagen y, por último, los lectores « estetas » o « modernistas ». A estos mismos tres sectores pretendía dirigirse también la nonata *Enciclopedia sagrada* de 1914, en cuya estela se sitúan las *Figuras*. Así describe en Miró sus intenciones en carta a sus tías, a propósito de la sección segunda de la obra :

Describo toda la preparación de la Pascua y la última cena de Jesús, sin omitir los nombres de las yerbas amargas ni de los cereales que componían el pan ázimo, ni aun la manera de asar el cordero. Creo que todo eso, que estaba esparcido en libros fríos de eruditos, interesará al devoto, al seglar y al artista. Yo os confieso que aunque me fatigué muchas noches, sentí una honda emoción cuando iba reconstituyendo todos esos momentos de angustia y de grandeza infinita. Claro que yo lo habré hecho como profano, indocto, y sin tener la visión directa de la Palestina, pero tengo la tranquilidad de haber estudiado honradamente lo que pude²³.

El escritor sabe que es entre los lectores « literarios » donde cuenta con seguidores y apoyos, tal vez no numerosos pero sí selectos y entusiastas, desde la obtención en 1908 del premio de « El Cuento semanal » por su novelita *Nómada*. Uno de ellos, el francés Valery Larbaud, propulsó pronto y a ocultas del escritor una traducción francesa íntegra de las *Figuras*, que Miró, por su parte, no quiso aceptar una vez terminada, por inexacta²⁴. Es tal vez por atención a este tipo de público digamos profesional o gremial por lo que Miró atiende cuidadosamente la factura editorial de las *Figuras*, aspecto poco analizado, en particular en la interrelación de sus elementos visuales con el hilo narrativo. Los dos volúmenes publicados por la editorial Doménech son libros esmerados en su tamaño, encuadernación, uso de colores, tipografía,

adornos, ilustraciones y motivos vegetales simbólicos asociados a los temas de las secciones que encabezan²⁵.

Se trata pues de un libro en el que la edición misma alcanza un valor material y literario a un tiempo – y un valor circunstancial incluso, pues ambos volúmenes se pusieron a la venta durante la semana santa de los años 1916 y 1917. Pese a todo, las esperanzas de Miró se verán pronto defraudadas. En abril de 1916, escribe a Federico Madrid Arias : « he cometido la inhabilidad de presentarlo sin censura eclesiástica y el público devoto desconfía »²⁶. Al año siguiente, la situación es idéntica. El mismo día de la publicación del segundo volumen, lunes santo, Miró escribe a Unamuno quejándose de las reticencias de los « fariseos » a propósito de un folleto publicitario algo torpe, pues aunque preparado a instancias de la editorial, reúne opiniones no siempre favorables :

La ausencia del *Nihil obstat*, me perjudica grandemente. Yo ya no sé cómo decir que mi libro no es de apologética ni devoción, sino de exaltación o comprensión humana. Muchas librerías lo rechazan ; algunos lectores lo devuelven. ¿ Pero es que la estética inagotable del Antiguo y Nuevo Testamento, es una cantera murada para los que no traemos tonsura ? Se lo dije a Maura, y Maura que sabe la malquerencia recatada, sigilosa que inspiran las *Figuras* a los jesuitas, ha tenido la bizarría individual de recoger mis palabras en su opinión. ¡ Bien se lo agradezco !²⁷

Descontento por la escasa atención por parte de la editorial Doménech a la difusión y venta de sus obras, Miró rompe relaciones con ella a fines de 1917. Lamentándose por « el hermetismo de los mercados de América y la indiferencia de la crítica », anuncia a Ricardo Baeza la separación en carta del 3 de mayo de 1917 :

Mis *Figuras de la Pasión* –los dos tomos– que me han costado dos años de trabajo afanoso y sacrificio no me han rendido aún dos mil pesetas. Y es que la casa Doménech logra una ganancia copiosísima con sus calendarios y fábrica de libros rayados para mercaderes, y considera los libros de nosotros como un dulce pasatiempo²⁸.

No terminaron aquí las desventuras del autor con las editoriales ni con las autoridades eclesiásticas –tampoco con las académicas ; pero eso es otra historia. Escritor retraído y discreto, de honda preocupación ética, Miró alcanzará en los años veinte una fama de nuevo polémica, al hacerse heredero de la tradición ferozmente antieclesiástica que va de Galdós y *Clarín* hasta Ramón Pérez de Ayala por el refinado sarcasmo de *Nuestro Padre San Daniel* (novela de capellanes y devotos) y *El Obispo leproso* (1921-1926), modeladas ambas sobre

motivos bíblicos –señaladamente, el *Libro de Daniel*– con la imagen al fondo del « servidor sufriente », un pastor –el Obispo– llagado pero invisible, ausente, que a nadie redime²⁹. La singularidad de sus obras, unida a lo ambiguo de su figura pública como autor –recuérdese el enigmático « Sigüenza » de los artículos periodísticos– dificultaron hasta su desaparición prematura en 1930 la difusión amplia de su trabajo ; y solo cabe lamentar que desdichados prejuicios doctrinales y dogmáticos, siempre hostiles a la creación literaria, hayan entorpecido entonces su libre lectura³⁰.

¹ George Borrow, *La Biblia en España*, trad. de Manuel Azaña [1921], Madrid, Alianza, 2003.

² Ian R. Macdonald, *Gabriel Miró : su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, trad. Guillermo Lain Corona, Alicante, Universidad, 2010, p. 202-203 ; John R. Kirk, « Questions of originality : the use of sources in *Figuras de la Pasión del Señor* », en Ricardo Landeira (ed.), *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor, SSSAS, 1979, p. 66-83. Pedro Salinas había anotado en una recensión de 1935 su « afición a la literatura escrituraria, de la que fue muy buen conocedor » : « Gabriel Miró, biografiado », en *Obras completas. II, Ensayos completos*, ed. Enric Bou y Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, p. 346.

³ Véase Francisco Peña Fernández, « “Evangelios apócrifos contemporáneos” : novelados, revelados, encontrados », *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 5, 2000, p. 217-246 ; Ian R. Macdonald, « *Figuras de la Pasión del Señor*, novela », en Miguel A. Lozano (ed.), *Actas del II Simposio Internacional “Gabriel Miró”. Gabriel Miró, novelista*, Alicante, CAM, 2004, p. 81-97 ; Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, Eds. de Minuit, 1994, p. 109-184.

⁴ Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich Publ., 1982, p. 31-52.

⁵ « Escribo *Las Figuras* –que hasta hace poco solo iba estudiando– mientras componen en las cajas. [...] Al *Obispo leproso* lo tengo abandonado por Jesús ; y seguiré en barbecho en tanto que escribo *Figuras de Bethleem* –obra que me ilusiona grandemente », Gabriel Miró, *Epistolario*, ed. Ian R. Macdonald y Frederic Barberà con Alba Chaparro, Alicante, CAM / Instituto “Juan Gil Albert” / Diputación provincial, 2009, p. 224 (a José Guardiola Ortiz, enero de 1916) ; « *Las Figuras de la Pasión* no significan para mí un libro más, sino el principio de un estado de conciencia literaria y la primera jornada de un camino nuevo y costoso », *ibid.*, p. 285 (a Antonio Maura, 10-III-1918).

⁶ « Lo viejo y lo santo en manos de ahora » [1925], en Vicente Ramos, *Literatura alicantina (1839-1939). (Ensayo crítico y bio-bibliográfico)*, Madrid, Alfaguara, 1966, p. 300-317 (p. 316 ; citas anteriores en p. 302, 305 y 303).

⁷ *Catálogo de los fondos de la biblioteca personal de Gabriel Miró*, Alicante, CAM, 1992, p. 144-145 ; véase Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)* [1952], ed. Javier Pérez Bazo y Carmen Valcárcel, Madrid, Verbum, 2001, p. 296.

⁸ « Lo viejo y lo santo en manos de ahora », p. 306 ; véase también p. 311-312 ; p. 316, y Miguel Á. Lozano Marco, « La inspiración bíblica como materia estética en la narrativa de Gabriel Miró », *Anales de Literatura española*, 22, 2010, p. 121-143 ; así como su edición de las *Figuras* en Gabriel Miró, *Obras completas, II*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, p. xlv-lii.

⁹ Ian R. Macdonald, « *Figuras de la Pasión...* », *cit.*, p. 86. Ernesto Giménez Caballero transcribe un diálogo con el autor sobre sus fuentes : « usted hace revivir una sacra tradición perdida desde el XVII hasta hoy en nuestro país : la del *Sermón conmovedor* sobre motivos de la Escritura. [...] [G.M.–] Y cuidado que mis fuentes de construcción son puras y leales. Jamás tomé pasajes de los Evangelios apócrifos, ni recurrí a escenas escandalosas de ningún género », « Gabriel Miró » [1928], *cit.* por Vicente Ramos, *Vida de Gabriel Miró*, Alicante, CAM / Instituto Juan Gil-Albert, p. 582-583. Véase Gregorio del Olmo Lete (coord.), *La Biblia en la literatura española*, Madrid, Trotta, 2008, II, p. 101-175 y 233-264 ; sobre Quevedo y Miró, Ian R. Macdonald, *Gabriel Miró : su biblioteca...*, *cit.*, p. 170 ; *Catálogo de los fondos...*, *cit.*, p. 77.

¹⁰ Citamos la reproducción digital de los dos volúmenes de la edición original en la Biblioteca Virtual Cervantes : <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/figuras-de-la-pasion-del-senor-i/html/642370c4-a416-11e1-b1fb-00163ebf5e63>> ; p. 11 (I).

¹¹ « Cuando compré los dos tomitos encuadernados, decorados con alegorías evangélicas [...] abrí uno y leí su frase inicial : *Levantaron las mujeres sus ojos al azul de la tarde, y prorrumpieron en palabras de júbilo y bendiciones al Señor*. Todo Miró está ya en esas palabras primeras que me auparon, de un tirón, hasta la pequeña torre almenada

desde la que Miró contempla las cosas », Juan Gil Albert, « Mis maestros : Gabriel Miró » [1974], en *Gabriel Miró : remembranza*, Madrid, Eds. de la Torre, 1980, p. 66.

¹² Se parte pues de Mateo, XX, 20-28 ; el tema se retomará desde en la sección siguiente, « El padre de familias », *cit.*, p. 57-59. Véase también Félix Martínez Bonati, « El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas » [1981], *La Ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad, 1992, p. 71-90.

¹³ *Op. cit.*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/figuras-de-la-pasion-del-senor-ii/html/68d39d74-a416-11e1-b1fb-00163ebf5e63.html>> ; p. 81-83 (IX).

¹⁴ *Ibid.*, p. 132 y 165 (X).

¹⁵ Por ejemplo al principio de la sección cuarta, « Kaifás » : « Es la fiesta de los Tabernáculos. Y las bóvedas, las terrazas, las costeras, los arrabales y las encrucijadas se techan de lonas, de paños, de guadamaciles y verdura, recordando las tiendas y cabañas del desierto... », *cit.*, p. 123 (IV). Véase Vicente Ramos, *Vida de...*, p. 417-418 ; Raymond Vidal, *Gabriel Miró. Le style. Les moyens d'expression*, Bordeaux, Bibliothèque de l'EHEH, 1964, p. 65-106.

¹⁶ Marcos, XV, 21 ; *cit.*, p. 182 (XI). La idea de « obligación » se destaca en Marcos mucho más que en Mateo : « Al salir encontraron a un hombre de Cyrene, de nombre Simón, al cual *requirieron* para que llevase la cruz » (XXVII, 32) ; o que en Lucas : « Cuando le llevaban *echaron mano* de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron con la cruz para que la llevase en pos de Jesús » (XXIII, 26). Miró transforma levemente el texto de Marcos, que lee en la traducción de Felipe Scio de San Miguel, de fines del XVIII (*La Santa Biblia*, 5 vols., Madrid, Gaspar y Roig, 1852-1869 : « Y *compelieron* a uno que pasaba, Simón Cireneo, que venía de una granja, padre de Alejandro y de Rufo, a que cargase con la cruz de Jesús »). Sobre el uso de la Biblia en Miró, John R. Kirk, « Questions of originality... », *cit.*, p. 68 y 76.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 204-205 (XI).

¹⁸ Véase la introducción de Carlos Ruiz Silva a su edición de Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel*, Madrid, Eds. de la Torre, 1981, p. 27-32. La cita de las *Figuras* en p. 183 (XI).

¹⁹ La mirada de los personajes es la clave fundamental de las *Figuras* : véase Isabel Clúa Ginés, « Herodías : reescritura de un mito en Gabriel Miró », en Inés Calero Secall y Virginia Alfaro Bech (ed.), *Las Hijas de Eva : historia, tradición, simbología*, Málaga, Diputación, 2006, p. 197-214.

²⁰ « Lo viejo y lo santo en manos de ahora », *cit.*, p. 306.

²¹ Como explica Miró : « lo que yo escribo se refiere a *entonces* y a *otros*, y no *ahora* y a *mi* », « La potestad de un juez » [1917], transcrito junto con otros fragmentos del auto de procesamiento en Vicente Ramos, en *Gabriel Miró...*, *cit.*, p. 426-439 (434). Sobre el contexto religioso, véanse las páginas de Carlos Serrano y Serge Salaün (éd.), *1900 en Espagne (essai d'histoire culturelle)*, Bordeaux, PUB, 1988, en particular p. 155-165.

²² Según Jorge Guillén, otro de los entusiastas, « Miró se ganaba uno a uno lectores dispersos », *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Arte y bibliofilia, 1970, p. 86. Para el consumo literario de la época, véase nuestro trabajo « Sobre lectores “populares” y lectura común en España (1870-1936) », *Dicenda*, 22, 2004, p. 183-199.

²³ *Epistolario*, *cit.*, p. 225-226 (a Concepción, a Teresa y a Rafaela Miró Moltó, enero de 1916). Sobre la *Enciclopedia*, en carta a Francisco Figueras Pacheco : « tendrá un principal público en el Clero, conventos, gentes piadosas, y espíritus cultos aficionados a curiosidades, Arte, Literatura, Historia, “aunque” proceda de la cantera más ortodoxa. Para todos es la obra », *ibid.*, p. 173 (13-8-1914).

²⁴ Larbaud defendió siempre la difusión de Miró en Francia : « Pour Miró, je suis fâché de voir que vous renoncez à le publier. Je crois qu'il y a un malentendu. / L'élément religieux des *Figures* est insignifiant à côté de la beauté descriptive de cette œuvre. / Oui, Miró est un très grand écrivain, qui sera forcément un jour de quelque vente en France, et qui arrivera forcément à la notoriété européenne » (a Gaston Gallimard, 13-9-1917 ; *cit.* por Béatrice Mousli, *Valery Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998, p. 278. Las cartas de Miró a Larbaud sobre este asunto en su *Epistolario*, *cit.*, p. 275-277 y 281-282. Una breve historia de la crítica mironiana en Ricardo Landeira, « Three Quarters of a Century of Miró Criticism », en su *Critical Essays on Gabriel Miró*, Ann Arbor, SSSAS, 1979, p. 2-5.

²⁵ Véase Manuel García García, « La edición como figura literaria : la primera edición de las *Figuras de la Pasión* de Miró », *Papeles mojados de Rioseco*, II, 2, 2000, p. 34-37, con una lista de colaboradores. Miró había escrito a su amigo Francisco Madrid Arias, excusándose de un viaje : « no consiste todo en producir libros hermosos sino en editarlos también convenientemente, y el alejamiento editorial me dañaría. Necesito ahora [...] relacionarme de cerca con el editor, asistir a todos los trabajos industriales y de ornamento de la obra », *Epistolario*, *cit.*, p. 212 (noviembre 1915).

²⁶ *Ibid.*, p. 232.

²⁷ *Ibid.*, p. 251 (2-4-1917) ; Ian Macdonald recoge en nota algunos de los textos del folleto, de *Azorín*, Unamuno, Antonio Maura, Julio Cejador y los padres Calpena, Manresa y Esplugas. La respuesta de Unamuno, del 7 de abril : « Esta misma tarde empezaré a leer este segundo tomo y lo leeré en voz alta, para mi amigo ciego. [...] Lo que me dice que le está pasando con algunos fariseos no me extraña. Nada molesta más al fariseo que el arte. [...] No espere usted, pues, el éxito de su libro entre ellos [...]. Su obra de usted es cristianísima, y acaso muy católica,

pero antijesuitica. Y así lo he de decir. Su libro me servirá para una de mis refriegas quijotescas », en Vicente Ramos, *Vida de Gabriel Miró, cit.*, p. 420.

²⁸ *Epistolario, cit.*, p. 257 (a Ricardo Baeza, 3-05-1917).

²⁹ Véase Gerald G. Brown, « The Biblical Allusions en Gabriel Miro's Oleza Novels », *Modern Language Review*, 1975, p. 786-794 ; Ian R. Macdonald, « Why is Miró's Bishop a Leper ? », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7, 1982, p. 59-77.

³⁰ Véanse las consideraciones de Javier García Gibert, *Consagradas escrituras. Diez ensayos sobre literatura bíblica*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2002, p. 247-285, especialmente p. 279-280.