To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Roberto Rojas entitled "Los Personajes Femeninos en las Novelas de Gabriel Miró." I have examined the final copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Spanish.

Carl W. Cobb, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Accepted for the Council:

Vice Chancellor
Graduate Studies and Research

Thesis
R36
.R652
cop. 2

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS DE GABRIEL MIRO

A Dissertation

Presented for the

Doctor of Philosophy

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Roberto Rojas

March 1983

3066002

AGRADECIMIENTO

Antes del comienzo de estas páginas, el autor quiere hacer constar su agradecimiento a todos aquellos que contribuyeron con sus esfuerzos para realizar esta tesis. En primer lugar, mis gracias van al Dr. Carl W. Cobb, consejero y amigo, sin cuyo aliento y ayuda constante no se hubiera podido concluir este proyecto. Hago presente mi agradecimiento a los miembros de mi comité, Dres. A. Manuel Vázquez-Bigi, Michael H. Handelsman y Yulan M. Washburn, por los consejos, el favor y la paciencia que siempre me han dispensado. Al Dr. A. Manuel Vázquez-Bigi en especial, a quien le tocó la dura faena de corregir muchos descuidos y faltas en la copia final del manuscrito, quiero dirigir mi profunda estimación.

Finalmente quiero expresar mi reconocimiento al Dr. Herbert Barks, rector de Baylor School en Chattanooga, cuyo patrocinio económico y apoyo moral mucho contribuyeron a la culminación de este trabajo.

ABSTRACT

EL PERSONAJE FEMENINO EN LA NOVELISTICA

DE GABRIEL MIRO

Gabriel Miró (1879-1930) perhaps one of the most important prose fiction writers of Spanish Post-Modernism, has been considered by modern criticism as the most refined stylist of Spanish prose of the early Twentieth Century. In spite of the fact that Miró wrote comparatively little (his complete works add up to less than 2,000 pages) his popularity in Spain and abroad in recent years is attested by the many editions and translations of his works and by the sizeable critical bibliography in comparison to his literary output. Most critical works on Miró have been focused on the syntax, lexicon and stylistics of the longer novels of Oleza.

Most critics have dismissed female characterization in the works of Miró as shallow and predictable. This is somewhat justified, since Miró in his earlier novelettes is heavily influenced by modernist tendencies, a fact that led him to create abstract and ethereal females rather than well developed characters.

In Miró's two longer novels Nuestro Padre San Daniel and El obispo leproso, we see a marked change in direction. The portrayal of secondary female characters tends to

improve as they became better sketched caricatures. The main female characters mature, as careful observation, interior monologues, and direct dialogue replace the technique of extatic description in the depiction of females in the earlier works. The thesis analyzes fifteen female characters in the works of Gabriel Miró including those in Las cerezas del cementerio, (1910) his first long novel; the ones in his novelettes: La palma rota (1910), Los pies y los zapatos de Enriqueta (1912), Dentro del cercado (1916) and Niño y grande (1921); ending with a detailed analysis of the female characters of 'las novelas de Oleza', Nuestro Padre San Daniel (1921) and El obispo leproso (1926).

INDICE

CAPITULO	PAGINA
INTRODUCCION	1
I. LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO	21
II. EL PERSONAJE FEMENINO EN LA NOVELA CORTA	48
Consideraciones Preliminares	48
La Palma Rota.	51
Los Pies y los Zapatos de Enriqueta.	57
Dentro del Cercado	65
Niño y Grande.	73
Consideraciones Finales.	84
III. LAS MUJERES EN LAS NOVELAS DE OLEZA.	87
Consideraciones Preliminares	87
Las Mujeres de las Novelas de Oleza.	94
Personajes Femeninos Secundarios	105
IV. CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFIA	134
VITA	140

INTRODUCCION

El objetivo de esta tesis doctoral es hacer un estudio de la presentación y desarrollo del personaje femenino en la novelística de Gabriel Miró. Nuestro estudio girará alrededor de siete obras representativas: su primera novela larga, Las cerezas del cementerio (1910); cuatro de las novelas cortas, La palma rota (1910), Los pies y los zapatos de Enriqueta (1912), Dentro del cercado (1916), y Niño y grande (1921) y finalmente, las dos obras más importantes dentro de la creación novelística de Miró: Nuestro padre San Daniel (1921) y El obispo leproso (1926). No tomaremos en cuenta el personaje femenino de los otros libros importantes tales como Del vivir (1904) y El libro de Siguënza (1917), pues no poseen la estructura propia de una novela. Tampoco incluiremos en este estudio La mujer de Ojeda (1901) ni Hilván de escenas (1903), porque el autor mismo las descartó considerándolas de poco valor literario. La novela de mi amigo (1908) y El humo dormido (1919) son novelas importantes, pero no las incluiremos debido a que no encontramos una caracterización femenina tan definida como la del grupo representativo escogido para este estudio.

El interés por la creación literaria de Gabriel Miró ha aumentado a través de los años de modo que la crítica dentro y fuera de España finalmente le ha dado el lugar que merece como una de las importantes figuras literarias de la

España de este siglo. Ricardo Landeira ha compilado una extensa bibliografía anotada de Miró que abarca desde 1910 hasta 1978. Entre los críticos más importantes que han estudiado la labor literaria de Miró, sobre todo en años recientes, está Jacqueline Praag-Chatraine la que analiza los diferentes géneros literarios de Miró y, en particular, los relatos novelescos tales como Del vivir y las novelas maduras Nuestro padre San Daniel y El obispo leproso. Elpidio Laguna-Díaz en su tesis doctoral "Las formas novelescas del arte de Gabriel Miró" estudia la obra temprana y discute las influencias más importantes en Miró. La crítica se ha concentrado particularmente en el estilo y ha dejado de ver otros aspectos de la creación novelística de Miró. Recientemente, sin embargo, empiezan a aparecer estudios que se concentran en otros aspectos. Entre ellos, L.J. Woodward analiza "las imágenes" en la obra tardía de Miró; Ivette Miller estudia la estructura de la novela mironiana; Edmund King hace un interesante estudio sobre sus "formas novelescas" y Sainz de Robles en su introducción a La novela corta española hace un penetrante análisis de la novela corta del poríodo al considerar a Miró como uno de los máximos exponentes de ese género.

Sin embargo, a pesar de este creciente interés en Gabriel Miró, todavía no se ha hecho un estudio concienzudo del personaje femenino en su novela. Alfred Becker en su trabajo El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel

Miró dedica una pequeña sección a la mujer, pero no profundiza. El crítico y biógrafo de Miró, Vicente Ramos, en sus dos estudios, Gabriel Miró: Vida y obra y El mundo de Gabriel Miró, menciona en repetidas ocasiones la caracterización femenina, pero tampoco ahonda. Puesto que la crítica ha comprobado la importancia de Miró como novelista y estilista bien vale la pena estudiar sus personajes femeninos.

Para organizar este estudio lo hemos dividido en cinco secciones. La presente introducción, además de contener una breve biografía, destaca influencias, preparación académica y relaciones que lo pudieran haber influído. Habrá tres capítulos centrales. El primero será dedicado a la primera novela larga, Las cerezas del cementerio, donde estudiaremos el personaje femenino con relación al tema de la falta de amor. En este capítulo habrá algunas observaciones acerca de la presentación modernista del personaje femenino. El segundo capítulo se basará en la caracterización femenina de la novela corta. Aquí estudiaremos el tema de la falta de amor visto en sus diferentes aspectos. Observaremos que hay otras influencias literarias y por lo tanto el personaje se presenta con una técnica más variada que le da más verosimilitud. En el tercer capítulo estudiaremos la presentación del personaje femenino en Nuestro padre San Daniel y El obispo leproso, las llamadas novelas de Oleza. Aquí estudiaremos de nuevo el tema de la falta de amor con

relación al personaje femenino. Analizaremos el hecho de que la caracterización parece mucho mejor en estas novelas tardías y veremos cómo temas y personajes ya vistos en las obras anteriores parecen aquí plenamente desarrollados. Debido a que ambas novelas tienen los mismos temas, personajes y ambientes, las consideraremos como una sola. Finalmente habrá una conclusión donde se harán comparaciones sobre rasgos comunes y opuestos de los personajes, aspectos débiles y fuertes en la caracterización, y se llegará a una conclusión sobre si Miró logra darnos un personaje bien definido a través de su obra novelesca.

Antes de continuar nuestro estudio nos es preciso hacer algunas observaciones biográficas de Gabriel Miró, tomando en cuenta su niñez, educación, influencias y relaciones, en particular con mujeres que puedan haberle influido en su labor literaria. Nació Miró en Alicante el 28 de julio de 1879. Fueron sus padres Concepción y Juan Miró. Este tenía una alta posición como ingeniero y proveyó a su familia de todas las comodidades propias de la alta burguesía. Esto nos hace pensar que los primeros años de la niñez de Miró fueron tranquilos. Sus padres le dieron cariño pero era obvio que tenían preferencia por Juan, el hijo mayor. A pesar de esto Gabriel tuvo todo el cariño y protección necesarios, en particular de su madre que lo mimaba.[1] Miró

---

[1]Edmund King, "Gabriel Miró su pasado familiar," Papeles de Son Armadáns, 27 (octubre, 1962), 65-81.

a través de su vida tuvo una entrañable relación con su madre. Doña Encarnación poseía los atributos propios de una madre y esposa típicos de su tiempo. No cabe duda que el deber al hogar y la responsabilidad de la mujer casada que vemos en la novela de Miró le vienen en parte de su madre.[2]

Muy propio de una familia de su condición social, a la edad de siete años envían al niño al colegio jesuita de Orihuela. La triste experiencia de verse alejado del cariño de sus padres a tan tierna edad, será un golpe que afectará la delicada sensibilidad de Miró. Vicente Ramos dice que la estadía en "Jesús" es esencial en el desarrollo de la personalidad literaria de Miró, porque despierta su sentido de observación y acentúa su inseguridad y su deseo de soledad.[3] A los trece años se gradúa y regresa a su ciudad natal donde cursa estudios secundarios. Después del bachillerato cursa un año de leyes en la universidad de Valencia. Pocos años más tarde se gradúa de abogado por opción de la Universidad de Granada.

Durante sus años de estudiante sus biógrafos no nos indican que Miró mantuviera relaciones con muchas mujeres. Al contrario, su timidez se manifiesta en una ocasión cuando unos compañeros de estudio, a manera de broma, lo

---

[2]Edmund King, p. 77.

[3]Vicente Ramos, Vida y obra de Gabriel Miró (Madrid: Editorial Gredos, 1955), p. 32.

llevaron a un prostíbulo, pero al darse cuenta del sitio en que estaba, el joven Miró dejó el lugar y regresó a su aposento.[4]

Los biógrafos de Miró mencionan solamente a una mujer que verdaderamente influye en su carrera; ésta fue Elena Bellver, hermana de un compañero del colegio jesuita de Santo Domingo. Sobre esta relación Vicente Ramos dice lo siguiente: "Gabriel Miró ante la presencia de Elena se conmovía entrañablemente, encendiéndosele las mejillas. Su imagen fulguró muchos años en su memoria."[5] Como figura literaria Elena aparece en la novela Niño y grande. En esta obra Miró se refiere a ella de esta manera: "Si Dante se abrasó de amor a los nueve años, el mismo sabroso mal llagó mis entrañas cuando los míos se acercaban a los catorce."[6] A través de toda su novelística se observa un sentido de idealización de lo femenino cuya base bien podría ser la Elena real de su juventud.

Otra mujer importante en la vida de Miró es su esposa Clemencia Maignon, hija del cónsul francés en Alicante, a quien conocía desde su niñez y con quien se casó a la edad

---

[4]Eugenio Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Editorial Gredos, 1959), p. 454.

[5]Ramos, Vida y obra . . . ., p. 39.

[6]Gabriel Miró, Niño y grande en Obras completas (Madrid: Editorial Gredos, 1963), p. 435.

de 21 años. De este matrimonio nacieron dos hijas: Clemencia y Olympia. Aunque tenemos poca información sobre ellas, sabemos que Miró fue un padre ejemplar y que sufrió mucho cuando las niñas casi murieron de fiebres. Años más tarde Clemencia escribió la introducción a las Obras completas de su padre. Sabemos que aparte de las penurias económicas, Miró llevó una vida familiar apacible en compañía de su esposa y de sus hijas, a las que quería entrañablemente. Es probable que de esta vida familiar Miró haya desarrollado el tema de la mujer casada noble y fiel que aparece en varias de sus novelas.

No cabe duda que Miró es un escritor ecléctico. Por esta razón nos será preciso hacer un breve estudio de las diferentes influencias que afectan su labor literaria. Es interesante observar que a pesar de ser un contemporáneo de la mayoría de los miembros de la Generación del 98, no participa de los ideales vitales y estéticos del famoso grupo.[7] Esto lo vemos en el hecho de que Miró es un escritor apolítico; no se preocupa de los problemas de la España de su tiempo. Edmund King lo asocia más con los escritores realistas de la segunda mitad del siglo pasado: "The Spanish moderns, for Miró were those of the nineteenth century, poets and novelists that we read as representative

---

[7]Nora, p. 435.

writers."[8] De todos estos escritores no cabe duda de que Juan Valera es el que influye más en él, sobre todo al principio.[9] Así por ejemplo su primera novela La mujer de Ojeda se parece mucho en estilo y estructura a Pepita Jiménez. Esta influencia es menos notable más tarde y los críticos están de acuerdo en que al final lo que perdura de ella son ciertos aspectos estéticos del arte por el arte característico de Valera.[10] Acerca de otras influencias, Joaquín de Entrambasaguas nos dice que hay varias en Miró, siendo el Modernismo una de las más marcadas.[11] Por otra parte Laguna-Díaz afirma que se observa muy bien la influencia de la escuela psicológica de Ribot.[12] Uitti afirma que Miró es el único simbolista del período.[13] En cuanto al naturalismo, Sainz de Robles mantiene que hay muy poco; notamos cierto

---

[8]Edmund King, "Introducción", El humo dormido (New York: Dell, 1967), p. 9.

[9]Elpidio Laguna-Díaz, "Las formas novelescas del arte de Gabriel Miró", Tesis doctoral, The City University of New York, 1974, p. 24.

[10]Edmund King, "Gabriel Miró y el mundo según es", Papeles de Son Armadáns, 21 (mayo, 1961), 124.

[11]Joaquín de Entrambasaguas, Las mejores novelas contemporáneas, tomo IV (Barcelona: Editorial Planeta, 1962) p. xv.

[12]Laguna-Díaz, p. 24.

[13]Karl D. Uitti, The Concept of Self in the Symbolist Novel (New York: E. P. Dutton, 1961), p. 14.

determinismo en algunos personajes y algunas descripciones grotescas pero no encontramos el determinismo sociológico o psicológico característico de esa escuela francesa.[14]

No cabe duda que el Modernismo es la tendencia que más influye en Miró;[15] por esta razón haremos algunas observaciones iniciales sobre este movimiento, que se inicia en Latinoamérica con Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y otros, y es unificado por Rubén Darío, su máximo exponente. El Modernismo se hace sentir en España en los últimos años del siglo pasado y los primeros del presente. Bien conocida es su influencia en los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaespesa y Valle-Inclán, el prosista del movimiento. Todos estos escritores ven en el Modernismo nuevas formas con las cuales quieren experimentar: se sienten atraídos por la sensualidad musical de los simbolistas, el gusto por la forma de los parnasianos, la plasticidad, el gusto por lo exótico, la rebelión de los románticos, la sinestesia y en general la búsqueda de nuevas formas poéticas.[16]

---

14 Federico Sainz de Robles "Introducción" La novela corta española (Madrid: Editorial Aguilar, 1959), p. 9.

15 Mariano Baquero Goyanes, Perspectiva y contraste (Madrid: Colección El Grifón, 1955), p. 154.

16 E. Diez-Echarri y J. M. Rocafranquesa, Historial General de la Literatura Española e Hispano Americana, (Madrid: Editorial Aguilar, 1966), p. 1010.

Aunque el modernismo empieza a perder fuerza a principios del siglo veinte, su influencia se hace sentir en los escritores de la "promoción del cuento semanal" hasta la segunda década del siglo.[17] Esta influencia se ve en el gusto por la belleza meláncolica, una sensualidad decadente y el estilo decorativo y pictórico. En Miró en particular lo observamos en el gusto por la metáfora modernista con sus comparaciones con frutas y flores, y en un lenguaje que emplea palabras favoritas de ese movimiento (azul, mármol, luna, cisne). De gran interés en nuestro estudio, observamos unos personajes femeninos, meláncolicos, aislados, que viven en un mundo exótico rodeados de objetos exquisitos. Finalmente en Miró se ve el gusto por expresar aspectos paganos a través de un vocabulario litúrgico-místico. Estos rasgos aparecen en particular en la primera novela larga de Miró, Las cerezas del cementerio, y en menor grado en las novelas cortas y aparecen aún en sus novelas tardías. Estas, a pesar de que encauzan por una tendencia realista,[18] conservan cierta influencia modernista que se observa: "en ese mundo un poco perverso y mórbido, blando, denso, levítico e intensamente sensual que aparece

---

[17]Entrambasaguas, p. xvii.

[18]Sainz de Robles, p. 9.

en las novelas de Oleza"[19] y que nos recuerda a Valle-Inclán en sus Sonatas. Baquero Goyanes, que ha estudiado el Modernismo en Miró detenidamente, ve esta influencia en el gusto por la sensación, en elementos helénicos, en la prosa cuidada y en la delicadeza del estilo.[20] Este mismo crítico confirma también que esta fuerte influencia se hace sentir sobre todo en sus primeras novelas.[21]

Otra influencia importante en Miró, sobre todo en el estilo, es la de algunos de los grandes escritores españoles de los siglos anteriores.[22] Gabriel Miró estaba muy al tanto de la gran creación literaria del Siglo de Oro. Vicente Ramos dice que desde muy joven se había familiarizado con ella y confirma cuáles eran sus escritores predilectos, dando una larga lista de obras que aparecían en la biblioteca particular de Miró. Sobre esto, Ramos dice lo siguiente:

> Las primeras obras en que abrevó fueron Cervantes, Quevedo y los místicos. Lee de nuestros clásicos con más anhelante premura a Quevedo, Juan de la Cruz, Juan de Avila, Luis de Granada; pero sobre todo frecuenta muy especialmente a Fray Luis de

---

[19] Entrambasaguas, p. xvii.

[20] Baquero Goyanes, p. 174.

[21] Baquero Goyanes, p. 173.

[22] Ramos, Vida y obra . . . ., p. 53.

León y a Santa Teresa.[23]

La influencia de estos autores se aprecia en el estilo cuidado, en la sintaxis, en el vocabulario escogido y en lo que Entrambasaguas llama "una sencillez sintáctica verdaderamente áurea."[24] Del conocimiento de los místicos y bajo la influencia modernista, deriva el concepto de presentar actos profanos y sensuales a través de un vocabulario místico-religioso.[25] Algunas metáforas escogidas y muy certeras nos recuerdan a Santa Teresa y a Fray Luis de Granada. De este último poeta le viene también la "concepción tan particular del amor y de la naturaleza."[26]

Por último vemos otra influencia en Miró que está basada en las tendencias modernistas: es el gusto por aspectos de la cultura greco-romana. A través de su novela encontramos referencias y nombres clásicos. Este gusto por la cultura de la antigüedad greco-romana le viene en parte debido a su educación humanista en el colegio jesuita de Santo Domingo. Miró mismo nos dice que "conocía a muchos

---

[23]Vicente Ramos, El mundo de Gabriel Miró (Madrid: Editorial Gredos, 1970), p. 25.

[24]Entrambasaguas, p. xv.

[25]Baquero Goyanes, p. 204.

[26]Ramos, El mundo . . . ., p. 25.

escritores griegos y latinos."[27]

A través de estas observaciones, muy bien podemos ver que Miró fue un hombre de amplia cultura. No hay duda que conocía muy bien todas las corrientes literarias, no sólo las de su época sino también las de períodos anteriores. Logra sintetizar y crearse un estilo particular por el cual es tan conocido. Es bien claro que Miró es esencialmente realista, pero tiene fuertes influencias de otras tendencias. Este eclecticismo sobre una base realista nos permite hacer la observación de que Miró es muy representativo entre los novelistas de los primeros decenios de este siglo. Así nos lo aclara Sainz de Robles en su estudio sobre la novela corta espanola, de lo cual daremos más detalles en el segundo capítulo de esta tesis.[28]

Casi todas las caracterizaciones femeninas de la novela de Miró tienen rasgos típicos de la mujer del siglo XIX. Por esta razón haremos una breve introducción con respecto al papel que la mujer española jugaba en esa época. Primero mencionaremos el papel secundario a que la mujer estaba sometida, debido a la tradición y la religión, según nos lo confirma Ann Pescatello en el capítulo dedicado a la mujer

---

[27]Ramos, El mundo . . . ., p. 11.

[28]Sainz de Robles, p. 9.

española en su libro Power and Pawn.[29] María Laffite nos dice que no sólo tenía una posición secundaria sino que también se la consideraba como un ser inferior: "Es creencia en el siglo XIX que la falta de capacidad orgánica y funcional de su cerebro le impide a la mujer enfrentarse a las grandes tareas mentales."[30] Si la mujer no podía desempeñar otras funciones en la sociedad sólo le quedaba ser esposa y madre. Su función era tradicional y se demostraba en la docilidad y el espíritu de sacrificio, y sólo se la educaba tomando en cuenta esta única función en la sociedad. Por ejemplo, aprendía las labores propias de un ama de casa: cocinar, bordar y cuidar de los niños. Algunas jóvenes de las clases más altas recibían alguna instrucción en las artes; aprendían a tocar el piano y algo de pintura, pero si sobresalían no podían hacer alarde de su talento, pues esto era socialmente intolerable.[31]

Así, dentro de la vida familiar la mujer ocupaba una función importante pero que no trascendía del hogar. Atendía el manejo de la casa, a menudo con la ayuda de criadas o una pariente; se preocupaba de la educación social y religiosa de los hijos. Sin embargo, en otros aspectos de

---

[29]Ann M. Pescatello, Power and Pawn (London: Greenwood Press, 1976), p. 39.

[30]Carmen Laffite, La mujer espanola (Madrid: Editorial Aguilar, 1964), p. 25.

[31]Laffite, p. 26.

de la educación no podía hacer mucho ya que ella misma contaba con poquísimos conocimientos. En todo sentido la mujer estaba supeditada al hombre. Si era casada, a su marido; si era soltera, al padre, o si muerto éste, a un hermano o tutor, por lo común un pariente cercano. Cuando no llegaba a casarse vivía en casa de un allegado, ayudaba a los quehaceres del hogar y se convertía en parte íntegra de la familia.[32] En otras ocasiones se convertía en el tipo de la solterona, que daba su cariño a algún sobrino o concentraba sus afectos en un animal pequeño. Otras veces encauzaba su interés en la religión, ayudando a las diversas actividades de la parroquia. Algunas de estas mujeres se convertían en seres llenos de rarezas, egoístas y desequilibradas.[33] Miró retrata muy bien este tipo en algunas de sus novelas, en particular en el personaje Elvira en las novelas de Oleza.

La viuda era otro tipo de mujer sola, pero por lo común desempeñaba un papel diferente en la sociedad. Había pasado por la categoría de esposa; había sido madre, perdiendo así su doncellez bajo circunstancias muy honorables. Si todavía era joven, poseía cierta experiencia que la hacía atractiva hacia los hombres. En el campo amoroso le estaban permitidas ciertas libertades que estaban totalmente

---

[32]Laffite, p. 127.

[33]Laffite, p. 127.

prohibidas a las jóvenes solteras.[34] Un caso particular de la viuda joven, guapa y sola lo podemos observar en Pepita Jiménez. Pepita, rica y con experiencia, conquista al inexperto y tímido seminarista. Algunas viudas adineradas y terratenientes adquirían características de cacique, es decir, eran dominantes. Pérez Galdós retrata a este tipo de mujer en su novela Dona Perfecta. En Miró la vemos en doña Adela en Los pies y los zapatos de Enriqueta y en doña Constanza en Las cerezas del cementerio.

Otra situación de la mujer en el siglo pasado la encontramos en la joven deshonrada. Si por un desliz amoroso perdía su virginidad, generalmente era arrojada de su casa y la familia se desentendía de ella. Unas terminaban en las casas de refugio, instituciones por lo general religiosas que cuidaban de las jóvenes arrepentidas. Otras se convertían en prostitutas y llevaban una vida miserable. Por lo común tenían un amante que, aunque las maltrataba y les quitaba el dinero que ganaban, las protegía. Lógicamente terminaban enfermas en hospitales de caridad.[35] Este tipo de mujer lo retrata Pérez Galdós en Fortunata y Jacinta.

Un grupo pequeño de mujeres se retiraba a una vida de de contemplación en los conventos, donde llevaban una vida

---

[34]Laffite, p. 127.

[35]Laffite, p. 68.

apacible apartadas del mundo. Algunas tomaban esta drástica decisión debido a un desencanto amoroso; tal es el caso de Enriqueta en Los pies y los zapatos de Enriqueta. Sorprende que la monja como personaje literario aparezca poco en la literatura española, en particular en la novela realista del siglo pasado a pesar de su importancia en la vida cotidiana de España.

Aun cuando el matrimonio era casi la única meta de la mujer en España, ella tenía muy poco que decir en el asunto; esto nos indica el grado de sumisión a que estaba sometida. Tal decisión venía de los padres. Se buscaba un consorte tomando en cuenta ciertas condiciones sociales y económicas. No se prestaba atención al hecho de que los jóvenes se quisieran o no. Era el deber de la mujer aceptar la decisión paternal.[36] Así como no podía decidir por sí sola en cuanto al matrimonio, tampoco estaba bien preparada para esa función. Laffite hace la siguiente observación al respecto: "Poco informada en todos los aspectos pero especialmente en lo concerniente a lo sexual, 'la doncellez inocente' carece de elementos de juicio para encauzar inteligentemente el problema del matrimonio."[37] Debemos concluir diciendo que toda profesión estaba vedada a la mujer

---

[36]Laffite, p. 79.

[37]Laffite, p. 77.

(recordemos que Fernán Caballero tuvo que tomar ese seudónimo para poder escribir). En la vida diaria las únicas mujeres que trabajaban eran de la clase humilde y lo hacían cuando por diversas razones se encontraban sin el amparo de un hombre que las protegiera y les diera el sustento. Además, hemos de recordar que el trabajo para la mujer no constituía una forma de sobresalir en la vida. Era más que nada una obligación impuesta por una funesta circunstancia. Corrientemente las mujeres humildes trabajaban como criadas en casas de familias pudientes o eran ayudantes en pequeños negocios o fábricas, particularmente de tejidos. Los trabajos eran monótonos y poco remunerativos. La falta de cultura de la mujer obrera le impedía superarse. Por lo común la mujer obrera llevaba una vida miserable.[38]

El papel secundario al que la mujer estaba relegada y su falta de cultura la llevaba a actuar en una forma pueril; sobresalía por su coquetería y vivía ignorante del mundo que la rodeaba. En su estudio sobre la mujer, Women of the Romance Countries, John Effinger comenta al respecto lo siguiente: "Now they are often veritable children, who know nothing of affairs at home or the world abroad, somewhat proud of their manifest charms."[39] Laffite dice que la

---

[38]Laffite, p. 145.

[39]John R. Effinger, Women of the Romance Countries (Philadelphia: Rittenhouse Press, 1908), p. 401.

mujer española rendía una función arcaica debido a restricciones que no habían cambiado en siglos, y nos dice:

> En una sociedad que tiene planteados problemas distintos, La perfecta casada de Fray Luis de León -publicada en 1583- todavía sirve de modelo a la esposa del siglo XIX. En provincias, sobretodo, se exige a la mujer obediencia que tiene mucho que ver con la obediencia exigida en las órdenes religiosas."[40]

Puesto que la literatura típicamente refleja rasgos de la sociedad de la época, las mujeres mironianas, a pesar de que algunas de ellas aparecen a través de un prisma bastante idealizado, tienen muchos rasgos que podemos considerar muy característicos de la mujer dieciochentista. Esto lo apreciamos en su relación con el hombre, su punto de vista hacia el matrimonio, el hogar y la sociedad en general. No hay duda que la mujer que Miró nos presenta es la del siglo pasado, ya que su concepto de ella y su formación intelectual se forjaron durante los últimos años del siglo anterior. Aunque no vemos en la novela de Miró una denuncia de la difícil situación de la mujer, bien podemos decir que al exponer su falta de oportunidad, su sumisión al hombre y el desengaño ante el amor, Miró indirectamente

---

[40]Laffite, p. 79.

ayudó la causa feminista.[41] Aun más, Entrambasaguas insiste en que los escritores del período estaban plenamente conscientes de la difícil situación en que se encontraba la mujer española a principios del siglo.[42]

Sobre estas bases de detalles biógraficos e influencias literarias y teniendo en cuenta la posición de la mujer en el siglo XIX, vamos a trazar el desarrollo del personaje femenino en la novela de Gabriel Miró en los capítulos que siguen. Observamos una progresión y madurez en el personaje que empieza con Las cerezas del cementerio y pasa por la etapa intermedia de Las novelas cortas para terminar con la plenitud del arte de novelar de las dos últimas novelas de Miró: Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso. Es nuestra intención llenar un vacío en la larga serie de artículos y ensayos escritos sobre la vida y obra de Gabriel Miró, al prestar la debida atención a la caracterización femenina.

---

[41]Información referente a la mujer española en el siglo XIX ha sido tomada principalmente de las siguientes fuentes: Fernando Díaz Plaja, La vida española en el siglo XIX (Madrid: Afrodisio Aguado, S.A., 1952); John R. Effinger, Women of the Romance Countries (Philadelphia: Rittenhouse Press, 1908); Carmen Laffite, La mujer española (Madrid: Editorial Aguilar, 1964); Ann M. Pescatello, Power and Pawn (London: Greenwood Press, 1976).

[42]Entrambasaguas, p. xvii.

CAPITULO I

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS CEREZAS DEL CEMENTERIO

Las cerezas del cementerio se publicó por primera vez en 1906. Anteriormente Miró había publicado La mujer de Ojeda (1901) e Hilván de escenas (1903) pero el autor mismo las descartó indicando que "le costaron muchos remordimientos artísticos."[1] También es preciso observar que no aparecen en la edición oficial de Las obras completas de Miró autorizada por su hija Clemencia. Por estas razones debemos considerar a Las cerezas del cementerio como su primera novela larga.

La creación de esta obra le llevó a Miró varios años, como él mismo nos dice, más que nada por falta de tiempo ya que nunca alcanzó bienestar económico y tuvo que trabajar fuera de su profesión de escritor para mantener a su familia. Cuando la novela apareció Miró pasaba por una crisis muy seria; su mujer y sus hijas estaban enfermas, las dificultades económicas aumentaban y la casa editora le pidió que redujera el original a 300 páginas. Sabemos que esta novela, al igual que la mayor parte de su creación novelística, nunca alcanzó popularidad. Por otra parte la crítica

---

[1]Vicente Ramos, Vida y obra de Gabriel Miró (Madrid: Editorial Gredos, 1955), p. 68.

fue muy severa. No es sino a través de los años que se ha apreciado el valor literario de esta obra, una de las favoritas del autor.[2]

En técnica y estilo Las cerezas del cementerio es similar a las novelas cortas que se publicaron entre los años 1909 y 1916. Esto lo apreciamos en la fuerte influencia modernista dentro de un marco realista,[3] en los temas amorosos sensuales acompañados de subtemas religiosos o políticos y en las influencias de técnicas o escuelas extranjeras tales como Simbolismo o aspectos de la escuela psicológica de Ribot;[4] finalmente y de particular interés en esta tesis, observamos en el personaje femenino rasgos similares a los de las novelas cortas.

El argumento de esta novela se basa en la infructuosa y trágica relación de Beatriz con el joven Félix Valdivia. Ambos se conocen en una travesía de vuelta a su ciudad natal. Al desembarcar Félix presenta a Beatriz y a su hija Julia a sus padres, y le sorprende la frialdad con que éstos la reciben. Muy pronto sabemos la causa: Beatriz fue

---

[2]Ramos, p. 154.

[3]Joaquín de Entrambasaguas, "Introducción", Las mejores novelas contemporáneas (Barcelona: Editorial Planeta, 1962), p. xv.

[4]Elpidio Laguna-Díaz, "Las formas novelescas del arte de Gabriel Miró", Tesis doctoral, The City University of New York, 1974, p. 143.

la amante de Guillermo, el tío de Félix, y la familia la cree causante de la forma trágica en que Guillermo murió. La amistad de Félix y Beatriz pronto se convierte en pasión. La familia de Félix, preocupada, le sugiere a éste que visite a sus tíos en el campo, a lo que el joven accede. Todos creen que Félix puede llegar a enamorarse de su hermosa prima Isabel. Al principio se siente atraído por ella pero desafortunadamente "El Retiro", la quinta donde Beatriz veranea, está cerca. Al verla de nuevo, la pasión se enciende y Félix se olvida de su prima. Félix es presentado como un soñador que ve en Beatriz a la mujer madura y bella y esto hace que no aprecie las cualidades de Julia e Isabel, quienes pudieron haberle dado cariño y comprensión. Las tres lo aman pero él escoge el amor censurado por la sociedad. Félix, que padece de una afección cardíaca, sufre un síncope y muere pocos días después. Este final triste nos ilustra el tema de la novela: es imposible alcanzar la felicidad por el amor. Cuando la obra termina las tres mujeres lamentan la muerte de Félix. Las cerezas prohibidas del cementerio empiezan a caer del árbol (símbolo de la pasión muerta).

En Beatriz, la protagonista de esta novela, Miró da una caracterización más que nada modernista, tal como hemos indicado en la "Introducción " de esta tesis. Esto lo podemos observar en los temas y motivos que usa en su desarrollo y presentación. Sin duda el motivo más sobresaliente es

la dualidad castidad-sensualidad,[5] que en este caso se da en una mujer sensual y adúltera que asimismo muestra rasgos de pureza. Esta característica la observamos en una de las primeras descripciones directas que tenemos del personaje: "Beatriz prefería los vestidos que la cenían suavemente, y su cuerpo tentaba por su gentilísima opulencia y contenía el más lascivo pensamiento por sus actitudes de castidad y senorío."[6]

Otro rasgo modernista en Beatriz es la exquisitez y elegancia con que se la describe. El autor no escatima esfuerzo para darnos un personaje fuera de lo común, y para llevar a cabo este objetivo usa un vocabulario típicamente modernista.[7] En las descripciones de Beatriz encontramos palabras como azul, luna, marmóreo, palidez, álbido. Además, muy apropiadamente se la compara constantemente con frutas y flores: "Beatriz era la fruta agraz" (p. 328). Observamos también que los ambientes y exteriores en que se mueve este personaje son comunes a descripciones modernistas. Sobre todo vemos esto en el lujo del detalle y en la exquisitez con

---

[5]Mariano Baquero Goyanes, Perspectiva y contraste (Madrid: Editorial Gredos, 1963), p. 204.

[6]Gabriel Miró, Las cerezas del cementerio en Obras completas, 4ta ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1961), p. 32. Todas las citas de Gabriel Miró que aparecen en el texto salen del volumen aquí citado.

[7]Con respecto al modernismo véase la introducción de esta tesis donde se hace un estudio en relación a esta escuela y la novela de Miró.

que se describen objetos y cosas. Un ejemplo claro lo notamos en las siguientes líneas:

> Estaban sentados en butaquitas de terciopelo, cuyos dorados pies, labrados en filigranas, se copiaban en las losas de mármol. Les separaba una arcaica consola, y, entre los candelabros, bajo el muerto reloj de oro, un cáliz de Bohemia esparcía el delirante aroma de una florida rama de naranjo. (p. 331)

Aparte de los ambientes y las descripciones directas observamos algunas reacciones modernistas que nos recuerdan a algunas heroínas de Darío, en particular la de "La sonatina" y "La princesa de la China". Esto lo vemos en el tedio, el enclaustramiento y una sensación de vaguedad como en el siguiente párrafo: "En Almina se hallaba alguna vez en aquel huerto primoroso de su residencia, donde, como una enclaustrada, tenía toda su recreación y libertad" (p. 404).

En la presentación de Beatriz, Miró se esmera por darnos un personaje cosmopolita que se ha sobrepuesto a su pasado burgués. Félix mismo ve la elegancia de Beatriz y nos la compara con los rasgos burgueses de su propia familia. Así leemos:

> En cambio, la mansión de dona Beatriz, parecía de una reina en cautiverio fastuoso, y a él lo transfiguraba en héroe de nuevas y estupendas mitologías. . . . En su casa también tomaban helados muy ricos; pero, vamos, no siempre, y además procedían de las vulgares garrafas del Casino, de cuya junta directiva participaba el señor de Ripoll; helados servidos en copas regordetas y azules. El helado de doña Beatriz se cuajaba en tubos de aluminio, que daban empañados resplandores de estrella, y lo presentaban en tembladeras de oro, rizados como las conchas. (p. 341)

Todo este refinamiento obedece a un afán particular del escritor en darnos una caracterización que se aleja de todo elemento vulgar.[8]

Un aspecto importante en la caracterización de Beatriz es que a veces el personaje integra el paisaje. Esto lo podemos observar muy bien en el siguiente párrafo: "Abrió las vidrieras y apareció religiosamente la azulada palidez del espacio. Los fastuosos colores que vestía la mujer se deshicieron, y quedó vestida de luz y blancura nupcial" (p. 342). La integración del personaje en el paisaje es una característica esencial en la técnica de Miró. Al respecto Praag-Chatraine nos hace la siguiente acertada observación: "Les créatures mironiennes par contre, ne forment qu'un avec le paysage et l'auteur les identifie à tel point avec la nature que s'il ne peut s'unir à elle, il se sent exclu du cosmos."[9] A veces esta "integración" le resta fluidez a la narrativa, ya que para obtener este objetivo Miró llega al detalle minucioso. Nora afirma que "los sentimientos y las pasiones existen, sí, pero como sólo trasfondo borroso del mundo sensorial."[10] Sobre esta última opinión debemos

---

[8]Alonso Zamora Vicente, Las sonatas de Valle-Inclán (Madrid: Editorial Gredos, 1975), p. 98.

[9]Jacqueline Praag-Chatraine, Gabriel Miró ou le visage du Levante (Paris: Nizet, 1959), p. 18.

[10]Eugenio Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Editorial Gredos, 1959), p. 441.

aclarar que en la mayoría de los casos Miró usa "el mundo sensorial" para darnos rasgos importantes del personaje y en otras ocasiones usa el paisaje para expresar los sentimientos del protagonista.

Una característica importante en la presentación de Beatriz es su relación con los hombres. Esta aparece en dos planos diferentes. La primera es con su marido Lambeth; la segunda con sus amantes Guillermo y Félix. La primera relación es desafortunada y típica de un matrimonio infeliz, producto de la incompatibilidad de carácter que lanzará a la protagonista al adulterio. En la segunda relación encontramos elementos tristes combinados con momentos felices. A través de estas relaciones Miró ilustra el tema de la casada infeliz y el de la imposibilidad de alcanzar la felicidad a través del amor. Ambos temas son una constante en la novelística de Miró y aparecen ampliamente desarrollados en su obra tardía.

Al comienzo de la novela, sabemos que Beatriz se casó con Lambeth a instancias de su padre y no por su propia decisón. Ella misma nos lo hace saber:

> Mi padre fue un rico minero de Almería, demasiado sencillo y andaluz. Un director extranjero de cualquier Sociedad o Compañía de Minas, era para él la suma de todas las virtudes y grandezas. Apareció Lambeth, terco y audaz en los negocios. Y mi pobre padre le entregó su confianza, su hacienda, ¡y a mí! Yo fuí a las bodas con mucha ufanía, y pronto supe mi engaño. (p. 332)

En este párrafo también llegamos a saber que ella casi de

inmediato está consciente de su error, que trata de remediar en el adulterio; de este modo se rebela contra las normas sociales que no aprobaban su actitud.

Para poder comprender mejor la difícil relación entre marido y mujer, Miró se esfuerza por presentarnos a Lambeth como un ser físicamente desagradable: "Flaco, silencioso, siempre solitario" (p. 404). Poco después nos lo describe con "ojillos encendidos como el vidrio tierno" (p. 404). También llegamos a saber que es un ebrio y que posee actitudes poco elegantes; así leemos: "Le ocurre siempre. Después que duerme se hunde tres dedos en la garganta para arrojar; se enjuaga y queda ya bien" (p. 407). Aparte de todos estos rasgos físicos, aparece como un ser inmoral. Miró nos dice que "fue muy entendido y refinado en vinos y manjares, y solicitado de madres celestiales que le esperaban en un cantón para ofrecerle doncellas contrahechas de apariencia rústica y zahareña" (p. 404). Pocas líneas después leemos que "avaricia y lascivia eran sus pecados capitales" (p. 404). Estas actitudes y rasgos del esposo hacen que Beatriz sienta repulsión hacia él. Es lógico que no existe ninguna relación entre ellos: "... estaban divorciados sin contienda ni fallo de ninguna curia" (p. 404). Este contraste entre marido y mujer permite justificar el adulterio de Beatriz ante el lector, comportamiento inaceptable en su época. El hecho de que Beatriz sea una adúltera puede hacer pensar al lector que es una mujer de instintos bajos

pero al contrario, el autor hace un esfuerzo al hacer resaltar sus buenos sentimientos. Un ejemplo claro de estos sentimientos es la lástima que le tiene a Lambeth cuando lo ve enfermo y consumido por el alcohol. Así lo apreciamos en las siguientes líneas:

> Y dona Beatriz, que era de sensibilidad pulida y exaltada, apiadóse de aquel hombre, y siendo ella víctima tuvo remordimientos que la acercaron al esposo; y asomóse a su estancia. . . . ¡Nunca en la ciudad hubiera osado y descendido a tanto!
>
> Lambeth yacía casi desnudo, crispando las bordadas ropas; resollaba y gemía angustiosamente en su letargo alcohólico. . . . Sollozó tan ruidosamente que la afligida mujer, llena de espanto y lástima, gritó creyéndole atacado de súbita muerte. (p. 407)

Como ya hemos observado, la falta de amor en el matrimonio es la causa que lanza a Beatriz al adulterio. Su primera relación adúltera es con Guillermo. Este personaje sólo aparece en la novela a través de los relatos que Beatriz nos da, donde podemos observar que fue una relación platónica pero muy intensa, según leemos: "Cuando Guillermo me miró aquella tarde, penetraron sus ojos en mis entrañas, fervorizó dichosamente mi sangre y latía mi pobre vida según la pulsación de la suya, que transmitía mirando" (p. 333). Por medio de Beatriz llegamos a saber que fue un espíritu libre, aventurero y de gran belleza física. Para algunos críticos este personaje aparece más tarde "reencarnado" en Félix ya que ambos poseen características y rasgos

similares.[11] Otros críticos afirman que la similitud de Guillermo y Félix se debe a una "herencia" psicológica. Esto lo podemos confirmar con el hecho de que Miró estaba muy al tanto de las lecturas sobre psicología, sobre todo las de Ribot.[12] Es interesante observar que Beatriz les atribuye rasgos muy parecidos. Esto lo apreciamos en el siguiente diálogo entre Beatriz y Félix.

> -No sé, aún no sé -exclamó Beatriz cruzando las manos como si orase- lo que para mí era y significaba tu tío Guillermo. A ti, Félix, nada más te he visto en esta vida de ciudad humilde, tan recogido y sencillo; y te imagino en vida aventurera, y, sin transfigurarte, eres como Guillermo. ¡De todos los hombres, de todos mis recuerdos de todos los hombres, os ofrecéis vosotros como figuras milagrosas de hombres arcángeles! . . . ¡En vuestras frentes, en vuestros ojos, en vuestros labios, en el andar y erguir la cabeza ladeándola, yo no sé que tenéis de excelsitud y de tristezas divinas! (p. 333)

A félix lo llegamos a conocer a través de su actuación en la novela. Aparece como un ser sensitivo, rebelde, antisocial y agnóstico. Igual que Beatriz se sobrepone a su pasado burgués. Ve la vida desde un punto de vista más intelectual que su familia y esto le acarrea el choque con ella.[13] La relación es física y espiritual. Beatriz nos lo

---

[11] Praag-Chatraine, p. 203.

[12] Laguna-Díaz, p. 264.

[13] Alfred Becker, El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró (Madrid: Revista de Occidente, 1958), p. 107.

revela a través de un largo monólogo interior.

> Más tarde vino Félix a ella, siendo ya sabedora de la amarga ciencia del Bien y del Mal, y hundiéndose en las sombras grises del hastío, Félix vino a su alma envuelto por nieblas de romántico misterio; y estas nieblas que cegaban o embellecían la visión de lo vulgar, no se alzaban en la lejanía, sino que prorrumpían de la misma tierra que ella pisaba, a su lado, dormidas sobre lo magnífico y lo sencillo. El héroe de amor no se divinizaba por grandeza arcaica, y luego por la trágica muerte, como en Guillermo; el héroe era casi niño, familiarizado con su vida, sin que llegase a caer la gota espesa y ardiente de la lámpara de Psiquis, que consume, que deshace la quimera. . . Y el amor de Félix, del hombre ideálico, pero vivo y gozado, apagó en Beatriz el culto del hombre divinizado y ya muerto. (p. 403)

La gran atracción física de los amantes aparece a través de la descripción del encuentro sexual (p. 333). Aquí Miró usa gran mesura y discreción y esto nos recuerda la de Valera en el encuentro de Pepita Jiménez con el seminarista.[14]

Usando la técnica modernista de presentar actos profanos a través de símbolos religiosos, Miró nos presenta así los íntimos sentimientos entre los protagonistas. En la siguiente descripción usa el símbolo de la comunión:

> Félix sacó de su cartera el trocito de pan tan olvidado que mordiera en el tren.
> -¿No lo recuerdas? Te lo quité la mañana que nos despedimos. Durante el viaje ha sido mi viático de amor y me lo comulgué [sic] del todo para no quedarme sin nada. Ahora, sí, porque te tengo, besa y come también de tu reliquia.
> Ella quiso rechazarlo.
> -Sí, sí; to también. Es una rareza; es como ver que te besas a ti misma y es para mí como una tentación

---

[14] E. L. King, "Gabriel Miró y el mundo según es", Papeles de Son Armadáns, 21 (mayo, 1961), 125.

> contenida, para luego colmarla, gozarla más; ¡Tener tu boca y besar y morder este pan seco que pudo hacerse tu carne! (p. 391)

Podemos apreciar que Miró nos presenta la relación de los amantes como algo puro. Además para él el amor es algo natural. Repetidamente nos da observaciones como la siguiente donde se puede apreciar la idea de pureza y naturalidad:

> Nuestra relación siempre tiene un trono de blancura de castidad, el primer estrado fue de luna, ¿te acuerdas? Mira, esta tarde, al amparo de este árbol grande y sencillo, árbol de portal de molino y hay también fragancia de inocencia, de simplicidad. (p. 391)

Entre los aspectos interesantes que observamos en este personaje es que a pesar de su riqueza y belleza no es un ser presumido ni arrogante. Hay cierta rebeldía, ya que se aleja de las convenciones sociales y trata de encontrar la felicidad a través del adulterio. Más que nada llegamos a conocer a este personaje a través de sus emociones. Relativamente Beatriz aparece con pocas facetas, siendo la belleza y la sensibilidad las más sobresalientes; por esta razón, a pesar de ser la protagonista su desarrollo se acerca al del personaje "caricatura" (rasgo típico del personaje secundario en la novelística de Miró). Por medio de la descripción de sus viajes al extranjero, su elegancia y la exquisitez de los ambientes llegamos a saber que Beatriz es un personaje cosmopolita; este cosmopolitismo, su falta de religión y atención al hogar son rasgos poco comunes en una

mujer de su época. Esto nos hace pensar que Beatriz es más que nada un producto de la imaginación del autor, aunque como veremos más tarde encontramos en ella otros rasgos característicos de la época.

En sus amantes Beatriz encuentra unos seres con una sensibilidad correspondiente a la suya. A través de estas relaciones Miró nos ilustra una vez más esa constante de un amor universal que aparece en su novelística, la cual predica que debe existir una confraternidad y compasión entre los hombres. Características que deben existir bajo un manto de naturalidad sin los obstáculos de las reglamentaciones éticas impuestas por la sociedad. Estas actitudes del autor las vemos en las relaciones de Beatriz con los hombres. Por un lado hay naturalidad en su relación con sus amantes mientras que su matrimonio la restringe y la acarrea la infelicidad.[15] Miró también nos dice que no puede haber una relación verdadera sin que existan rasgos de sensibilidad que son puentes de comunicación. Miró también ilustra las diferentes pautas morales que se aplicaban a varones y mujeres. Así, por ejemplo, sabemos bien que Lambeth es un adúltero pero que la sociedad no lo condena; esto a pesar de su obvia "lascividad". Tanto Beatriz como Félix aparecen como seres sensibles y buenos aunque han violado las convenciones sociales. En varios aspectos aparecen como

---

[15]Laguna-Díaz, p. 202.

seres parias. Por ejemplo, la familia de Félix lo rechaza. Al terminar la novela nadie le quiere hablar a Beatriz o a su hija; otra consecuencia del ostracismo ocasionado por el adulterio.

Además de Beatriz tenemos en Las cerezas del cementerio cuatro personajes femeninos. Estos son Julia, la hija de Beatriz, e Isabel, la prima de Félix, las cuales representan a la mujer joven casadera y son parte del triángulo amoroso. Constanza y Lutgarda son las tías de Félix. A través de ellas Miró nos presenta dos puntos de vista de la religión. Constanza, además, es la voz de la conciencia social, que despiadadamente censura el comportamiento de los protagonistas.

De todos estos personajes femeninos secundarios Isabel, Constanza y Lutgarda se aparecen en el campo, donde tienen lugar los hechos a partir del capítulo VI. La familia Hidalgo, a la que pertenecen estas mujeres, se presenta con lo que Ramos llama "el escrupuloso realismo ambiental y psicológico tan propio de las hidalgas familias."[16] Estos tres personajes, por lo tanto, se desarrollan con una técnica más convencional que la que vemos en Beatriz o Julia.

Dentro de la trama Julia cobra importancia debido al hecho de que es una de las alternativas que se le presentan a Félix cuando tiene que escoger una mujer. No obstante

---

[16]Ramos, p. 155

observamos que aparece poco en la novela. Este personaje se presenta a través de la técnica del personaje "caricatura", es decir, posee pocos rasgos de los cuales el más sobresaliente es la inocencia:

> Julia era tan alta como la madre, pero más delgada con palidez mística de novicia y donaires y alborozos de rapaza; su carne y su alma daban la sensación y fragancia de la fruta agraz. Beatriz era la fruta dorada que destila la primera lágrima de su miel. (p. 328)

En este párrafo observamos que el autor hace resaltar no sólo la inocencia sino también la falta de madurez de la joven, siendo esta última una de las razones por las cuales Félix la rechaza. La falta de madurez de Julia la confirma poco más tarde Beatriz cuando hace una observación referente a la relación de su hija con Félix:

> el culpable sólo era Félix, que la miraba, que la llamaba y le decía pensamientos infantiles, que le acariciaba los cabellos y la subía a las gárgolas de la casa de Almina y a los árboles de "El Retiro" para que se asomase a un nidal o alcanzase una fruta. (p. 403)

En estas descripciones anteriores claramente vemos la técnica modernista en particular en las comparaciones de frutas y en el uso de un vocabulario escogido.

Otro rasgo sobresaliente de Julia es su belleza. Es también a través de Beatriz que lo llegamos a saber, cuando nos habla de la hermosura de su hija, comparándola con la suya.

> La contemplaba embelesadamente; la veía adorable y agradecía a Dios la merced abundosa de encantos que sobre ella derramara; y si en aquél instante, y por acaso algún espejo le mostraba la espléndida línea

> de su figura, la lumbre de sus ojos, el oro opulentísimo de sus cabellos, daba otra vez gracias al Señor, sin compararse a la hija ni pensar en los diecisiete años que las alejaban. (p. 402)

A Julia no la vemos a través del diálogo u otra técnica más convencional que nos permita formarnos una mejor idea de ella. Por ejemplo, no hay una confrontación con otros personajes, ni monólogos interiores que nos permitan apreciar sus sentimientos. Cuando huye con Silvio, sabemos que es por despecho, aunque anteriormente no haya un antecedente que anticipe que fuera capaz de semejante decisión; Por lo tanto llegamos a la conclusión que su comportamiento es poco convencional; vemos en ella muy pocos rasgos de una joven de su época. Julia es un personaje bastante desdibujado y poco verosímil.

En Julia vemos la constante mironiana de que la mujer sólo puede lograrse a través de su relación con los hombres. Cuando Silvio la abandona, sólo le queda un camino: irse a vivir una vida alejada del mundo en compañía de su madre. También vemos una vez más esa mansedumbre y falta de espíritu de lucha de que nos habla Nora.[17]

Isabel es el otro personaje en el triángulo amoroso. Es la mujer que socialmente estaba destinada para Félix ya que la familia la había escogido para él; además posee atributos excepcionales, tales como bondad, generosidad y belleza. Félix mismo lo llega a reconocer ya tarde cuando

---

[17]Nora, p. 460.

en su lecho de muerte exclama: "¡Por qué no había querido a Isabel!" (p. 424). Becker nos aclara que esta reacción del protagonista hacia su prima se debe a que en su romanticismo no ve la alternativa que se le presenta. [18] Además la hermosura y sobre todo la madurez de Beatriz lo llegan a conquistar: "Beatriz era la triunfadora; estaba adornada de todas las mieles y gracias de las doncellas y para amar tenía misterios y abnegación, ternezas y sabiduría" (p. 395).

Miró nos ofrece en Isabel una caracterización mucho más delineada que en Julia. En las descripciones podemos ver más naturalidad y movimiento. Así lo apreciamos en las siguientes líneas: "La carrera estremecía el gracioso bulto de la doncella y le encendía la faz. Sus rizos negros y espesos aleteaban como golondrinas bulliciosas que ella aquietaba, soltando una mano de las de su primo" (p. 382). A través de la siguiente descripción directa podemos apreciar rasgos de pulcritud y sencillez.

> De nuevo contemplábala Félix: veía las trenzas de sus cabellos recogidos, subidos en peinado de señorita; reparaba en su larga falda, por cuya fimbria salían descuidadamente dos zapatitos rubios. (p. 350)

Contrariamente a Julia, los sentimientos de Isabel hacia Félix son obvios y están claramente detallados. Desde el primer encuentro sabemos que le ama.

> Alzó Isabel sus ojos, y recogió dentro de su vida la imagen de Félix. Tomaba su mirada la sensación

---

[18] Becker, p. 109.

> de aquella figura, guardándola en ese íntimo sagrario que está escondido para nosotros mismos. Aquel hombre tenía transfiguraciones que la asustaban. (p. 383)

Poco más tarde, cuando Beatriz aparece de nuevo y por lo tanto evita así que el naciente amor de los jóvenes prospere, Isabel reacciona con mansedumbre, rectitud y dignidad, actitudes todas muy propias de una joven de su condición social. Así, cuando ella encuentra a Félix y Beatriz saboreando las frutas prohibidas del cementerio (obviamente símbolo de su pecado de adulterio), la joven se aleja en silencio. "Isabel les miraba. Félix adivinó su angustia. . . separóse Isabel y caminó sola. Se contuvo y sellaba su alma" (p. 401).

Podemos observar que la belleza de Isabel es de un tipo corriente; no vemos las características de belleza excelsa que apreciamos por ejemplo en Beatriz. Las características físicas de la joven obedecen a un criterio más popular. Lo vemos muy claro en la comparación que se hace con la Virgen María: "Hay en ti rasgos de mujer oriental, de hebrea, de la Virgen María. Estás llena de gracia" (p. 383). Es preciso anotar que a través de esta comparación se refuerzan los buenos atributos de la muchacha, ya que en la cultura popular la Virgen es el compendio de todo lo bueno que una mujer pueda tener.

Por lo tanto vemos claramente que Isabel es una caracterización mucho más verosímil que la de Beatriz. Posee dotes y rasgos comunes a una muchacha de su tiempo. En su

presentación Miró usa una técnica más convencional. A través de la descripción directa, el diálogo y su relación con otros personajes la llegamos a conocer. A pesar de que no posee muchos rasgos, éstos aparecen en una forma clara y bien definida, que nos dan un personaje bien delineado.

Entre Beatriz, Julia e Isabel hay diferencias notables. Las dos primeras aparecen como mujeres cosmopolitas y elegantes, con una actitud aristocrática. Isabel, por el contrario, se nos presenta como una muchacha de pueblo, buena, sencilla y piadosa. Es bonita pero sin exotismo ni la idealización de la belleza femenina. Esta diferencia en el aspecto físico nos la aclara Silvio: "¿Pero cómo son? -Como no son las de Almudeles ni las de Valencia; ya ves, Isabel, que te parece tan hermosa, pues, . . . nada es nada en su comparanza" (p. 387). También observamos una clara diferencia en las actitudes. Isabel es una joven piadosa y recta; por lo tanto se ajusta bien a las convenciones sociales. Al contrario hay cierta rebeldía en Beatriz y en Julia. La primera rompe las reglas sociales y se convierte en una mujer adúltera. Julia también se comporta en una manera poco aceptable al huir con su amante. Tanto en Beatriz como en Julia no observamos ningún rasgo religioso. Isabel por el contrario es una muchacha sumamente devota. Julia y Beatriz son audaces, Isabel es sumisa. Ya hemos notado cómo Félix mismo cree que debió haber sido su esposa. El único rasgo común que apreciamos en las tres es su amor por el joven Valdivia.

Además de Julia e Isabel encontramos en Las cerezas del cementerio dos personajes secundarios de gran interés: Constanza y Lutgarda. A través de ellas observamos dos perspectivas diferentes de la religión católica.[19] En el comportamiento de Constanza hay una severa crítica implícita del cristiano que se ajusta a todas las convenciones de su religión. Constanza practica todas las reglas y a primera vista parece llevar una vida ejemplar, pero se olvida de un elemento esencial del buen cristiano: no posee un sentimiento de caridad o amor hacia el prójimo.

Fiel a su técnica de presentar al personaje secundario en una forma concisa y directa, Miró no elabora mucho en ella sino que nos la presenta como una mujer ya mayor, severa, intransigente y de fuerte personalidad. Sus rasgos físicos revelan su carácter, como lo podemos observar muy bien en el siguiente párrafo.

> Era doña Constanza, madre de Silvio. Alta, fina; de blancura de viejo marfil; de facciones grandes, altivas, borbónicas; el cabello muy abundoso y levantado como un obelisco, cubierto de nieve. Había semejanza en los hermanos; mas don Eduardo tenía la nariz y la boca pequeñas y femeninas, las mejillas redondas y sus ojos dulces y apocados, y en la señora estaba todo el continente brioso y austero. Traía siempre hábito negro y liso, con cíngulo de correa y escudo de plata en el costado. (p. 349)

Particularmente la actitud altanera y poco caritativa la vemos en la relación con su sobrino Félix. No le perdona;

---

[19] Ramos, p. 155.

primero, porque es un obstáculo a su objetivo de casar a su hijo Silvio con Isabel y de esta manera poder aumentar su hacienda personal, y, segundo, porque a través de su mal llevada religión ve en el sobrino a un perdido al que no se le puede excusar que esté "amancebado con la querida de su padrino" (p. 354).

Su actitud dominante la apreciamos en su relación con su hermano Eduardo y con su hijo Silvio. Cuando Alvaro enviuda y Constanza viene a vivir con él, ella asume el mando del hogar y de la hacienda. "Adivinó don Eduardo que le había llegado nuevo dueño y prometióse resistirlo. . . . Y pronto dióse cuenta de que dona Constanza la [sic] estaba dando de todo el mando de su hogar y de su vida. Llegó a enfurecerse de su minoría" (p. 352). Eduardo aclara también el dominio que su hermana ejerce sobre Silvio: "entonces pequeño y ya glotón y mazorral, siempre medroso bajo la cálida y poderosa ala de su madre que lo empollaba grifándose ante el más leve peligro como clueca fierísima" (p. 352).

Constanza esconde todas estas actitudes negativas bajo un manto de gran piedad y celo religioso. En la descripción siguiente podemos observar su hipocresía:

> Naturalmente era la señora celosa y seca, pero también de mucha prudencia y piedad. Su temprana viudez la hizo demasiado desconfiada, temerosa de que su hijo pudiera malograrse. De todo recelaba y todo la enojaba, bien que sabía vestir el filo de sus intentos con elegante y con medida palabra, quizá aprendida de una pariente suya, prelada del convento de Almudeles. (p. 352)

La caracterización de Constanza es importante porque es el personaje que censura la actitud antisocial de los protagonistas. Además es el prototipo de la mujer dominante que ejerce fuerte influencia en aquellos que la rodean y en la mayoría de los casos obtiene lo que quiere. Este tipo de personaje es una constante en la novela española anterior y lo vemos específicamente en Doña Perfecta de Galdós. Miró no usa a este personaje como protagonista, pero aparece en varias de sus obras; particularmente lo vemos mejor desarrollado en las novelas de Oleza a través de Elvira, la cruel hermana de Alvaro.

En este personaje Miró implica cierta crítica religiosa, sobre todo en el hecho del excesivo celo religioso y el ritual desprovisto de caridad hacia el prójimo y la flaqueza humana.

Lutgarda es la otra tía de Félix. Es el prototipo de la mujer religiosa que practica a pie juntillas ritos y deberes, pero a diferencia de Constanza es caritativa, cariñosa y bondadosa. En la presentación de este personaje el autor usa la misma técnica de darnos una descripción directa dónde podemos apreciar rasgos físicos que reflejan su comportamiento. La bondad de Lutgarda se aprecia claramente en el siguiente párrafo:

> Y tía Lutgarda no producía ruido; parecía deslizarse descalza. Todo en ella era recogido y suave. Aunque no llevaba hábito ni tocas monjiles, monja semejaba. Traía ropas negras de mucha austeridad. Hacía voz delgada y queda, como si al lado hubiese enfermo reposando. Y siendo tan hacendosa y trajinera

> que todo lo repasaban y tocaban sus manos lisas, transparentes, dejando en las cosas un sello y aroma de perfección, lo hacía tan blanda y calladamente que acariciaba y adormecía. (p. 362)

A través de Félix el autor nos da un vívido retrato de la tía.

> Miraba a tía Lutgarda, y la frente de la señora, blanca, grande, más ancha que las mejillas secas; el cabello, partido en bandas grises y lucientes; los pómulos, enrojecidos; los ojos, claros, muy escondidos por la fláccidez de los párpados; la nariz, una línea de huesos; la boca, una línea de rosa pálida; el busto, rugoso; toda la señora la veía dentro de un marco, estampada en lienzo. (p. 362)

Al mismo tiempo en su bondad Lutgarda es un espíritu consolador para el sobrino: "Félix recibió esa dulce virtud que emanaba de la señora" (p. 362). Lutgarda con su bondad y espíritu cristiano perdona primero a su hermano Guillermo y más tarde a su extraviado sobrino. Es un personaje lleno de amor maternal que entiende a sus semejantes. Por ejemplo, cuando Félix, poco religioso, inadvertidamente insulta la sagrada y venerada imagen del Cristo de Posuna que cuelga en la sala de dona Lutgarda, ella le perdona: "No pronunció anatema sobre tan distraída alma, como hubiera hecho la tía Constanza" (p. 363).

Lutgarda representa ciertos aspectos de la iglesia acogedora y propiciatoria de comprensión y caridad. Esto se sugiere en el siguiente párrafo:

> Sigue amonestándome y contando milagros, tía Lutgarda, que oyéndote, subiría a ser santo, porque tú no te angustias como la pobre Dulce Nombre, que de todo recibe sobresalto, ni eres seca y

> malhumorada como doña Constanza; tus palabras tienen adorno, dulzura y hasta coquetería de función religiosa de iglesia rica. (p. 373)

También es interesante observar que Miró usa a este personaje para presentarnos algunas tradiciones y ritos católicos (en particular recuérdese el viaje a Roma) (p. 365). Miró no censura a la iglesia a través de Constanza sino que hace un contraste de las actitudes religiosas de ambos personajes. La caracterización de Lutgarda es amena; en general, no es un personaje con profundidad psicológica, aunque hay suficientes diálogos, descripciones y reacciones que la hacen una caracterización verosímil.

En Lutgarda y Constanza Miró demuestra su habilidad para manejar el personaje "caricatura". Las descripciones físicas de ambas señoras coinciden muy bien con su comportamiento posterior (rasgo típico en esta clase de personaje). La selección de rasgos prominentes permite al lector formarse una idea inmediata del personaje a pesar de que no hay gran profundidad psicológica.

Las cerezas del cementerio es una novela clave dentro de la trayectoria novelística de Gabriel Miró. Aunque no encontramos una caracterización femenina del todo madura, podemos apreciar esbozos de tipos femeninos que el autor desarrollará con plenitud en su obra tardía. Así, por ejemplo Paulina, el personaje de las novelas de Oleza, posee una tristeza y hermosura muy similar a las de Beatriz. La frustración amorosa de Julia e Isabel la veremos en María

Fulgencia. Elvira posee rasgos psicológicos que claramente apreciamos en Constanza.

En general y con la excepción de Julia, Miró nos da descripciones directas de los personajes que nos permiten formarnos una idea de sus rasgos preponderantes. Ya hemos observado cómo la sensibilidad de Beatriz armoniza con su belleza o cómo la dureza de las facciones de Constanza están de acuerdo con su carácter. Esta definición directa del personaje deja poco espacio para un desarrollo más completo. En pocas ocasiones vemos que el personaje muestre introspección psicológica[20] (uno de los pocos casos, es cuando Isabel analiza sus sentimientos para con su primo).

Podemos observar que en la presentación del personaje femenino en esta novela hay una dualidad. Así, por ejemplo, Beatriz se ajusta a una presentación que Baquero Goyanes llama "neomodernista".[21] Esto lo apreciamos en las actitudes, descripciones físicas y el cosmopolitismo de la protagonista. Por otra parte, el personaje secundario obedece a una presentación más convencional que Ramos equipara al realismo de la novela del siglo anterior.[22] Podemos observar también que Miró usa el personaje femenino para

---

[20]Laguna-Díaz, p. 174.

[21]Baquero Goyanes, p. 248.

[22]Ramos, p. 155.

presentar el tema religioso. Esta dualidad en la presentación del personaje así como también la peculiaridad de presentar temas religiosos a la par de los amorosos, hacen de Miró un autor representativo del período.[23]

Finalmente es interesante anotar que en la presentación de personajes femeninos en Las cerezas del cementerio encontramos algunos rasgos universales. Entre ellos tenemos: la pasión de Beatriz, la tristeza de Isabel, la crueldad de Constanza y la bondad de Lutgarda. También podemos observar que en una forma u otra los personajes están ligados al tema central de que la felicidad no se alcanza a través del amor, ya que las restricciones sociales lo impiden. Así vemos que la obra termina con las tres mujeres que lamentan la muerte de Félix. La tristeza de las tres mujeres y lo inaccesible del amor lo representa Miró con las cerezas podridas que empiezan a caer de los árboles.

Debemos tener en cuenta que los personajes femeninos de Las cerezas del cementerio tienen algunos rasgos de actitudes propias del siglo anterior; razón por la cual debemos recordar el papel de la mujer en la sociedad española tal como lo hemos analizado en la introducción de esta tesis. Un aspecto primordial es la actitud hacia el matrimonio, sobre todo en la clase media donde la joven no tenía derecho a escoger marido. En la mayoría de los casos esta

---

[23]Entrambasaguas, p. xix.

decisión estaba a cargo de los padres. Esto nos aclara por qué Beatriz se casa con Lambeth. El divorcio no era aceptado, razón por la cual la protagonista permanece con su marido. Por otra parte Beatriz y Julia se comportan en una forma socialmente inaceptable, y por eso son rechazadas. Así, también las reacciones de Isabel son muy propias de una joven de su categoría social (recordemos, por ejemplo, que el recato es uno de sus rasgos más importantes). Finalmente las tías Constanza y Lutgarda son prototipos de la sociedad española aun hoy en día. Sobre todo representan a la pariente mayor, ya sea viuda o soltera acogidas por la familia, que a menudo se destacan por su celo religioso y moral.[24]

---

[24]Carmen Laffite, La mujer en España (Madrid: Editorial Aguilar, 1964), p. 127.

CAPITULO II

EL PERSONAJE FEMENINO EN LA NOVELA CORTA

Consideraciones Preliminares

En este capítulo haremos un estudio del personaje femenino en la novela corta de Gabriel Miró. Hemos escogido cuatro obras representativas donde podemos apreciar a la mujer en una función importante dentro de la trama. En orden cronológico estas novelas son: La palma rota (1909); Los pies y los zapatos de Enriqueta (1912); Dentro del cercado (1916) y Niño y grande (1916). Por su estilo y caracterización podemos incluir todas estas obras dentro del grupo que Sainz de Robles llama "La promoción del cuento semanal."[1] Debido a la importancia de Miró dentro de este grupo, es preciso hacer algunas observaciones al respecto.

La novela corta española adquiere gran auge durante las primeras décadas de este siglo, debido en parte al estímulo que recibe de revistas y periódicos. Sainz de Robles ha estudiado con particular cuidado el género, y entre las observaciones que hace está la de que no se le ha prestado la debida atención a pesar de que en él encontramos

---

[1]Federico Sainz de Robles, La novela corta española (Madrid: Editorial Aguilar, 1959), p. 9.

novelistas de primera categoría.[2] Sainz de Robles mantiene que la mayoría de los escritores de la novela corta de principios de siglo son eclécticos que toman en cuenta diversas tendencias literarias. Sin embargo sostiene este crítico que la influencia central viene del realismo, tendencia esta última, donde la literatura española ha dado muchos de sus grandes exponentes.[3]

Podemos observar que el modernismo es una de las influencias más importantes en este género. Casi todos los escritores de "La promoción del cuento semanal" tienen un vivo interés por la descripción de sensaciones, un vocabulario típico modernista (azul, luna, mármol, claridad), una inclinación hacia ciertos aspectos litúrgico-religiosos para expresar sensaciones profanas,[4] un gusto por los temas sensuales. Sus protagonistas son bellas, con un aire de tristeza y de melancolía, y a veces criaturas portentosas con un sentimiento de sensualidad y de misterio.[5] Estas características bien pueden venir de la escuela romántica, pero llegan a estos autores más que nada a través del

---

[2]Sainz de Robles, p. 13.

[3]Sainz de Robles, p. 34.

[4]Mariano Baquero Goyanes, Perspectiva y contraste (Madrid: Colección el Grifón, 1955), p. 205.

[5]Joaquín de Entrambasaguas, "Introducción", Las mejores novelas contemporáneas (Barcelona: Editorial Planeta, 1962), p. xvii.

modernismo.[6]

Otra tendencia que aparece en esta creación novelística, aunque con menos fuerza, es el naturalismo. Según Sainz de Robles aparece "en una forma muy españolizada, poco pesimista, sin complejos ni fantasmas."[7] Es decir, hay descripciones de lo grotesco y de lo feo, típico de esa tendencia, pero no se observa el determinismo sociológico-psicológico tan propio de esa tendencia francesa. De todos los escritores de esa época, Trigo y Zamacois son los que muestran más influencia de esa escuela. Una influencia menor aparece en Miró en pocas ocasiones, más que nada en las descripciones grotescas, como por ejemplo la del padre muerto de María Fulgencia en las novelas de Oleza.

A pesar de que la mayoría de los creadores de la novela corta de la "promoción del cuento semanal" trataban de inspirarse en temas nacionales, también se dejaban influir por otras tendencias y escuelas extranjeras, particularmente francesas.[8] Observamos temas basados en aspectos psicológicos que habían llegado a España a través de la Revue de Psychologie, de la cual Miró mismo estaba muy al tanto.[9]

---

[6]Baquero Goyanes, p. 204.

[7]Sainz de Robles, p. 22.

[8]Sainz de Robles, p. 17-22.

[9]Elpidio Laguna-Díaz, "Las formas narrativas del arte novelesco de Gabriél Miró." Disertación inédita. The City University of New York (1974), p. 143.

También se observan en algunos escritores elementos y temas de la escuela simbolista.[10]

Muchos de estos elementos anteriormente mencionados aparecen en la obra novelística de Miró, razón por la cual Sainz de Robles cataloga a Miró como uno de los mejores exponentes de la "promoción del cuento semanal."[11]

La Palma Rota

Cronológicamente La palma rota (1909) es la primera de las novelas cortas. Por su estilo y concepción, tema, personajes y desarrollo en general, es una creación muy típica del género corto. La acción es sencilla y gira alrededor de la pasión de Aurelio por Luisa y la imposibilidad de ésta por corresponderle. Luisa, muy joven, sufre un desencanto amoroso y se refugia en la música. En un viaje a París conoce a Graéz, un conocido violoncelista español, quien oportunamente se jubilará en Aduero, una pequeña ciudad del Levante español. A través de Gráez, Luisa conoce a Aurelio Guzmán, un joven escritor. Ella rechaza a Guzmán y le critica su actitud de hombre enamorado. Guzmán, después de luchar en vano, se da cuenta de que el amor no puede florecer en esa

---

[10]Karl D. Uitti, The Concept of Self in the Symbolist Novel (New York: E. P. Dutton, 1961), p. 14. En la nota a esta página Uitti hace la observación de que Gabriel Miró es uno de los pocos simbolistas españoles del período.

[11]Sainz de Robles, p. 33.

"extraña" mujer y se aleja, liberándose así.[12]

La protagonista en La palma rota es Luisa; nuestra atención se concentrará en su personalidad, en su relación con los otros personajes, en particular con Aurelio Guzmán y con el músico Graéz. Al mismo tiempo veremos la relación del personaje con el tema principal de la obra: la falta de comunicación.

Ya desde principios de la novela Miró nos da la razón por la cual Luisa evita el amor y ve a los hombres como una amenaza: siendo muy joven fue traicionada por un hombre. "Quedaron rotos los dulces coloquios de doncellez. La plebeya condición espiritual de un hombre, su amor primero le selló el alma y los labios" (p. 196). El autor nos presenta a Luisa como una mujer ensimismada, con cierta tristeza, y con un aire de misterio y mansedumbre. Esto lo van confirmando las descripciones directas:

> Luisa era alta y pálida, coronada de gracia por el sencillo prendido de sus cabellos negros, que hacían vislumbres azulosos; no tenía la boca diminuta, pero sí encendida, plegada serenamente en el silencio y de línea infantil y de amargura de evocación al sonreír; sus sienes eran de artista; sus dientes, de pureza de flor; sus ojos, oscuros; más que grandes bellos y lentos en el mirar, se llenaba algunas veces de lumbre y soberanía.[13]

Consecuentemente este aire de misterio, belleza y delicadeza

---

[12]Uitti, p. 14.

[13]Gabriel Miró, La palma rota, en Obras completas 4ta. Ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1961), p. 211.

se ajustan muy bien a su personalidad intranquila y es facíl admitir el por qué de sus extrañas reacciones hacia Aurelio. Más tarde Luisa se describe otra vez y se la ve como una mujer sutil y sensual.

> Gustaba de vestir las telas delgadas y de amplia y peregrina hechura, que hicieran misteriosa su carne; por eso, cuando la rapidez o el descuido de una actitud no buscada confesaba alguna línea de su cuerpo, daba suprema tentación, sin degenerar su castidad. Suma de gracia y de distinción eran sus manos y sus pies. Sensación de caricia y perfume de aquellas manos guardaba siempre el escritor en las suyas. (p. 211)

Aurelio Guzmán es el joven escritor que acecha a Laura y se siente atraído por los rasgos de rebeldía y hermosura de la joven. Aurelio es un artista a quien el autor categoriza como "un romántico" (p. 204). En su calidad de artista Aurelio idealiza a Luisa y quiere experimentar "el impulso romántico de explorar una vida muy honda que no se sabe si es trágica o dichosa" (p. 225). El mismo nos dice que no sabe cuando esta mujer lo llegó a cautivar: "No pudo decidirse en qué momento prorrumpió esta mujer de entre todas las mujeres; y la vió singularizada, sola, precisa, frente a su vida" (p. 211).

A principios de la novela llegamos a saber que Luisa sólo mantiene una amistad con aquéllos que poseen talento musical. "Los espíritus raros, indomables, extraordinarios, sólo los comprendía siendo músicos" (p. 198). Esta es la poderosa razón por la cual no le presta atención al joven Guzmán. Vemos que para Luisa, Aurelio, a pesar de su

talento literario, no es su "igual". Más tarde, cuando los amigos del joven discuten su talento y hablan de su niñez, ella se convence que Aurelio es como cualquier otro hombre: "¡Al fin, como todos los vulgares y anónimos! Los hombres grandes, desde la niñez se manifiestan" (p. 199). Finalmente se dice a sí misma que si le prestó atención al joven escritor fue por "las alabanzas y las murmuraciones oídas de aquel hombre que le llevaban a singularizarle y a ver imaginativamente prendas mentirosas." (202)

En su relación con Aurelio Luisa nos demuestra una obvia actitud de desafío y frialdad que tiene su origen en su primera desafortunada experiencia, según nos lo aclara el propio Guzmán: "¡Acaso por repugnar a su espíritu selecto el arranque dramático-vulgar de las mujeres ofendidas por audacia de los hombres! Besos de enfermo o de niño fueron los míos para ella. . . . ¡No me ha querido nunca!" (p. 227)

Paradójicamente, la música, un medio de comunicación de las almas, fracasa en esta novela debido a la condición psicológica y espiritual de Luisa. Para Luisa sólo los músicos son los verdaderos "genios". Esta visión es parcial y equivocada, y "esteriliza" el fin de la música como arte comunicativo; sobre todo porque excluye a Aurelio, un joven con grandes dotes artísticas y morales. Luisa, al dedicarse a la música, solamente se convierte en una mujer orgullosa y presumida. Esto no le permite ver la belleza

del amor y de las otras artes. Estos sentimientos de la protagonista se ilustran muy bien en las siguientes líneas: "En arte padecía celosa intransigencia. La música era el más supremo alado. Las demás artes necesitaban de medios de expresión más humanos o terrenos . . ." (p. 196).

La otra relación de Luisa con los hombres la vemos a través de su amistad con Gráez, el violoncelista español a quien conoce en uno de sus viajes a París. Gráez posee talento musical y madurez; además Luisa no ve en el un rival. La entrañable relación musical entre el músico y la joven se describe cuando se encuentran de nuevo en el festival wagneriano de Baireuth:

> Gráez iba también romero al santísimo lugar de Wagner. Y los lazos de patria y de religión artística acercaron efusivamente aquellos corazones, que se estremecieron y anhelaron unidos, cuando de los bosques de Baireuth parecía elevarse a los cielos ideálicos la sagrada forma del dios hecho música para los hombres de buena voluntad. (p. 197)

Gráez acepta a Luisa como una "igual", y la amistad prospera cuando el maestro se jubila en Aduero, la ciudad natal de la joven. "Reuníanse todas las tardes. Luisa tocaba el piano o conversaban" (p. 198). Además Gráez siente gran admiración por el talento de la joven: "¡Oh mujer excelsa en cuya alma prende el arte alas de sublimidad!" (p. 197).

Sin embargo observamos que a pesar de la íntima amistad que existe entre el viejo músico y la joven, Luisa logra mantener su independencia y no le hace caso cuando Gráez quiere que establezca una relación con Aurelio.

> -Toma hija mía -le dijo al despedirse, y le entregó el libro.
> -¿Qué quiere, maestro?
> -Te pido que leas recogidamente a este hombre.
> Quedó la doncella contemplando el volumen; dobló sus páginas primeras. Y de súbito se fruncieron sus labios y su frente, dejó el libro sobre una mesita de oloroso ciprés y se sentó ante el piano, diciéndose: "¡No lo leo!" (p. 199)

A través de todas estas observaciones anteriores vemos que más que nada Miró usa una técnica modernista en la presentación del personaje de Luisa. Esto se hace evidente en el uso de un vocabulario característico de esa tendencia literaria, en las comparaciones con frutas y flores, en el aire de misterio que envuelve al personaje y sobre todo en la dualidad sensualidad-castidad. Sin embargo hay más verosimilitud en Luisa que la que encontramos en Beatriz, uno de los personajes mironianos con rasgos más modernistas, debido al extensivo uso del diálogo y a la introspección psicológica que se presenta por medio del monólogo interior.

Luisa como personaje novelesco cambia poco de principio a fin. Esto se debe a que su objetivo primordial en la vida es permanecer sola e independiente y por lo tanto alejada del amor. Esta actitud hace que Luisa nos de una caracterización bastante fría y no muy típica de una mujer de su época, en que la mujer tenía como objetivo en la vida el casarse y fundar un hogar y así darle cariño a su esposo y a sus hijos.[14] El hecho mismo de que sea una

---

[14]Maria Laffite, La mujer en España (Madrid: Editorial Aguilar, 1964), p. 26.

excelente pianista y que viaje a menudo por el extranjero la hacen bastante cosmopolita, rasgo éste también poco común de una joven española del siglo pasado. Con respecto a Luisa, Praag-Chatraine hace la siguiente observación:

> Luisa, solitaire et incomprise, héroïne romantique par bien des aspects, rejoint cependant maints personnages littéraires d'aujourd'hui, en ce sens qu'elle n'est pas victime de la fatalité mais "travaille" à son propre destin. Repliée sur elle-même, fermée à autrui, un "jardin clos," elle se classerait, d'après la psychologie moderne, parmi les "introverties."[15]

Todo esto nos hace pensar que este personaje posee características universales y, como nos lo confirma Praag-Chatraine, posee rasgos que veremos más tarde en la novela moderna europea.

Los Pies y los Zapatos de Enriqueta

Los pies y los zapatos de Enriqueta es la segunda novela corta que consideraremos en este capítulo. Aquí Miró nos presenta la atmósfera cerrada y tradicional de un pequeño pueblo del Levante español. Observamos en esta obra menos influencias extranjeras. Es sin duda la novela corta que se acerca más a una tendencia realista tal como la vemos en la creación novelística española del siglo pasado. Observamos esto en la descripción de ambientes y en el desarrollo de los personajes.

La trama es sencilla. Enriqueta es una joven buena,

---

[15]Jacqueline Praag-Chatraine, Gabriel Miró ou le visage du Levante (Paris: Nizet, 1959), p. 193.

bonita y sencilla. Vive con su madre, viuda desde hace muchos años, y con su tío, el cura del pueblo. Enriqueta aparte de sus atributos físicos posee grandes cualidades morales, que el autor hace resaltar en sus quehaceres diarios. Atiende el altar de la iglesia y ayuda a doña Adela, la cacique del pueblo, en sus obras caritativas. A través de la obra observamos una serie de incidentes menores, tales como la visita de la banda de gitanos o la vida de los "menesteros" del pueblo. Sin embargo, el nudo de la acción se concentra en el secreto amor de Enriqueta por don Jaime, hijo de dona Adela, la persona más importante de Boraida. La "Señora" (así le llaman en el pueblo) tiene otros proyectos para su hijo y lo obliga a casarse con la hija del diputado de la región. Lo triste es que Jaime nunca llega a saber los sentimientos de la joven. Cuando Enriqueta sabe que Jaime se casa con otra, sólo le queda una solución: refugiarse en un convento. Es obvio que si la joven estaba enamorada, sólo toma el camino conventual debido al despecho. Simbólicamente Miró llega a representar esto en los zapatones que no le calzan. A esta conclusión llegamos primero porque en varias ocasiones el autor nos describe la belleza de los pies de la muchacha y termina la novela con una descripción de los zapatos una tarde cuando Jaime, su esposa y su madre visitan el convento.

En esta novela notamos que Miró se aleja de la técnica modernista que usa en su primera novela, Las cerezas del

cementerio. No tenemos ni el vocabulario ni la metáfora de esa tendencia literaria. Así por ejemplo en las descripciones directas de Enriqueta hay un realismo más marcado que el que vemos en la presentación de Beatriz. A Enriqueta no se la compara con frutas y flores sino con la belleza de la Virgen. "-Yo no creo que la Virgen Santísima fuese, a los dieciocho años, más linda que nuestra Enriqueta" (p. 240). Poco más tarde los rasgos morales de la joven también se comparan con los de la Virgen. En este caso Miró usa las letanías del rosario que se refieren a María: "Puerta del cielo, estrella de la mañana, causa de nuestra alegría, torre de marfil, arca de la alianza" (p. 240). Estas comparaciones terminan con una oración efectiva donde se menciona la belleza física de la joven. "Las gracias de esta criatura florecen desde los cabellos hasta sus pies. Yo no he visto piececitos como los de Enriqueta. ¡Parecen de princesita china! (p. 240).

El otro medio por el cual llegamos a conocer a este personaje es a través de cortas descripciones y de monólogos interiores donde observamos íntimos sentimientos de la protagonista. Un ejemplo claro es cuando se describe la pasión de la joven por Jaime: "Sentía Enriqueta que la acariciadora mirada de don Jaime le iba dejando como un perfume de felicidad por todo su cuerpo, que se detenía más en su boca y en su estremecido seno y en sus pies" (p. 241).

Desafortunadamente la visita de Jaime a la casa

parroquial no tiene nada que ver con Enriqueta. Sólamente viene a dejar un mensaje. "Me envía mi madre para rogarle que la acompañe hoy, en vez del sábado, a las visitas de misericordia" (p. 241). El hecho de que Jaime no esté consciente de los sentimientos de Enriqueta le da más patetismo a la tristeza de la joven. Doña Adela es la única que llega a sospechar lo que la muchacha siente por su hijo. "La señora no hacía sino atisbar a Enriqueta, que iba muy recogida, silenciosa. Ese júbilo suyo cuando le veía, y el nombrarle mucho y ponerse colorada . . . ." (p. 243). Doña Adela, no cabe duda, teme que los sentimientos de Enriqueta se interpongan a sus planes de casar bien al hijo, y no pierde la oportunidad de indicar que ya Jaime está comprometido. "Don Jaime ha comprendido ya su conveniencia . . . . Es boda que a todos nos contenta. Ella es hija única de mi primo don César, el diputado de Laderos [sic]" (p. 242). Esta revelación nos permite ver la congoja que de súbito ataca a Enriqueta. "Quería reír, y estaba muy pálida y se le doblaban los labios dibujando un sollozo" (p. 244). Poco más tarde la reacción de la muchacha se repite en la iglesia. "Afanóse la cuitada por reprimir su aflicción, por tragarse su congoja desbordante que escapaba entre sus dedos y le ondulaba en su garganta."¡Oh, Dios mío, no poder contenerse!" (p. 247).

Miró revela la tristeza que embarga a la protagonista. Este sentimiento se contrasta con el tema de la fertilidad

que se presenta cuando la joven ve a Jaime en la plaza del pueblo. "Y despidióse quitándose bizarramente su sombrero y quedó una intensa fragancia de árbol, de fruta de campo fértil" (p. 243). Esta idea se repite cuando Enriqueta se retira a su pequeño huerto donde en la soledad quiere encontrar paz. "Ella sintióse muy pequeñita. No podía respirar de la congoja. ¿Por qué la acariciaban, por qué hablaban? Buscó el refugio de su huerto . . . . ¡Y también olía a árboles, a fruta, a dicha de mujer!" (p. 244). En este contraste Miró nos revela irónicamente la vida estéril que la joven se verá forzada a llevar. La tragedia de Enriqueta es el resultado de un ambiente seco en que el individuo no puede lograrse. Miró nos presenta una vez más a la sociedad como un mundo cerrado y opuesto a todo lo que sea humano en las relaciones amorosas.[16] Miró ilustra la imposibilidad de alcanzar la felicidad a través del amor debido a que la sociedad impide la comunicación entre dos seres. Enriqueta, joven respetable, no podía comunicar explícitamente sus sentimientos a Jaime. En ella tenemos un esbozo de vida retirada e incomprendida.

Una vez más a través de Enriqueta, ya que toda su felicidad dependía de Jaime, vemos a la mujer definirse a través del hombre. Observamos la difícil situación de la mujer en España durante el siglo pasado. Obviamente sólo

---

[16]Laguna-Díaz, p. 40.

tenía dos caminos: el matrimonio o el convento. Miró indirectamente censura esto; ya anotamos como presenta el tema de la fertilidad y la congoja de la muchacha. Al mismo tiempo irónicamente presenta a Enriqueta al final arrastrando unos zapatones que no le calzan, símbolo de las reglas monásticas a cuyo sometimiento no estaba predispuesta. Esto se presenta en un párrafo final donde además se ve la insensibilidad de los otros personajes ante la tragedia de la joven.

> Y asomó una monja pálida, fina. Miró hacia el grupo; abatió su cabeza, y huyó agarrándose a los blancos muros para no caerse.
> —¡Qué pisadas, Jesús! ¡Tuve miedo!—dijo la Señora.
> —También llegué yo a imaginar cosas terribles—y, sonriendo, añadió Jaime—Nuestras quimeras y filosofías suelen intranquilizarnos . . . , ¡Y la vida es tan sencilla!, ya lo han visto: no era sino una hermana, que le estaban grandes los zapatos de la regla. ¡Sencilla la vida! ¡Y la monja de los zapatos grandes era Enriqueta, la bella sobrina del párroco de Boraida! (p. 255)

Aparte de Enriqueta encontramos otra caracterización de importancia en esta novela: la de doña Adela, también llamada "la Señora", debido a su importancia en el pueblo. Es un prototipo que aparece a través de la novela española del siglo XIX. Sus rasgos sobresalientes son su egoísmo y falta de caridad, escondidos en una religiosidad malsana. Miró no llega a usar este prototipo como protagonista pero sí lo observamos en varias de sus novelas, por ejemplo en Constanza de Las cerezas del cementerio y en doña Elvira en las novelas de Oleza.

Como en las otras caracterizaciones de este tipo, el

aspecto físico es por lo menos parcialmente "una función" del estado espiritual del individuo. La descripción física de "la Señora" nos dice mucho de su comportamiento:

> "Esta Señora no hace falta nombrarla. Al menos en Boraida, sin mentar su nombre, se la conocía sólo diciendo eso: la Señora.
>
> Tenía muy grata presencia y, aunque de talla menuda, denotaba autoridad por la amplitud de su frente, el entono de su paso y la sabiduría que brillaba en su mirada. Debajo de aquellos ojos tan grandes, negros, austeros, casi solemnes, resaltaba infantil su naricita levantada y su boca, todavía fresca, con levísimo vello de almendruco y un lunar de color café en la comisura izquierda, inclinado hacia la barbita gordezuela." (p. 233)

Certeramente Miró nos presenta a una mujer de muy fuerte personalidad y con una apariencia física que refleja su alma. En doña Adela, Miró desarrolla a una mujer empecinada, altanera y cruel. Este espíritu voluntarioso y dominante se ve cuando convence a la viudad María-Rosario que acepte de vuelta a su hijo y a su familia a los que había echado "porque se habían vuelto malos" (p. 243). Es necesario que todo el mundo sepa que ella ha patrocinado tal obra de caridad. "El orgullo de "la Señora" padecía recio quebranto. Pero imploró en el nombre de Jesucristo y gritó en el suyo propio. Y acabó enterneciendo a la abuela" (p. 243).

En otra ocasión se demuestra la crueldad de esta "caritativa" mujer cuando le niega trabajo a una muy necesitada banda de gitanos. Esto a pesar de que trabajan muy bien. "No había quien trabajase como ellos: pasmaba verlos laminar las barras, lavar y coser el cobre, resucitar el hierro

podrido" (p. 237). A esto ni el cura párroco la convence:

> "Hijo mío: ¿hemos de favorecer a esas gentes que viven en racimos, todas mezcladas, sin más ley ni hogar ni Dios que su antojo, sus carros, sus lonas y el vicio? . . . Decididamente, los húngaros no pisarían los portales de sus bodegas" (p. 238)

Finalmente la falta de comprensión humana la vemos claramente cuando gozosa exclama:

> "-¡Cuántas gracias hemos de dar al Señor, mosén Antonio! El párroco no pudo reprimir una mirada de pasmo. -¡Cuántas gracias! Mi hijo ya lo tengo a salvo de todo peligro, muy bien casado en Laredos; y la sobrina de usted en el noviciado, sin presenciar estas corrupciones." (p. 249)

A esta dama voluntariosa no le importa la felicidad de otros. (Debemos recordar que doña Adela sabía lo que Enriqueta sentía por su hijo).

En este personaje Miró lleva a cabo una caracterización interesante y compleja en su dualismo: una fingida bondad donde se esconde un egoísmo y una falta de caridad intolerables. Jacqueline Praag-Chatraine dice que "la Señora" es uno de los personajes mejor logrados de esta obra:

> Cependant le personnage le plus original et le mieux campé de la nouvelle reste sans conteste "la Dame" proctraine du village. Par touches allusives, Miró excelle à évoquer cette figure d'apparence si douce, qui impressionne chacun par la droiture de ses moeurs et dont l'âme cache un égoïsme sans pitié.[17]

Ambas caracterizaciones femeninas en Los pies y los zapatos de Enriqueta son verosímiles. Llegamos a conocerlas a través del diálogo, su relación con otros personajes y la

---

[17] Praag-Chatraine, p. 258.

descripción directa. El patetismo de Enriqueta es trágico y elocuente. Su soledad íntima nos recuerda las creaciones posteriores de la novela europea. El egoísmo y la crueldad de "la Señora" son repugnantes ya que se esconden bajo el manto de la religiosidad y la caridad. Ambas caracterizaciones serán desarrolladas más tarde en las novelas de Oleza; algunos de los rasgos de Enriqueta los veremos en María Fulgencia, y algunas de las reacciones de "la Señora" aparecerán en Elvira, la cruel y egoísta hermana de don Alvaro, uno de los personajes principales en estas obras.

En estas dos caracterizaciones vemos algunos aspectos de la vida real de la España del siglo anterior. Por ejemplo, doña Adela es el prototipo de viuda que adquiere responsabilidades. En su viudez se la respeta. Es madre y ha pasado por el trauma de perder a su marido. En Enriqueta vemos a la joven que no tiene derecho a escoger a su marido.

Dentro del Cercado

Dentro del cercado es otra obra representativa de la novela corta de principios de este siglo. Los temas ya lo hemos visto en otras obras anteriores: la pasión, la sensualidad, la tristeza y la falta de amor. Los personajes son característicos también, sobre todo en el hecho de que llevan una vida angustiada.[18] En esta novela observamos

---

[18]Entrambasaguas, p. xvii.

una combinación de elementos psicológicos, modernistas (particularmente en el lenguaje y en el uso de elementos religiosos para expresar lo profano)[19] y simbólicos para expresar sentimientos íntimos del personaje.[20]

La trama es sencilla, lo cual es característico de la novela corta de Miró. Laura es una joven hermosa y rica que recientemente ha quedado huérfana. Su primo Luis, apuesto y joven, vela por la muchacha. La esposa de Luis, Librada, es íntima amiga de Laura. Entre Luis y Laura existe un secreto amor que los dos luchan por extinguir. Ante la difícil situación emocional la joven decide retirarse a su hacienda. Allí pasa el tiempo tejiendo o paseando por el campo con su ahijada Corderita. Librada, inconsciente de la pasión secreta entre su marido y su mejor amiga, sugiere que la visiten en el campo. Una tarde, bajo el resplandor de fuego que quema un predio cercano, Luis hace el propósito de controlar su pasión y aceptar a Laura como a una hermana. Laura por su parte al darse cuenta de lo difícil de sus sentimientos decide encerrarlos en lo más recóndito de su alma.

La caracterización de Laura se presenta de una manera indirecta. Es decir, la llegamos a conocer a través de diálogos y su relación con otros personajes, y por medio de la

---

[19]Mariano Baquero Goyanes, Perspectiva y contraste (Madrid: Editorial Gredos, 1963), p. 204.

[20]Uitti, p. 14.

descripción de ambientes y hechos que representan estados emocionales de la protagonista. Por ejemplo, sabemos que una razón poderosa de la reacción de Laura hacia los hombres es resultado de haber presenciado el suicido de su padre. Claramente vemos cómo se relaciona este hecho infortuito en su relación con Luis. Una tarde cuando Luis la besa ella recuerda el suicido.

> Huyó Luis, injuriando, maldiciendo su flaqueza, su vana hidalguía, y saboreando el recuerdo de la boca besada.
>
> La huérfana se recogió llorando en su dormitorio. ¡Oh Señor, por qué recordó entonces que una noche muy lejana vió a su padre acostado sobre este mismo suelo, con la frente vendada y una hebra de sangre bajándole entre los ojos! (p. 270)

La otra razón por la cual su amor por Luis es imposible es que Librada, la esposa de Luis, es la mejor amiga de Laura. La joven decide "cercar" su pasión y continuar la amistad con sus primos. No obstante, esto nos indica que nunca podrá amar a nadie más.[21] Es obvio que Laura se siente culpable por su pasión y por eso decide alejarse. Así lo vemos en el siguiente párrafo:

> Desde esa noche celóse Laura a sí misma hasta con menudos escrúpulos. Sin embargo, de continuo era para Luis dulce, efusiva y confiada como antes, sino que al saludarse, sus manos, que siempre se buscaron y oprimieron con descuidada inocencia de amigos felices, se tocaban ahora miedosas y leves. (p. 261)

Para contrarrestar su culpa Laura se somete a una

---

[21] Praag-Chatraine, p. 263.

serie de actos que nos hacen recordar ciertos ritos de la religión católica. Para lograr esto Miró usa la técnica modernista de representar actos profanos a través de actos religiosos.[22] Por ejemplo, Laura, igual que el pecador que se confiesa, lleva a cabo un acto de contrición:

> Se prometió y trazó severamente todas las futuras palabras, sin imponerse el continente artificioso de mujer ofendida, pues ella se veía más pecadora que Luis, y quiso castigarse y remediarse vedándose el ir a casa de sus primos. Pero pronto alzóse su entredicho juzgándole vano y que para ella misma probaba escasa confianza en su firmeza. (p. 271)

Cuando "los propósitos de enmienda" no son suficientes, la joven, igual que una religiosa, decide apartarse del mundo: "Y esa tarde, súbitamente, decidió apartarse más; vivir de modo rústico y descuidado, rodearse de las inmensidades de los cielos y de las montañas fragosas" (p. 267).

Luis es para Laura la causa de su mortificación. Por eso ella busca el retiro y siente la necesidad de alejarse del objeto que la incita a pecar: "El nombre de Luis estaba para Laura cercado de riesgos, de prohibiciones, y le abría un surco doloroso en su vida" (p. 302). Ella busca la separación y la purificación como el pecador que conquista su error: "¡Cuán dichosas las almas que en la renunciación de lo codiciado quedan perfumadas de virtud y no llagadas por ella!" (p. 302)

---

[22] Baquero Goyanes, p. 204.

En esta novela vemos el interés de Miró por presentarnos estados emocionales de los protagonistas a través de la descripción de exteriores.[23] Cuando Luis acompaña a Laura a su casa y la joven se siente consumida por la pasión, Miró relaciona estos sentimientos con los ruidos de la caldera de una fábrica cercana. La idea de garfios y objetos que se extienden es similar a la de las madreselvas con que el autor símbolicamente representa los sentimientos encerrados de la joven al final de la novela. "Una caldera de gas parecía una araña inmensa, fabulosa, inquietadora, agarrada vorazmente al cielo; entre los palpos y antenas feroces de los garfios temblaban desnudas las estrellas" (p. 269).

Otra situación donde se presenta la pasión a través de exteriores es cuando los protagonistas presencian un incendio en un predio cercano. Praag-Chatraine le da un doble sentido a esta descripción. El primero es la pasión de la joven:[24] "Laura avanzó mucho, crujían las llamas y su aliento calentaba los ojos, el cabello, la boca, el seno, las manos de la doncella; eran un beso de fuego que recibió todo su cuerpo" (p. 297). Praag-Chatraine explica que el segundo sentido es de liberación y purificación,[25] ya que Luis se

---

[23]Alfred Becker, El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró (Madrid, Revista de Occidente, 1959), p. 8.

[24]Praag-Chatraine, p. 264.

[25]Praag-Chatraine, p. 264.

libera de su pasión y Laura encierra la suya.

El incendio se extingue, y podemos ver claramente la alusión que se hace de la purificación por fuego:

> Luis, Librada y Laura siguieron contemplando la noche incendiada y cegada del humo, un humo que se rizaba en vellones gordos, trémulos, hirvientes. Y era de consolación para sus ojos recibir la pureza de la noche alta, limpia, infinita y cuajada de estrellas, y era de alivio para toda su vida aspirar la delicia de la tierra verde y regada, percibiendo aún el olor de brasas de mies, de tizones de bálago que todavía exhalaban sus cabellos, su carne, sus vestidos. (p. 298)

Laura, ante la imposibilidad de su amor, logra "cercar" su pasión, sentimiento que aparece símbolicamente representado por las madreselvas aprisionadas en los muros:

> Y por las rudas bardas subían retorciéndose y trenzándose las madreselvas. Las pobres plantas buscaban delirantes la amplitud y libertad, y como no podían alcanzarlas, volvían a derramarse dentro del cercado, y por sacrificio estaban los ruines tapiales pomposos y floridos. (p. 315)

Laura, como la mayoría de los personajes femeninos de Miró, aparece en una situación en que la felicidad depende directamente del hombre. En este aspecto es un personaje con un rasgo característico de la mujer de su tiempo. Todo su vida íntima depende de las reacciones de Luis. Y como toda mujer dieciochentista casi sólo tiene un camino en la vida: el matrimonio.

En la presentación física del personaje se observa la técnica modernista, particularmente en las comparaciones con frutas y flores: "Su boca era una flor encendida" (p. 265). Como la mayoría de las otras protagonistas, Miró

nos la presenta como una mujer de gran hermosura. Otros aspectos del personaje los llegamos a conocer a través del diálogo y el monólogo interior, lo cual permite que el personaje sea más verosímil. Por lo tanto la soledad y tristeza íntima de la protagonista conmueven al lector.

Librada es el otro personaje femenino en Dentro del cercado. A pesar de ser un personaje secundario, cobra importancia por ser la esposa de Luis, el protagonista. Aparece a través de la técnica de la "caricatura"; sus rasgos los vemos por medio de la descripción modernista, no sólo en el vocabulario sino también en la metáfora. Esto lo apreciamos muy bien en la siguiente descripción:

> Sus dulces ojos, más grandes que los de Laura, se entornaban con bello emperezamiento, sumiéndose en la sombra deliciosa de sus pestañas, y Luis la recordaba dormida, casta y tentadora. La mirada del esposo descendió acariciando las mejillas femeninas, en cuya suave contorno se hacía un finísimo y diminuto temblor de oro de luz en la pelusa de fruta de su piel, que iba apagándose en la garganta, donde la carne se fundía con blancura de almendra, mostrándose hasta el origen del inquieto misterio de su seno. (p. 292)

En algunas de las descripciones vemos aspectos que nos recuerdan muy bien una heroína de Darío. Un ejemplo claro lo tenemos en la siguiente cita: "Esta mujer fina y pálida como una princesita de cuento, parecía esa mañana fuerte, hacendosa como una labradora" (p. 273)

Característico del personaje "caricatura", Librada posee pocos rasgos definidos. Sin embargo, aparece con uno que sobresale: el ser la esposa leal, buena y comprensiva.

Por ejemplo, cuando ve que Luis sufre ella lo consuela: "Sintió Luis un ardiente dolor en su alma; y su misma mujer le alivió y distrajo . . ." (p. 292). Miró se esfuerza por indicarnos que entre marido y mujer existe un gran cariño. Esto se confirma en diálogos como el siguiente: "-¡Somos jóvenes, Luis; nos queremos mucho! Mirando esta noche se me figura que nos asomamos a todas las noches de nuestra vida, tan llena de felicidad" (p. 299). Por medio de Luis también sabemos la tranquilidad que existe en su hogar:

> Luis notábase muy bueno, penetrado del silencio de aquel hogar; le parecía que caía en su alma una lluvia de compasión, y su alma quedaba perfumada y suave. Pero esta lástima, este perfume y blandeza tenía de delicia de los olores de las frutas. (p. 288)

La hacendosidad y primor del hogar se refleja en la forma en que Librada mantiene su casa para felicidad de su esposo:

> Las rosas y ramas de heliotropo desbordando de los azafates de plata; las gardenias escondidas sabidamente dentro de las servilletas, cuyo damasco se apoderaba del perfume para dejarlo después en los labios; la elección de los vinos, el aliño de los mariscos y de todos los manjares, todo fue obra primorosa de las manos de Librada. (p. 273)

Nos es fácil observar que en la presentación de Librada, Miró se aleja un tanto de la técnica que usa en la presentación de Laura, ya que vuelve a la descripción directa con poco uso del diálogo o del monólogo interior. Así, no hay introspección psicológica. Por esta razón no vemos verosimilitud en Librada. Librada es más que nada un producto

de la imaginación del autor, quien en este personaje presenta una criatura bella, sutil y alejada de todo elemento vulgar. Como en la mayoría de los personajes femeninos de Miró, Librada depende enteramente del hombre, y su felicidad se debe más que nada a su feliz relación con Luis. Miró en ningún momento insinúa que la esposa llegue a sospechar lo que Luis siente por su prima.

Niño y Grande

Niño y grande es la novela corta más autobiográfica de Gabriel Miró. Se presenta aquí a la mujer casada triste. El tema principal es el mismo que hemos visto en otras novelas ya descritas: la falta de amor en el matrimonio debido a un marido infiel y soez. Esta obra apareció por primera vez en 1909 con el título de Los amores de Antón Hernando. Posteriormente el autor agregó algunos capítulos y cambió otras partes. Apareció de nuevo en 1922 con el actual título. El estilo, el mismo que usa en otras de las novelas cortas, es de un realismo fuertemente influido por el modernismo. También observamos cierta influencia de los clásicos españoles, particularmente en el vocabulario y en las metáforas místico-sensuales.

El argumento de Niño y grande se basa en la triste vida de Antón en su busca del amor ideal que siente por Elena, una niña que conoció siendo todavía un colegial. De niño sus padres lo internan en el colegio jesuita, la falta de cariño y la crueldad de sus compañeros afectan la

personalidad débil del muchacho. Cuando Elena Bellver, hermana de un compañero de estudios, viene a visitar el colegio, Antón se enamora perdidamente de ella. Esta pasión consumidora lo perseguirá por el resto de su vida.

Al morir el padre de Antón, el muchacho vuelve a la pequeña hacienda. Su madre, incapaz de regentarla y a instancia del padrino de Antón se la vende por una pitanza. Poco después madre e hijo se van a vivir a una pequeña ciudad de la Mancha.

Cuando la madre de Antón muere éste se aleja y años más tarde lo encontramos en Madrid. Su padrino, ahora un hombre rico, finalmente lo encuentra y le restituye lo que legítimamente le pertenece. En un viaje, Antón encuentra al hermano de Elena, quien le cuenta que ella vive en Las Palmas casada con Senabria, otro condiscípulo. La pasión de Antón no ha disminuído y se va en busca de ella. A pesar de que Elena está casada con un hombre infiel y vulgar, ella permanece fiel y no rompe los principios del matrimonio, y no obedece a los sentimientos que siente por Antón, quien obviamente hubiera sido el marido ideal. Antón se aleja y pronto se casa con María Rosario, una muchacha a la que apenas conoce. Irónicamente, Senabria muere un mes después.

Mucho de los hechos de esta novela los vivió Miró durante los años que pasó en el colegio jesuita de Orihuela. Por lo tanto fueron vitales en el desarrollo de su personalidad literaria. Fue aquí donde se plasmó su sensibilidad

artística. Precisamente fue durante esos años cuando conoció a Elena Bellver. No cabe duda que la idealización que Miró hace de la mujer en casi toda su creación literaria se debe en parte a este amor juvenil. Sobre esto Vicente Ramos nos hace la siguiente acertada observación:

> En aquellos años del colegio de Santo Domingo, se produjo en Gabriel Miró un característico y doble fenómeno contradictorio aun en su repelente unidad. En un aspecto, asiste a la eclosión de sus sentidos que se abren como dormidas potencias ante el avasallador cromatismo del paisaje, despertando, a la par, su virgíneo mundo de sentimientos estéticos y humanos; mientras que, en dirección opuesta, se opera en él una fuerte represión de lo íntimo, que lo ahonda en su yo naciente y dolorido. . . .
>
> Nos hallamos, pues, a nuestro juicio, en el instante preciso en el que principia la conciencia del vivir, el autoconocimiento, ya que, como senala López Ibor, "la verdadera existencia es la que se percibe en la CRISIS, en la que el hombre desnuda su vida de todo contenido y queda a frente de sí mismo."[26]

Algunos de estos sentimientos tempranos de que habla Ramos nos los describe acertadamente el autor. Uno de ellos es la sensación que tiene cuando por primera vez besa a la joven:

> ¡Que patricio saludo! A poco estábamos juntos, mezclando nuestra alegría y los bombones y pasteles. Los de Bellver, sabían a la fragancia de la boca de sus hermanas, singularmente de los labios de la menor, que me besaron dos veces en la despedida. Me sentí encendido y trémulo, desfallecido de felicidad y de miedo. . . . Mi boca, mi lengua, mi garganta, todo estaba penetrado de perfume del dulce de grosella que comía Elena, la hermanita de Bellver,

---

[26]Vicente Ramos, Vida y obra de Gabriel Miró (Madrid: Colección el Grifón, 1955), p. 32-33.

> cuando me besó. Y ¡oh ruindad y desesperación mías! ¡Yo, que ni osaba respirar para que no se me perdiera el beatísimo sabor y aroma, no imaginaba la boca húmeda y florida y los dorados ojos y toda la gentil figura de la doncella, que no viese y sintiese sobre mi alma los sumidos labios y las imponentes gafas y toda la fantasma larga y negra del padre prefecto! (p. 439)

Miró llega a comparar este naciente amor con el amor de Dante por Beatriz: "Si Dante se abrasó de amor a los nueve años, el mismo sabroso mal llagó mis entrañas cuando apenas los míos se acercaban a los catorce" (p. 439). Todos los biógrafos de Miró, Vicente Ramos entre ellos, confirman esta pasión temprana de nuestro autor. Según se lee:

> Su naturaleza psicológicamente débil, frágil, sumida en triste conciencia de orfandad, con profundos y violentos impulsos de hipersensibles éxtasis afectivos, creyó descubrir cauce apropiada para su arrebatado lirismo en la persona y en el recuerdo de la niña Elena Bellver, hermana de un compañero de colegio.[27]

En Niño y grande Elena aparece en dos planos. En la primera parte de la novela es más que nada un producto ideal de la imaginación del joven. Solamente la vemos a través de lo que piensa y dice Antón acerca de ella. Así la apreciamos en la primera descripción:

> Como yo, Elena iba a cumplir los catorce anos, y de altos éramos iguales. Sus cabellos rizados, de un rubio cobrizo, le caían gloriosamente por la maravilla de su espalda. Era pálida y sonreía siempre con entristecimiento. Bajo su trusa de color marino, ya se insinuaba la curva palpitante de su pecho; y, al sentarse, se le descubría el fino origen de su pierna. No se me apareció con

---

[27] Ramos, p. 39.

> vestiduras de color de fuego, como dice Dante de su Beatriz; pero al besarme Elena y recordarme besado, "yo digo en verdad que el Espíritu de la vida, que reside en la más secreta bóveda del corazón, comenzó a temblar tan fuertemente, que el movimiento se trasmitía a mis venas más pequeñas, y temblando pronunció estas palabras: "ECCE DEUS FORTIOR ME, QUI VENIENS DOMITABITUR MIHI." (p. 439)

Para indicar los sentimientos de Antón hacia Elena, según observamos en este párrafo, Miró adopta la técnica muy modernista de emplear elementos religiosos a fin de indicar actos profanos. Aquí podemos apreciar la transformación espiritual del joven que nos recuerda el relato bíblico de Pentecostés, ya que Miró, deliberadamente, nos insinúa una unción espiritual entre los personajes (obsérvese en particular la cita en latín del breviario).

Otras referencias acerca de Elena al principio de la novela las apreciamos a través de la mente confusa del joven Antón. Así por ejemplo nos describe un sueño que tiene donde aparecen dos mujeres: su madre y Elena:

> Apareció el lucero. Era de la misma luz que quedó de la mujer afligida. Mi vida se forjaba en la lumbre suya, en la claridad del cielo, de mi madre y Elena. Yo me entristecía y era dichoso, y gozaba el sentimiento de mi purificación más que gocé el pecado. (p. 445)

Más que nada en este párrafo vemos a la joven como una inspiración para Antón. Observamos también un sentido de "unción" tal como ya hemos observado anteriormente.

Esta Elena ficticia aparecerá como una mujer "real" en la última parte de la novela. Y así como ha estado velada anteriormente, así aparecerá velada la primera vez que

se presenta directamente al lector. "Dentro había dos señoras veladas por las gasas de sus tocados de viaje. Una mano enguantada amparó la mía; y el súbito frío que paralizó mi vida fundióse en la tibieza del guante oloroso" (p. 477).

En muchos aspectos la presentación de Elena obedece a la de una heroína típica de Miró. Es una mujer muy hermosa, sensitiva, triste, y sobre todo un ser muy idealizado. Lo observamos así en las descripciones directas que tenemos de ella ya no como producto de la imaginación de Antón:

> Presentóse Elena sin las nieblas de los tules. Vestía un traje sencillo, de una honestísima elegancia que insinuaba castamente la plenitud de su hermosura. Tenía su carne la palidez lechosa, tersa y suave de algunas flores y de algunos mármoles dorados del sol. La boca, boca de niña, la misma boca que me besó en el claustro del rosal. Eran sus ojos obscuros, con una trasparencia ambarina, y sus cabellos, bañados de una luz azulosa. (p. 478)

Vemos en esta descripción también elementos modernistas, en particular en las metáforas y en el vocabulario.

Siendo Elena un personaje idealizado, carece de los suficientes rasgos que la hagan un personaje novelesco más completo. Tiende más bien a ser un personaje "caricatura". Característico en esta clase de personaje, podemos apreciar un rasgo particular que sobresale. En el caso de Elena es su capacidad para mantener su honra de mujer casada y así sobreponerse al delicado amor que le ofrece Antón. Elena no sacrifica, contrario a Beatriz en Las cerezas del cementerio, su condición de mujer casada respetable. Al final de la obra, sin hacer muestra de sus sentimientos, le pide a

Antón que se retire: "Ella serena en su infortunio, me miró dentro de mi mirada y tendiéndome su mano, diciendo: -Quiero que se marche y sea usted dichoso . . ." (p. 487). A través del hermano de Elena sabemos que ella también de joven amó a Antón, pero ante su situación actual acepta con mansedumbre su destino sin quejas. En Elena vemos esa mansa melancolía típica de la heroína mironiana.[28]

La relación de Elena con los hombres es, por lo tanto (en las instancias que se le presentan), de completa negación. En primer lugar está la relación con su marido, poco culto e incapaz de ver la gentileza y belleza de su esposa. Senabria posee el amor típico del burgués al dinero y carece de buenos sentimientos y de reacciones propias del buen esposo.[29] Un ejemplo de su comportamiento es cuando trae a su concubina a la casa, y rompe así todo precepto ético-social. Elena responde con una actitud de silencio ante semejante ultraje.

La relación con Antón es también negativa, pues en su condición de mujer casada, Elena no puede permitir que Antón traicione los preceptos matrimoniales establecidos. Antón mismo ve la virtud de esta mujer excepcional: "La fidelidad de esa mujer era una virtud separada del amor,

---

[28]Eugenio Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Editorial Gredos, 1959), p. 454.

[29]Laguna-Díaz, p. 206.

ceñida a su alma y a su carne con la aspereza del cilicio" (p. 485). Ante esta actitud excepcional, Antón se da cuenta que no puede permanecer junto a ella y se aleja. La crítica censura con cierta severidad esta relación infructuosa de los protagonistas. Praag-Chatraine dice que los principios morales, sociales y religiosos son los que impulsan a los protagonistas a reaccionar en una forma tan convencional.[30] Laguna-Díaz dice que la decisión de separarse no convence porque "es hueca y no viene del amor" sino de una realidad ya establecida por la sociedad.[31]

Ante esta crítica debemos aclarar que Miró no escatima esfuerzo en presentarnos a Elena como el prototipo de la esposa fiel y hasta bíblica que vemos en su obra Figuras de la pasión, en particular en la sección intitulada "Mujeres de Jerusalén" (p. 1114). En el siguiente párrafo podemos ver esta analogía, al describirla como una mujer santificada. "Era ella la mujer sabia y fuerte de las Escrituras, que todo cuidaba velando en el reposo, porque del sacrificio de su vida sólo se recogía el perfume como un ámbar, como un aroma quemado" (p. 481). No cabe duda que lo que la crítica más censura es el exceso de abnegación de la protagonista, ya que cuando se le presenta la oportunidad de amar a Antón, un hombre bueno y apuesto, ella lo rechaza. Pero

---

[30]Praag-Chatraine, p. 121.

[31]Laguna-Díaz, p. 203.

ésta es precisamente la reacción que se esperaba de una buena esposa durante la época en que Miró escribía. Miró al idealizar a Elena le da como rasgo más importante el de la "perfecta casada" alabada por Fray Luis de León.

En todas sus reacciones Elena muestra poco cambio de principio a fin. En todo aparece guiada por su objetivo de ser la mujer leal a pesar de su marido y de las tentaciones. Aun su reacción ante Antón es aparentemente fría, no porque no le aprecie, sino porque constituye un riesgo a su dignidad de mujer casada. En resumen Miró nos retrata a Elena como una mujer abnegada, triste, dedicada a toda costa a su hogar.

A pesar de la ironía de que el esposo de Elena muera un mes después de casarse Antón, el lector se convence de que ambos personajes aceptarán su destino y que no se volverán a ver jamás. De esto el lector se percata cuando Antón en su nueva vida de hombre casado, exclama: "y es lo terrible presentir que voy a ser dichoso sin Elena" (p. 488).

Aparte de Elena encontramos en Niño y grande dos personajes femeninos dignos de estudiarse: Amalia y, en una función menor, Francisca. Ambos personajes son "caricaturas", y se ajustaban muy bien a lo que Forster llama personajes "tipos" o "planos", ya que poseen una conducta invariable, previsible y estereotipada. Son personajes que encarnan una idea o visión sencilla. Por lo común giran alrededor de los protagonistas y añaden notas de bajeza,

vileza, murmuración o calumnia. La figura física se describe con precisión para esbozar en una forma rápida y efectiva lo esencial del carácter, y por consiguiente su conducta queda prefigurada, comúnmente con ironía y caricatura.[32]

De los dos personajes secundarios aquí analizados, Amalia más que el otro reúne muchas de estas características. Al presentárnosla, Miró nos da efectivamente un detalle físico que revela a una mujer de gran hermosura, con una sensualidad casi animal, cierto desasosiego y aburrimiento.

> Era mujer alta, morena, de una delgadez briosa, de cuerpo ondulante. Brillaba siempre en sus grises pupilas una centella de pasión. . . . Amalia, nerviosa, inquieta, cansada, salía al portal, miraba con hastío el reposo del valle. Su cuerpo ceñido y resplandeciente parecía una llama de sol retorcida. (p. 479)

Los rasgos negativos de Amalia los apreciamos en dos situaciones. La primera es cuando su marido recibe un ascenso y ambos tienen que abandonar la ciudad. A ella poco le importa dejar a Senabria.

> -Amalia está más contenta que un pájaro y deseando perder de vista este lugar.
>
> Apareció ella, sonriente, recién perfumada. Asomó el rojo y menudo dardo de su lengua, y tomándole el brazo al pobre señor Florín, nos dijo:
>
> -¡Aquí tienen a mi maridito ascendido! ¡Bien lo merece, que es un santo! (p. 485)

La otra instancia en que se revela la bajeza de esta mujer

---

[32] E. M. Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1954), p. 100-126.

es cuando abandona a su marido para amancebarse con el padrino de Antón por dinero. (p. 487)

Francisca, el otro personaje "caricatura", también representa el amor carnal. Aparece como una mujer simple que busca solamente la satisfacción física. Al igual que en otras caracterizaciones secundarias, la descripción directa nos da los rasgos físicos y morales del personaje. La descripción física de Francisca nos revela a una mujer sensual y hermosa:

> La señora era alta, rubia, muy blanca, sin mudas ni artificio alguno, y más de una vez, al ceñirse o volársele el manto, descubrí lo elegante y brioso de sus formas. Tenía verdes los ojos; la boca, gruesa y siempre húmeda; la risa, fácil y sonora, y el enojo, también, según las voces que daba a las criadas y aun al señor Requena. Decían que era impresionable, antojadiza y piadosa. (p. 449)

Francisca posee las mismas características que Amalia. Casi de inmediato deja al joven Antón por un guardia y no respeta su condición de mujer casada. También, igual que Amalia, su flaqueza ilustra más la fuerza de voluntad de Elena.

En esta novela corta Miró repite el tema de la infelicidad matrimonial debido a la incompatibilidad de caracteres. Más que nada vemos aquí el amor del protagonista por una mujer casada, amor que irónicamente nunca llega a consumarse, ya que por encima de todo se contrapone al noveno mandamiento. No cabe duda de que Miró estaba muy consciente de esto. Resulta también muy irónico que la abnegación y el amor "puro" de Elena sea lo que inspira al joven Antón. En

esta novela vemos la trayectoria de los afectos amorosos de Antón desde su adolescencia hasta su madurez, cuando llega a encontrar que su "amor de grande" es imposible. En esta obra Miró contrasta la fidelidad como una característica sobresaliente en contraposición a la bajeza del amor adúltero. La fidelidad y abnegación en la mujer casada aparecerá de nuevo como tema en sus dos últimas novelas: El obispo leproso y Nuestro padre San Daniel.

Consideraciones Finales

Hemos podido observar que el personaje femenino de las novelas cortas aquí analizadas está en directa relación con los temas de la soledad, la falta de comunicación y la imposibilidad del amor. Según Laguna-Díaz, Miró presenta aspectos esenciales de la personalidad de las protagonistas. "Así llega a desarrollar en la novela corta los profundos temas acerca de la personalidad del individuo solo, que más tarde veremos en los escritores expresionistas y existencialistas."[33] Dada la brevedad de cada obra, Miró nos da sólo rasgos esenciales de cada personaje, lo cual permite al lector formarse una idea inmediata de cada caracterización. De esta manera podemos observar que cada una de las mujeres aquí presentadas muestra una matiz diferente de la idea de la soledad en el hombre moderno. Es una situación que se

---

[33]Laguna-Díaz, p. 171.

presenta debido a las inflexibles reglas sociales, o a los ambientes intelectualmente limitados. El tema de sus novelas cortas es uno de vidas truncadas que por diversas razones y circunstancias van cambiando en cada obra.[34] El autor nos da una visión centrada del personaje en toda su intensidad. "La introspección psicológica no queda expuesta al detalle, sino esbozada y definida en actitudes, en conducta prefijada."[35] Por lo tanto a los personajes los llegamos a conocer a través de rasgos sobresalientes y sus interrelaciones, y no necesariamente por una caracterización acabada.

Finalmente, podemos anotar que las mujeres que Miró presenta en estas novelas aparecen en una función dependiente del hombre. Ya hemos hecho la observación de que su logro personal no se puede llevar a cabo independientemente. Esto es parte del conflicto que aparece en cada novela. Más que nada, las mujeres todas tienen como meta una sola función social, y ésta es el matrimonio, con la alternativa del convento. Aún en caracterizaciones como Luisa en La palma rota o doña Adela en Los pies y los zapatos de Enriqueta, las cuales muestran ciertos aspectos de independencia, se observa que finalmente están supeditadas al

---

[34]Laguna-Díaz, p. 174.

[35]Laguna-Díaz, p. 174.

tutelaje masculino, sobre todo cuando son mujeres de aficiones domésticas. Miró nos presenta en la novela corta a la mujer decimonónica en su función en la sociedad.

CAPITULO III

LAS MUJERES EN LAS NOVELAS DE OLEZA

Consideraciones Preliminares

En el presente capítulo haremos un análisis del personaje femenino en las dos últimas novelas de Gabriel Miró: Nuestro padre San Daniel (1921) y El obispo leproso (1926). Estas obras también son conocidas como "las novelas de Oleza", a pesar de que son obras independientes, la crítica las estudia juntas, ya que ambas poseen los mismos personajes, en el mismo ambiente, desarrollando el mismo argumento. Por ello analizaremos a los personajes femeninos de ambas novelas a la vez.

En estas obras Miró demuestra su maestría como creador de novelas. Llega a ellas después de un aprendizaje de 25 años, después de haber escrito la mayoría de sus novelas cortas, sus cuentos, todos los relatos novelescos y su otra novela larga, Las cerezas del cementerio. No cabe duda que esta experiencia le proporcionó la debida madurez para darnos en sus dos últimas novelas una técnica y un estilo muy propios. Baquero Goyanes dice que no hay nada nuevo en el estilo mironiano pero que sí posee un sello personalísimo. Esto lo vemos en la selección de ambientes, un interés óptico

---

[1]Mariano Baquero Goyanes, Perspectiva y contraste (Madrid: Editorial Gredos, 1963), p. 173.

y sensorial, un lenguaje colorista, sensual y fastuoso y—de especial interés a nuestro estudio—una madurez en la presentación del personaje.[2] Miró se esmera en darnos una caracterización cuidadosa y verosímil. Para llevarlo a cabo, usa diferentes métodos, tales como la descripción directa, el monólogo interior y referencias de otros personajes. Notamos que la influencia modernista tan obvia en su novela anterior aparece con más medida. Ya no se da ni la metáfora excesiva ni el constante uso de un vocabulario característico de esa tendencia.

En Nuestro padre San Daniel el argumento gira alrededor de Don Daniel, de Paulina, su hija, y de Alvaro, el esposo de Paulina. Don Daniel es el dueño de la hacienda donde crece el árbol de donde se sacó la rama para tallar la milagrosa imagen de San Daniel, el santo patrón de Oleza. Por eso, su propiedad se llama "El Olivar de Nuestro Padre". Don Daniel, viudo desde hace muchos años, vive una vida apacible en compañía de su hija Paulina y su criada Jimena; es apreciado y respetado por un pequeño círculo de amigos íntimos. En este grupo se incluyen el austero padre Bellod, el canónigo don Cruz, el solterón don Amancio y el bueno y simpático padre Magín, el párroco de San Bartolomé.

El primer obispo que rige la diócesis es excéntrico, buen jinete, oriundo de Córdoba; es amado y respetado de

---

[2]Baquero Goyanes, p. 174.

todos los bandos en que está dividida Oleza. El obispo muere repentinamente y Oleza queda sin cabeza espiritual. Pocos días después llega un personaje misterioso: Alvaro Galindo, residente de Gandía. Don Alvaro se ha distinguido en las Guerras Carlistas y conoció personalmente al pretediente don Carlos; esto le da un aura de importancia en la comunidad olencese. Para un grupo de amigos de don Daniel, Alvaro es el partido ideal para Paulina. Don Daniel mismo está impresionado con el forastero y muy pronto lo acepta como el futuro marido de su hija.

Mientras tanto Cara-rajada ha regresado al pueblo. Este es un ex-soldado que peleó bajo el mando de Alvaro y cometió un crimen atroz bajo el ojo benevolente de su superior. En una oportunidad Cara-rajada se acerca a Paulina, quien siente repugnancia por la cara desfigurada de este personaje. El la previene, indicándole que Alvaro no es un hombre bueno. Cara-rajada persigue a Alvaro por todas partes. Durante una inundación en los barrios bajos, donde vive, Cara-rajada muere, arrastrado por la corriente.

Paulina y Alvaro se casan muy pronto pero no vivirán en "El Olivar" sino en la ciudad misma. Don Daniel está consternado y empieza a ver el error que ha cometido al permitir el matrimonio de su hija con un desconocido. Poco después llega Elvira, la severa y cruel hermana de Alvaro. Entre los dos mantienen secuestrada a Paulina durante su preñez y no le permiten ver al padre que yace moribundo

en la hacienda. La novela termina con el anuncio del nacimiento de Pablo.

En El obispo leproso la acción se concentra alrededor de don Alvaro, Paulina, Pablo, y María Fulgencia, la sobrina del deán de la catedral y más tarde esposa de don Amancio y amante de Pablo. Encontramos en esta novela una serie de sub-temas menores relacionados con los personajes secundarios, tales como la familia Lóriz, aristócratas de la ciudad, quienes viven en Madrid y veranean en Oleza. Como es de suponer, se les critica por sus modales y espíritu liberal.

La narración continúa cuando Pablo ya tiene seis años. Es un muchacho precoz y a menudo se escapa al jardín del padre Magín o al cercano palacio arzobispal. De la ventana el obispo lo observa silenciosamente. Debido a estas escapadas y al espíritu rebelde del muchacho, Alvaro y Elvira, bajo el consejo de los amigos de la casa, deciden enviarlo al colegio de "Jesús". En esta decisión Paulina no es consultada, revelándose así el poder que sobre ella ejercen su marido y su cuñada.

Después de una serie de incidentes, relacionados sobre todo con los personajes secundarios, la novela avanza al día en que Pablo se gradúa del colegio. De aquí en adelante gran parte de la narración gira alrededor de María Fulgencia, la sobrina huérfana del deán de la catedral. Es una chica neurótica; piensa que tiene vocación religiosa, razón

por la cual entra en el convento de la Visitación. En uno de sus desvaríos se enamora de la estatua de un ángel que yace en una de las iglesias de Murcia. En su ofuscación ofrece vender todas sus propiedades para adquirir la valiosa estatua. Poco más tarde ve a Pablo y lo confunde con la imagen; como veremos esto tendrá funestas consecuencias. La madre superior se da cuenta que María Fulgencia no tiene vocación y ha creado una situación caótica en el convento. La joven después de irse, se casa sin pensarlo con el vejete don Amancio. Poco después Pablo es enviado a la academia de este señor. Aquí conoce a la joven esposa y de inmediato los dos se enamoran. Los amantes se encuentran por las tardes en el jardín de la casa bajo el árbol de limón. Desafortunadamente un día los sorprende el sobrino jorobado de don Amancio. Esto da motivo a un gran escándalo en la ciudad, por lo cual María Fulgencia y su marido tienen que retirarse a Murcia. Pablo y su familia regresan al "Olivar". En esta ocasión Elvira no los acompaña ya que al revelarse su verdadera personalidad, ha hecho avances amorosos a su sobrino; por esta razón Alvaro consternado la envia a Gandía, su ciudad natal.

La obra se termina con una nota melancólica. Don Magín ve partir en tren a su querida amiga Purita. Ella se va en el mismo tren que María Fulgencia ve pasar todos los días y que le recuerda a su amor perdido. De esta manera, una vez más Miró nos ilustra que la felicidad no se encuentra

en el amor debido a que las restricciones sociales se interponen.

Como podemos observar, la trama de estas novelas es bastante complicada, ya que se nos presenta un microcosmos de la vida de una ciudad pequeña del Levante español. La acción tiene lugar en Oleza, que verdaderamente es una representación novelada de Orihuela, la ciudad donde Miró pasó muchos años de su vida. Oleza es una vetusta ciudad llena de iglesias y monasterios. Gran parte de la población dedica su vida a la religión; los demás sienten constantemente la presencia de la Iglesia representada sobre todo por los jesuitas. Estos parecen dominarlo todo a través de su colegio, donde se educan los hijos de las familias importantes de la ciudad. "El colegio se infundía en toda la ciudad. La ciudad equivalía a un patio de Jesús, un patio sin clausura," (p. 920). Casi todas las actividades sociales son de sentido religioso; lo son igualmente tanto las fiestas menores como las mayores de Navidad y Semana Santa.

Los personajes en estas novelas viven una vida asfixiante en medio de sus iglesias, huertos y flores. Aquí luchan entre los instintos normales y vitales y su represión, producto de las creencias arcaicas que les impiden llevar una vida más placentera. Básicamente estos personajes aparecen en dos bandos. En el primer grupo están los amantes de la vida y admiradores de la belleza. Entre ellos figuran Paulina, Pablo, María Fulgencia, el padre Magín y

doña Corazón. En el segundo grupo están los fanáticos religiosos, enemigos de la belleza. Estos personajes pervierten la religión y dominan al primer grupo.[3] En este segundo grupo encontramos al padre Bellod, cuya diversión favorita es quemar vivas a las ratas de la sacristía, a la cruel Elvira, la hermana de Alvaro y a "Las Catalanas" en cuya casa se reúnen muchos de estos personajes a murmurar del prójimo.

En las novelas de Oleza encontramos una verdadera galería de personajes femeninos. Nuestro estudio se concentrará en Paulina la protagonista, en Elvira la hermana de Alvaro, quien viene a vivir con el matrimonio, y en María Fulgencia, la joven de quien Pablo se enamora. Finalmente, trataremos algunos personajes femeninos secundarios: Doña Corazón, la prima de Paulina y "Las Catalanas". Estos personajes cobran importancia ya que a través de ellos podemos ver ciertos aspectos de la vida de Oleza.

En años recientes la crítica por fin ha prestado la debida atención a las novelas de Oleza. Entre los estudiosos que han analizado estas obras se destaca W. L. Woodward, quien afirma que en la novela tardía de Miró tenemos a un escritor de primera categoría. Entre otras observaciones este crítico afirma que Miró no sacrifica la caracterización

---

[3] L. J. Woodward "Les images et leur fonction dans Nuestro padre San Daniel", Bulletin Hispanique, 56, núms 1-2 (1954), 112.

al estilo como se le ha censurado anteriormente;[4] al contrario, indica que el estilo llega a ser parte íntegra en la presentación de los personajes.[5] En este capítulo tomaremos en cuenta estas observaciones en lo que se refiere al desarrollo del personaje femenino.

Las Mujeres de las Novelas de Oleza

Bien podemos afirmar que Paulina, el personaje femenino principal en estas obras, es una de las caracterizaciones mejor logradas de Miró. Miró presenta a este personaje a través de diferentes técnicas: la descripción indirecta a través de otros personajes, el monólogo interior, el diálogo y, en unas pocas ocasiones, la intervención directa del autor.

Paulina, como la mayoría de las heroínas de Miró, posee gran belleza y sensualidad. Un tanto diferente a la presentación directa que observamos en las otras, los rasgos físicos de esta protagonista se presentan a través de comentarios u observaciones de los demás personajes. Una observación típica es la siguiente, donde se resalta la belleza de Paulina:

> Toda tan hermosa, que don Alvaro padecía sospechándola deseable para todos los hombres. . . . El esposo buscaba celosamente a ese otro en sí mismo, y la guardaba de él aborreciéndolo, y algunas veces

---

[4]Woodward, p. 111.

[5]Woodward, p. 111.

> aborreciéndola a ella, como culpándola de su belleza. Tuvo un rencor desesperado cuando Elvira le reveló, una noche, que proclamaban a Paulina, a la de Lóriz y Purita "las tres mujeres de Oleza". Pero la primera Paulina [sic]. (p. 903)

Poco después la gran belleza de Paulina se confirma por medio de la observación que hace Elvira: "¡Nunca me ha parecido tan hermosa! ¡Mañana se la comerán todos con los ojos!" (p. 995). Poco a poco a través de toda la narración el autor nos va dando facetas que revelan la hermosura excepcional de la protagonista. Hay muchos comentarios como el siguiente:

> Muchos se preguntaban si legítimamente se podía tener tan lozana figura, si se podía tener una boca tan encendida, una mirada de tanta caricia no siendo feliz. Porque de seguro Paulina no era feliz; y poseía hasta la calidad de belleza de la mujer dichosa. (p. 904)

Debemos anotar que en el párrafo anterior el autor también acentúa el hecho de que la protagonista no es un ser feliz, siendo éste rasgo muy importante en esta caracterización como veremos más adelante.

Además de la belleza de Paulina, otros rasgos suyos los llegamos a conocer también por lo que dicen los demás personajes. Así por ejemplo, la bondad de la joven se presenta cuando don Daniel la compara con la madre fallecida.

> Pero es que, además, la hija, perpetuaba a la madre muerta.
>
> Era una palpitación de generosidades. Su risa, su palabra, la gracia de su paso, toda vibraba en un latido. Así fué la madre: siempre animadora, exaltada por la felicidad de lo sencillo, como si cada día se le ofreciesen las cosas en una pureza de recién nacidas. (p. 789)

El rasgo de vitalidad mezclado con cierta sensualidad aparece en una descripción directa donde se aprecia bien la habilidad del autor para representar sentimientos íntimos del personaje a través del ambiente:

> Paulina bajo la vera. Sentía un ímpetu gozoso de retozar y de derribarse en la hierba encendida, que crujía como una ropa de terciopelo. Acostada escuchó el tumulto de su sangre. Todo el paisaje le latía encima. El cielo se acercaba hasta comunicar el tacto del azul, acariciándola como un esposo, dejándola el olor y la delicia de la tarde. Se incorporó mirando asustadamente. Siempre se creía muy lejos, sola y lejos de todo. Sin saberlo, estaba poseída de lo hondo y magnífico de la sensación de las cosas. El silencio la traspasaba como una espada infinita. Un pájaro, una nube, una gota de sol caída entre el follaje le despertaba un eco sensitivo. Se sentía desnuda en la naturaleza, y la naturaleza la rodeaba, mirándola. (p. 822)

Para comprender mejor la caracterización de Paulina es preciso hacer unas observaciones con respecto a su marido Alvaro. La falta de comunicación entre ambos se debe a sus personalidades tan opuestas. Paulina aún antes de casarse nos hace una observación que nos permite verlo:

> Alzó la doncella los ojos, y vió una frente huesuda y helada, unas cejas tenaces, un mirar hondo que llameaba con la luz de las sublimes causas y una barba demasiado tendida y austera, más de fray que de galán caballero. Pero la mirada, la mirada de ese hombre la estremecía, temerosamente, (p. 815)

Alvaro es incapaz de disfrutar la vida matrimonial con su bella esposa. Sus reacciones negativas obedecen a una falla psicológica.[6] Se somete a una vida de austeridad que

---

[6]Ivette Miller, "The Narrative Art of Gabriel Miró", Tesis doctoral, The City University of New York (1974), p. 127.

lo convierte en un ser atormentado incapaz de comunicarse ni con su mujer ni más tarde con su hijo Pablo. Esta falla psicológica la aclara el autor omnisciente en comentarios como el siguiente:

> El esposo era más recio y más sombrío, y en el hueso de su frente se precipitaba una vena cárdena, como un rayo quebrándose en una cúpula. Envidiaba y odiaba que su mujer se entregase y se inmolase toda en la tribulación por el padre. (p. 888)

Los celos es uno de los sentimientos que no permiten que exista una comunicación entre marido y mujer. En repetidas ocasiones el autor describe esta reacción del esposo:

> ¡Tan hermosa! Se paró delante de ella, mirándola. La claridad de la tarde la esculpía en las sedas negras y ligeras que le palpitaban por lá brisa del río y se le ceñían a su cuerpo; palidez dorada de sol de junio que le glorificaba los cabellos; los ojos con el goce de sí misma; se embebía de luz su boca de flores húmedas y sensuales en su castidad. Toda hermosa, pero de una hermosura apasionada y nueva; un principio de plenitud de mujer que se afirmaría y existiría muchos años, más cuando él fuese alejándose por los resecos de la senectud. Nunca había poseído ese cuerpo de mujer en su mujer. Y la miraba con rencor, amándola como si Paulina perteneciese a otro hombre. Se inclinaba todo él a la caricia desconocida y brava. Y otro don Alvaro huesudo y lívido le sacudió con su grito llamando al médico. (p. 995)

Estos celos son una de las causas por la cual Alvaro es cruel con su esposa. Esta reacción se manifiesta a través de toda la narración pero se hace muy elocuente en dos hechos específicos donde se aprecia también la mansedumbre y la pasividad con las cuales reacciona la protagonista.

El primer incidente ocurre cuando Alvaro y Elvira, con la excusa de que Paulina espera a su primer hijo, no le permiten que visite a su padre que yace en su lecho de muerte: "La voz de Alvaro se hinchaba de imperio y de rencor:—¿A qué irías tu? ¡No vas!" (p. 888). La pasividad de Paulina se ve en la siguiente descripción:

> Jimena se llevó a Paulina, y en el sofá del dormitorio la fué derribando sobre su regazo, y la besaba en cada sollozo. —¡No se morirá tu padre! ¡No me da la gana que se muera! . . . Y en acabando de llorar, irás conmigo aunque se te reviente el crío! —¡Alvaro es bueno! Alvaro sufre por mí y por el hijo. ¡Alvaro es bueno! (p. 888)

La otra ocasión donde se revela la crueldad de Alvaro es cuando incitado por las intrigas de Elvira, no le permite a Paulina que asista a las ceremonias de graduación de Pablo. Esto lo notamos claramente en el siguiente corto diálogo entre Elvira y su hermano: "—No descansará si tú no la ves, Alvaro. ¡Nunca me ha parecido tan hermosa! ¡Mañana se la comerán todos con los ojos! Don Alvaro se arrojó en su alcoba" (p. 995). En esta escena también el autor omnisciente justifica la reacción psicológica de Alvaro: "Se le torcía la boca con un temblor de poseído. Y agarró los cristales de la ventana del huerto y los cerró con ímpetu espantoso. Después, cuando se pasó la mano por su frente, se dejó una frialdad húmeda de difunto" (p. 996). Paulina ya vestida con un traje especial para tan importante ocasión, de nuevo muestra su pasividad y lentamente comienza a desnudarse:

> Paulina principió a desnudarse, y en el aire cerrado iba esparciéndose una blanca suavidad de ropas íntimas, un fino perfume de cuerpo de mujer. Por el aturdimiento de su obedencia bajo la furia del esposo, se desnudaba sin recatarse, en pie, inclinándose, curvándose, alzándose para descalzarse, y prorrumpían sus formas ceñidas, la cadera opulenta y firme, los pechos trémulos y perfectos, la espalda, los muslos . . . . (p. 966)

Episodios como éstos nos permiten formarnos una idea clara del conflicto entre Paulina y Alvaro. El lector está plenamente consciente del error que Paulina ha cometido. Esto crea un aire de simpatía hacia la joven esposa puesto que en ella vemos el caso típico de la joven incauta que se casa y llega a ver muy tarde su error. Como la mayoría de las mujeres de su época, Paulina no tenía derecho a escoger marido. Por lo común eran los padres y en el caso de nuestra protagonista fue don Daniel, instigado por sus amigos íntimos. Paulina, igual que las mujeres españolas de su condición social, llegó al matrimonio poco preparada y con falsas pretensiones. Muy tarde se dio cuenta de la inevitable realidad, cuando ya se había asentado en ella la ansiedad y la desesperanza. El matrimonio en España era un lazo que no se podía desatar ya que lo prohibían la Iglesia y la tradición. Además, la opinión pública no admitía que se publicaran las diferencias conyugales.

Una vez que conocemos la relación frustrada entre marido y mujer podemos comprender la tristeza y la desesperanza que acosan a la protagonista, reveladas al lector a través de varios monólogos interiores. Esto lo apreciamos en

particular cuando Máximo, el amor secreto de Paulina, regresa a Oleza durante los ritos de Semana Santa. En el primer monólogo Paulina expresa su tristeza al no verse casada con el hombre que ella amó. Además, en este monólogo se explica que la decisión de que ella se casara con Alvaro fue hecha principalmente por don Daniel:

> Se le apartó con suavidad, y bajó los párpados con un honrado temblor; y encima seguía descansándola la contemplación de aquel hombre. Como prueba de que no le pesaba, de que no había de huir ni de sonrojarse, volvió a subir su mirada y a recoger limpiamente la suya. Todo muy rápido como una luz. La misma fugacidad tuvo su pensamiento, el pensamiento que la traspasó y que estampaba distancias y tiempos: "Pude haber sido la mujer de ese hombre." . . . . Don Daniel no vió el elegido para Paulina, como lo vió en don Alvaro. Cuando Máximo se despidió para seguir su camino "se alzaban claramente los años, para ver la pronunciación de sus palabras), ella se dijo: "Si nos quisiéramos nos marcharíamos después de nuestra boda y recorreríamos el mundo." Y ahora, mirándose se reanudaba su pensamiento. (p. 972)

Paulina, ante la frustración, debido a la falta de comunicación con su marido, vuelve su cariño hacia su hijo por el que siente un afecto entrañable. En un monólogo interior piensa en el hijo y cómo pudo haber sido si Máximo hubiese sido el padre:

> Y otra vez se remontó para ella el vuelo de los años hacia el horizonte de su virginidad. Otra vez la imagen súbita de sus bodas con aquel hombre. Pero en medio se alzaba el hijo. El hijo no sería según era trocando su origen. Se le perdía la profunda posesión de Pablo, sintiendo en él otro hijo, es decir, otro padre. Este hombre, con quien podía haber sido dichosa, era él" (p. 973)

Pablo, igual que su madre, es un muchacho triste y como es

lógico ante la falta de cariño paterno, se apega a su madre. El gran sentimiento que existe entre madre e hijo se revela en un tierno pasaje el día que Pablo regresa graduado del colegio y encuentra a su madre indispuesta:

> Paulina le abrazó. La madre y el hijo se fueron quedando dormidos bajo la evocación de aquellos años, en una quietud profunda y clara como una bóveda de firmamento; y la tarde de junio les envolvía de suavidad; la tarde, allí tan parada encima de la vega, tenía la pureza y la fragilidad de un vidrio sagrado, y a veces, se rompía de aleteos de campanas y música del Corpus. Y en la tarde tan ancha se traslucía otra tarde muy remota, ciega de nieblas que iban creciendo del río. (p. 1010)

Es interesante notar que el tema maternal, ausente en la novela anterior de Miró, aparece plenamente desarrollado en las novelas de Oleza.

El instinto materno de protección[7] se hace evidente cuando Paulina finalmente defiende a su hijo de las injustas acusaciones de Elvira. Alvaro no sólo obliga al joven que le pida perdón a su tía sino también que la bese, a lo que Paulina se opone:

> Y saltó desnuda del lecho, amparando al hijo. Pablo levantó su frente entre los brazos de la madre, y gimió desesperado: —¡No puedo, y no la beso! Paulina le mojaba con su boca en medio de los ojos, queriendo derretirle el pliegue de dureza, el mismo surco de la frente de piedra de don Alvaro. (p. 1010)

Esta actitud defensiva del hijo se observa en una forma

---

[7]Ann B. Ulanov, The Femimine in Jungian Psychology and in Christian Theology (Evanston: NorthWestern University Press, 1971), p. 169. Ulanov analiza el acto de comprensión y el cambio en la mujer como una reacción característica del sentimiento maternal.

mucho más definida cuando Pablo rompe todos los códigos sociales y llega a enamorarse de la joven y bella esposa de don Amancio, quien es no sólo su maestro, sino también uno de los más leales amigos de su padre. En el siguiente monólogo Paulina racionaliza la falta del hijo y saca a luz la irresponsabilidad de padre y tía:

> A mí me da más lástima su mujer pecadora que él. "¡Yo te salvaré!" Y mi hijo me pidió que la salvase a ella. Pablo es generoso, y es todavía puro. Pureza y dolor después de pecar. ¡Que infancia ha tenido mi hijo con ellos! Entre ellos está su maestro escarnecido. ¡Yo me quejé de las risas de las gentes; y aún no pensaba en el furor de ese hombre y de Alvaro! . . . ¿Serán ellos, Alvaro y el marido, los que tienen la culpa? (p. 1049)

Por lo tanto vemos que Paulina analiza los hechos, perdona a su hijo y reconoce la injusta actitud de padre y tía para con Pablo. No cabe duda que este acto de comprensión,[8] trae un cambio en la protagonista que se refuerza con la observación que hace Pablo:

> ¿Que tenía su madre hoy?, desde hoy, que nunca tuvo, que él no vió ni presintió. La miraba mucho. La llamó para que ella se volviese. Y de repente lo supo: su madre tenía edad. Esa vida de mujer que antes se hallaba fuera del tiempo de las otras mujeres; una edad suya que iría desgastándose como un oro, como un marfil; edad de madre siéndolo de un hijo que había cometido el mal, que hizo sentir el dolor y que sufría. (p. 1048)

Un rasgo muy importante en Paulina es su religiosidad. Por ejemplo vemos que participa con gran devoción en los diferentes ritos de la Iglesia, en particular los de Semana

---

[8]Ulanov, p. 171.

Santa y Corpus. La religión de Paulina es lo opuesto de la de Elvira puesto que es más íntima. A Paulina no le interesa, como le interesa a Elvira, que sepan que practica los ritos. Paulina encuentra paz en su religión. En varias ocasiones vemos que la oración le trae tranquilidad, particularmente ante la tristeza ocasionada por el pecado del hijo. Estos sentimientos los apreciamos en las siguientes líneas: "Estaba delante de la casa del justo, que padecía también por el daño que Pablo cometió, y en las vetustas puertas se le aparecieron las palabras de misericordia: 'llamad y se os abrirá'" (p. 1049). Su actitud religiosa también se refleja en su capacidad para perdonar, sobre todo ante las injurias recibidas por Elvira. "Y me compadezco de Elvira como nunca me había compadecido de esa mujer" (p. 1049). Este sentimiento se repite poco después: "Y no es posible salvarle [a Pablo] sin salvar a María Fulgencia, sin salvar a Elvira, sin salvarnos todos" (p. 1049).

A través de los rasgos que hemos analizado en Paulina apreciamos una caracterización bien trazada, lo cual desmiente la opinión de algunos críticos que dicen que no está al mismo nivel del personaje masculino.[9] En Paulina, Miró nos da un personaje verosímil. De todas las técnicas usadas en la presentación de este personaje, no cabe duda

---

[9]Alfred Becker, El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró (Madrid: Revista de Occidente, 1958), p. 78.

que la más efectiva es el monólogo interior, ya que nos permite formarnos una idea clara de su intensa vida interior. El lector se conmueve al ver a esta joven bondadosa e incauta que cae bajo la tutela de su cruel marido y de su cuñada. Una de las características que hacen a este personaje verosímil es el cambio que observamos desde la joven sin experiencia del principio del relato hasta la mujer madura y comprensiva que vemos al final. El cambio en la actitud de Paulina se nota en el siguiente párrafo:

> Pero Paulina no había de atender sino a su vida. La felicidad no era propósito de juventud. Y se internó en sí misma, escuchándose transverberada por los ojos, por las palabras, por el silencio de su esposo y de su hijo. En aquellos días, ¡qué pasmo, qué corazón asustado delante de la felicidad! ¡Cómo sería esa felicidad, una felicidad que, para serlo, había de desvertebrarse de la felicidad que cada uno se había prometido! (p. 1051)

A través de todas estas observaciones bien podemos ver que Paulina en muchos aspectos se comporta como una mujer típica del siglo pasado. Primero, es una mujer sumisa y en ningún momento alza la voz a su marido, como tampoco se queja de los ultrajes que recibe de su cuñada. A pesar de que Paulina es la dueña de las propiedades, Alvaro es el que hace las decisiones. También muy característico es su sentimiento religioso que le permite sobrellevar las vicisitudes de la vida. Finalmente observamos el fuerte sentimiento maternal de la protagonista, que se presenta de una manera tierna y convincente.

Personajes Femeninos Secundarios

En las novelas analizadas en capítulos anteriores, hemos notado la habilidad de Miró para desarrollar al personaje secundario a través de la técnica de la "caricatura". Esta pericia es notable en la presentación de Elvira, la hipócrita y despiadada hermana de Alvaro. Elvira, a pesar de ser un personaje secundario, cobra gran importancia debido a la íntima relación que mantiene a través de toda la trama con los personajes principales. Además, sus reacciones al final cambian totalmente el desenlace de la novela.

En la presentación de este personaje Miró nos da una serie de facetas presentadas en forma caricaturesca, que refuerzan los rasgos malsanos del personaje. Miró asocia las características físicas de sus personajes con sus actitudes,[10] razón por la cual Elvira se describe como una mujer desagradable y poco atractiva. De esta manera nos la presenta en la primera descripción:

> Alta, enjuta, inquieta; se le retorcían las ropas con un movimiento de sierpe; sus dientes blanquísimos, un poco descarnados, le asomaban en una sonrisa casi continua que se le enfriaba tirantemente sin animar sus mejillas de polvos agrietados. Le relucía el cabello, lacio y negrísimo, como si lo tuviese bañado; cansaba la inquietud de sus ojos y su voz apasionada se le rompía de acritud. (p. 848)

---

[10] Elpidio Laguna-Díaz, "Las formas novelescas del arte de Gabriel Miró", tesis doctoral, The City University of New York (1974), p. 189.

En este párrafo la hipocresía y los atributos malignos se representan con la analogía de la sierpe. La falta de sensualidad y excesiva castidad se representan con los rasgos de sequedad. Poco después la saña con que ataca y murmura del prójimo se representa con la analogía del ave de rapiña: "Y sus afilados índices le clavaron los párpados" (p. 889). La dureza de esta mujer se representa con la sequedad de su voz y la referencia al yeso, como lo vemos en las siguientes líneas. "Adelantándose la hermana de don Alvaro, ardiéndole los ojos socavados en su máscara de yeso" (p. 861)

Otras facetas de Elvira que se confirmarán más tarde se ven a través de otros personajes. La reacción de don Daniel se hace a la manera caricaturesca:

> A su lado sentía don Daniel la sequedad ardiente de Elvira, rígida de sedas viejas; su cabello en ondas de tenacilla cubriéndole un poco el frontal huesudo y grande como el del hermano; los ojos con azules de fósforo húmedo; la mantilla, tupida, puesta con remilgos y malicias que le dejaban una expresión beata y sensual. Todo su rostro, enyesado y duro, se animaba por la roja vibración de la lengua, siempre refrescándose los labios de arista y calentura. (p. 853)

A través de la reacción de don Daniel, Miró confirma los rasgos desagradables de este personaje. Otra vez indica la idea de máscara de yeso; las cualidades malignas se reflejan en la idea de ojos fosforecentes y la forma en que lleva la mantilla. Se repite otra vez la idea de la serpiente con la forma en que mueve la lengua. Miró continuamente nos reafirma las características con que inicialmente describe

al personaje. En toda la narración encontramos referencias como la siguiente: "Parecía más flaca y su piel más verde entre las grietas de su yeso de arroz" (p. 971). Otra vez la idea de piel verde se asocia con la serpiente y la dureza de estatua, al mencionar el yeso. Tradicionalmente la serpiente se considera como el símbolo del pecado. Elvira lo ve en todo, aun en el hecho natural de la procreación, como lo apreciamos en el comentario siguiente: "Un hijo de lo primero que sirve es de malicia para llevar la cuenta de pasadas satisfacciones en que fue engendrado" (p. 901). Otra circunstancia donde vemos esta obsesión del pecado es en su reacción hacia Purita, la noble y bella amiga de don Magín: "¡Déjese de diecisiete cuando se tienen pechos y caderas de nodriza de treinta años! ¡Un escándalo de carne; no se puede ser buena teniendo de ese modo lo que tiene!" (p. 870). De nuevo es don Daniel quien nos confirma la obsesión que tiene Elvira del pecado: "Don Daniel la miraba, y mirándola se asustó porque de tan casta le parecía una mala mujer; de tan casta, de pensar constantemente en el pecado para aborrecerlo, semejaba que se le quedaran sus señales" (p. 853).

Estos rasgos negativos que podemos ver en la presentación física de Elvira se confirman más tarde; inicialmente aparecen en Nuestro padre San Daniel y llegan a completarse en El obispo leproso. Así por ejemplo en su relación con Paulina se ve la maldad premeditada de Elvira ya que

sabiendo el cariño entrañable que existe entre Paulina y su hijo, Elvira incita a Alvaro para que envíe a Pablo, de ocho años de edad, como alumno interno al colegio de "Jesús". Elvira se alía con Alvaro y maliciosamente prohibe que su cuñada vaya a visitar a su moribundo padre. Esta malsana actitud se revela muy bien en el párrafo siguiente en que Jimena, la criada, revela la enfermedad y la aparente necesidad que don Daniel tiene de su hija:

> Entonces, Elvira y don Alvaro la llevaron al escritorio; y allí les habló de don Daniel, de sus congojas, de sus postraciones, de su mutismo, y de sus pesadillas con sollozos y clamores. . . . Pero todo les era muy sabido. Los dos hermanos se miraban dolidamente. El padre de Paulina se obstinó en apartarse de los suyos, en que se le compadeciera [sic] por enfermo y desamparado. Ellos no podían remediar esos antojos seniles. (p. 875)

Pero es en la relación con su sobrino Pablo donde se hace más patente la naturaleza malsana de Elvira. Su constante intervención agranda la tensión que existe entre padre e hijo. Elvira hace saber a Alvaro las más íntimas infracciones cometidas por el muchacho. Un caso típico es cuando lo acusa de no obedecerle. La reacción de Pablo se hace patente en la escena siguiente:

> Apareció el padre y detrás la silueta de Elvira.
> —¡Pídele perdón a tía Elvira!
> Obedeció Pablo, humillándose sin mirarles.
> —¡Pablo, bésala!
> Tía Elvira puso un pómulo grietoso en la boca de Pablo.
> Y él acercóse, y no la besó.
> —¡Bésala!, y temblaba de imperio la cabeza de don Alvaro.
> Los labios de Pablo palpitaban por el ímpetu de un sollozo mordido; y el padre agarró la nuca del hijo, y lo empujó, apretándolo en la mejilla

de su hermana.
Pablo sintió el hueso ardiente de tía Elvira. Y no la besó. (p. 1010)

Elvira siente placer en mortificar al muchacho. Un caso particular es cuando le hace saber que tiene que ir de interno al colegio:

—¡Aprovéchate de los veintisiete días que te quedan, porque el quince de septiembre se acabó el holgorio! ¡Y veintisiete días . . ., veintisiete días tampoco, que si quitas el de hoy y el de ingreso . . . !
Desde entonces, todas las noches, antes de la cena, le presentaba el arqueo de su libertad. Y cada noche Pablo se acostaba aborreciéndola más. (p. 918)

Al terminar la novela llegamos a saber que parte de esta actitud de Elvira y su celo religioso esconden deseos incestuosos no sólo hacia su sobrino, sino, como lo discutiremos posteriormente, hacia su hermano Alvaro. El deseo incestuoso se hace patente cuando Elvira llega a saber que Pablo se ha enamorado de María Fulgencia. Elvira lo manosea sexualmente, reaccionando con la locura de una mujer despechada:

—¡No te arrancarás así de la "Monja" cuando ella se te embista! [sic]
Apasionado de rencor, centelleándole magníficos los ojos, Pablo le aplastó en la frente una palabra inmunda, y ella le miró con locura, y casi derribada por la rodilla del sobrino, pudo apretarle de los riñones, se lo volcó encima, onduló acostada, y le besó en la garganta, buscándole la boca. (p. 1046)

Los rasgos de mujer murmuradora que se insinúan en la descripción original cuando se la compara con una avispa y con una sierpe de "lengua ardiente", se confirman en la

escena donde Elvira ataca a los habitantes de Oleza y los acusa de cometer toda clase de actos indecentes:

> Se le habían encendido los pómulos; le llameaban casi magníficamente los ojos; le temblaba la boca; le resalían vibrantes y duras las cuerdas de su cuello, y sus dedos agudos crisparon la toca de ganchillo. Y fue desmenuzando todas las licencias; los escándalos, las escondidas perversidades del señorio olecense: matrimonios reunidos, las noches de verano, en el huerto frondoso de una casa principal, donde jugaban a trocar marido y mujer y las nuevas parejas, haciendo travesuras y bromas infantiles, se perdían entre los árboles, y después volvían muy cansadas; señoras de añeja prosapia que iban a sus heredades, a sus jardines de naranjos de la vega, solas en sus vetustos faetones, y a la mitad del camino sentían miedo, o se quejaban de un súbito dolor, y había de enterarse el cochero, que siempre resultaba ahijado o hermano de leche de la dama. (p. 869)

La malediciencia de Elvira se hace evidente cuando ve el pecado en la actitud del padre Magín, conocido en la comunidad por su bondad y su espíritu caritativo. "—¿Don Magín? ¡Don Magín, no!—gritó bravamente la viuda. ¿Que don Magín no? ¿Es que ni siquiera ha reparado usted cómo don Magín tiende su mano para que se la besen? ¡Se le eriza toda la piel!" (p. 870).

La actitud de Elvira hacia la gente la convierte en un ser desconfiado; no le tiene confianza ni siquiera a su vieja criada: "Catorce años la tenemos, y puedes creer que no me fío de ella. Yo cierro las alacenas y los armarios" (p. 848).

La única persona que Elvira quiere y con quien puede comunicarse es su hermano Alvaro. El sobrino mismo nos dice

que nadie la quiere: "A tía Elvira no la quiere ni don Amancio" (p. 982). Elvira y Alvaro poseen un celo y una austeridad religiosa similares que los hace respetarse mutuamente. En los pocos diálogos entre Elvira y su hermano apreciamos un cariño entrañable. Alvaro dice que "¡Elvira es sufrida y denodada como una santa!" (p. 845). Elvira siempre está de acuerdo con su hermano, y su espíritu de protección se evidencia en ocasión de que Alvaro sale a enfrentarse con su enemigo "Cara-rajada". Elvira se viste de hombre y lo sigue:

> Don Alvaro se precipitó, recrujiéndole todos los huesos, y quedó paralizado de espanto.
>
> Elvira le abrazaba, prorrumpiendo junto a su boca:
>
> —Perdóname. Sentí miedo de que ese hombre te acometiese a escondidas. . . . Nadie lo sabe; te lo juro. ¡Tu mujer dormía! (p. 880)

En esta escena puede observarse cierta morbosidad, sobre todo en el hecho que Elvira afirma que nadie lo sabe. Praag-Chatraine ve en la relación entre los dos hermanos rasgos incestuosos: "Elvira n'admire et n'aime qu'un seul être au monde; son frère Alvaro, sentiment assez trouble teinté d'une nuance incestueuse."[11] Esta relación solamente se insinúa y no aparece implícita como en la escena donde se confirman los deseos incestuosos de la tía hacia el sobrino que hemos descrito anteriormente.

---

[11]Jacqueline Praag-Chatraine, Gabriel Miró ou le visage du Levante (Paris: Nizet, 1959), p. 234.

La presentación de Elvira es un acierto novelesco. La selección de rasgos nos permite formarnos una idea de un personaje que sufre de un desequilibrio psicológico. En Elvira vemos la habilidad de Miró para manejar al personaje "caricatura". En este personaje el lector se convence de sus rasgos morales y espirituales, hasta el punto de que crean un sentimiento de repugnancia. Esto se debe en particular a los diferentes matices y la precisión con que se van presentando las diferentes facetas. También vemos claramente que en la presentación de Elvira Miró usa la síntesis y la ironía. Praag-Chatraine nos dice lo siguiente con respecto a esta caracterización: "Jamais Miró n'avait encore atteint à une telle maîtrise dans l'art du romancier-psychologue et l'on peut dire que, de toutes ses créatures féminines, la trouble [sic] Elvira est la plus vivante."[12]

Elvira es un personaje típico de la familia española no sólo del siglo pasado sino también de nuestros días. El caso de la mujer sola que se acoge a un pariente cercano para su manutención y protección. Ayuda al manejo de la casa, la crianza de los hijos y es parte integral de la familia. Aunque vemos que tiene rasgos de mujer dominante, Elvira nunca llega a adquirir la influencia que le pertenecía al hombre (rasgo que bien podía adquirir la viuda), pues a pesar del poder que ejerce en la casa, todas sus

---

[12]Praag-Chatraine, p. 234.

acciones están censuradas por su hermano Alvaro.

María Fulgencia es el otro personaje femenino secundario que analizaremos en este capítulo. Al igual que Pablo, no aparece en Nuestro padre San Daniel; sin embargo, cobra como Elvira gran importancia en El obispo leproso, ya que ayuda a cambiar el curso de la acción. También en María Fulgencia Miró demuestra su maestría en el manejo del personaje secundario caricaturesco. A diferencia de Elvira, María Fulgencia se presenta con menos descripciones directas. Así, por ejemplo, ciertos rasgos de la joven los conocemos de antemano al llegar a saber su pasado familiar.

Es interesante anotar que María Fulgencia es uno de los pocos personajes mironianos donde podemos ver con más precisión rasgos de la escuela naturalista, tal como lo hemos indicado en la introducción de esta tesis. Esto se aprecia sobre todo en elementos hereditarios. Por ejemplo, pronto sabemos que el padre fue un ser extraño. Otro antecedente hereditario es el hecho de que la hermana menor de María Fulgencia nació tullida y enfermiza, razón por la cual murió siendo muy niña. En repetidas ocasiones se refuerza la idea de la herencia de María Fulgencia con expresiones como la siguiente: "Las cosas y las personas no tenían remedio; eran como eran" (p. 931).

María Fulgencia, como la mayoría de las mujeres en Miró, es no sólo una mujer muy hermosa sino que también posee el característico rasgo sensual. Así lo vemos en la

siguiente descripción:

> Alta, delgada, pálida; la boca muy encendida; las trenzas, muy largas, muy negras (p. 930) . . . . María Fulgencia estaba más descolorida, y sus cabellos negros, más frondosos, la dejaban en una umbría de ahogo apasionado. (p. 931)

Una vez que el lector esté consciente de las "taras" hereditarias le es más fácil comprender el comportamiento neurasténico de María Fulgencia. Hay varios episodios donde se observa cierto desequilibrio mental del personaje.[13] Un episodio representativo es el siguiente:

> En esos días mostróse la huérfana con sobresalto y deseos de soledad. Los pasaba en la profunda alcoba de los padres, quejándose y revolviéndose vestida en el lecho enorme, de baldaquino de damascos. Estuvo todo un domingo quietecita, ovillada. No quiso alimento; se fajó la frente con un terciopelo morado de una imagen. (p. 933)

Algunos rasgos de María Fulgencia se presentan a través de las observaciones de otros personajes. En este caso el deán de la catedral, a cargo de la muchacha en su orfandad, nos habla de los problemas nerviosos de la joven:

> Las consultas, las crisis, los brincos de María Fulgencia le parecían siempre cosas pasadas, envejecidas. Ni siquiera había de meditar un consejo inédito. Les [sic] servían las mismas palabras, los mismos ademanes. (p. 935)

Este mismo personaje nos dice más tarde que los desvaríos de la muchacha se deben a que "después de todo ella era una Valcárcel" (p. 935) Refuerza así la idea de que las actitudes de María Fulgencia obedecen a la herencia.

---

[13] Ivette Miller, p. 133.

Otro rasgo que ilustra el desequilibrio mental de la joven es su temperamento antojadizo y obsesivo. En una ocasión quiere comprar la venerada imagen del Angel de Murcia: "Ella sigue consumiéndose. Compra todas las estampas del Angel que encuentra y que le traen; y el precioso mancebo de Gethsemaní se multiplica en la sala, en el dormitorio, en los libros y en el costurero de la señorita" (p. 936). Sin pensarlo mucho, cambia de opinión y se le antoja que quiere ser monja. Las extrañas reacciones de María Fulgencia se revelan también en el convento: "Abrió los cofres, los arconcillos, las cestas. Derramó sus ropas, sus sartales, sus briquiños [sic], sus esencias" (p. 938). Su temperamento impulsivo la hace pensar que puede profesar de inmediato:

> Quiso ver su aposento; lo engalanó. Pidió vestirse de novicia y profesar cuanto antes. Se llamaría Sor María Fulgencia del Angel de Gethsemaní. En verano se marcharía con toda la comunidad a sus haciendas de Murcia, que ya daban gozo. (p. 938)

Una vez más a través de otra persona, Miró ilustra el temperamento inquieto de la joven. En este caso es la clavaria del convento quien nos hace saber que hay algo extraño en María Fulgencia: "¡Cuánto dengue y locura! Se obligó a vigilarla. . . . La clavaria desconfió más. Todas las noches desmenuzaba sus escrúpulos y avisos a la madre superiora" (p. 938).

La inestabilidad emocional de María Fulgencia se hace patente más tarde con las tribulaciones que causa al

convento, ya que llega a convencer a otras hermanas de sus alucinaciones:

> Sor o la señorita Valcárcel se aprovecha de todas las vidrieras para mirarse, y hasta del portapaz se ha servido, al besarlo, como de un espejo. La vió la clavaria. Pero sus noches, sus noches son irresistibles. Se siente el río y el viento como criaturas en pena que se paran llamándonos en cada celosía. Sor María Fulgencia y otras tres hermanas no duermen o gimen con pesadillas. Dicen que un arcángel se pasea por los dormitorios mirándolas.
> —¡Duerman con luz!
> —Con luz dormimos, don Magín. ¡A oscuras no sosegaríamos, porque a oscuras lo ven mejor! (p. 1016)

En este párrafo también podemos ver cierta mezcla de lo religioso con lo sexual, una tendencia que aparece en este personaje en varias ocasiones, lo cual se refleja en el hecho de que oportunamente confunda al "ángel" con su amante Pablo.[14]

La inestabilidad de la joven se evidencia otra vez al salir ella del convento. Toma la inesperada decisión de casarse con "el primero que se le presente" (p. 1019). Desafortunadamente el primero que se le presenta es don Amancio. Esta decisión tendrá funestas consecuencias, pues al casarse, la joven se verá sometida a la disciplina matrimonial de la cual no podrá liberarse. A través de este matrimonio inverosímil, Miró nos ilustra otra vez la falta de conocimiento que la mujer tenía con respecto al matrimonio. En el

---

[14]Erich Fromm, Psychoanalysis and Religion (New Haven: Yale University Press, 1950), p. 28. Específicamente Fromm explica la confusión entre elementos sexuales y religiosos en su capítulo "Some Types of Religious Experience".

caso de María Fulgencia sabemos que tenía 17 años, mientras que don Amancio era ya entrado en los cincuenta. Lo poco que sabemos de él es que era un hombre de ideas rancias y de carácter diametralmente opuesto al de la joven. Más adelante, cuando María Fulgencia conoce al joven Pablo y se enamora de él, ya es tarde porque como mujer casada "pertenecía" a don Amancio.

La relación entre Pablo y María Fulgencia cobra importancia debido a que cambia totalmente el curso de la acción. Es una relación efímera pero profunda, como lo apreciamos en los siguientes pasajes: "Corrió a su huerto, y le recibieron sus brazos y sus labios. Temblaba encendida y se le alzaba el pecho anhelante y glorioso" (p. 1045). Poco después se describe con más detalle este sentimiento:

> —¡Tu tardabas, y llegas contento, y yo me moría de no verte!
>
> Y no se pudo contener en su amor, como siempre hizo hasta el retiro del ancho limonero, sino que, en medio de un vial de jazmines, lo abrazó besándole, besándole; y luego se lo apartaba para mirarle, y le besaba más, como los niños que miran la fruta después de morderla. (p. 1045)

En el párrafo anterior la comparación con la reacción de un niño nos hace pensar que Miró no censura el amor de los jóvenes. Poco más tarde nos hace saber que el obispo les perdona y no le pide a Pablo que se aleje de la joven. "—Vengo tarde y vengo contento porque se lo dije todo al obispo. ¡Acabo de ser perdonado, y yo te comunico mi alegría!" (p. 1045). A través de este perdón de la máxima autoridad eclesiástica de la diócesis, el autor nos revela un punto

de vista más humano hacia el adulterio en la mujer, ya que socialmente el comportamiento de la joven era una falta grave.

Como personaje novelesco María Fulgencia es una caracterización interesante cuya evolución podemos observar de principio a fin. Este cambio ocurre después de que conoce a Pablo; ya no vemos a la joven antojadiza y neurótica que el autor nos describe anteriormente. Este cambio lo notamos en la forma madura en que acepta su irremediable situación emocional: opta por la separación para evitar el escándalo. El cambio de la personalidad de María Fulgencia se nota en la larga carta que escribe a Paulina, donde se explican los hechos y los sentimientos de la joven:

> Cuando me di cuenta de que Diego nos había sorprendido—perdóneme—aquella mañana en el jardín, adiviné que yo, como casi todas las mujeres comprometidas, podía valerme de habilidades para encubrir la verdad. Pude "remediarlo" con embustes, y hasta se me ocurrieron y todo, y no quise. Y no quise fingir porque "él y yo solos", sin pensar en los demás, no caíamos en ninguna verguënza; pero pensar en los otros hasta tener que engañarles era ya sentirse desnudos, como dicen que se vieron nuestros primeros padres en el Paraíso. Y anticipándoseme ese sonrojo, tuve el presentimiento de que mi paraíso estaba ya cerrado. Y si no había de entrar, ¿para qué entonces había de mentir? Cogí de la mano a su hijo y lo llevé hasta la puertecita de la ribera. Quise que me mirase mucho. Sabía que era la última vez que me miraba. Nada más nos mirábamos. Y cuando oí que me llamaban, entonces, solté a Pablo, y rodeando las tapias, me presenté a mi marido y le dije la verdad como si mi marido no fuese para mí sino un don Amancio Espuch. (p. 1053)

Bien podemos ver un cambio en la actitud de María Fulgencia. Es una liberación de las ataduras emocionales. A esto

llega a través de la introspección.[15] Ese cambio es más obvio cuando llegamos a saber que su decisión de separarse es definitiva. "Ya no pasará nada. Sí, lo juro, porque ahora ni su hijo podría volverme a la felicidad de antes" (p. 1053)

En María Fulgencia se repite el tema de la mujer casada infeliz que busca la felicidad fuera del hogar, tema que ya hemos visto en Las cerezas del cementerio. A diferencia de Beatriz, María Fulgencia opta por seguir los preceptos sociales y se aleja del amante. En María Fulgencia también vemos la otra constante de la novela de Miró que nos dice que la mujer depende enteramente del hombre. En este personaje también vemos las duras reglas éticas imponiéndose a la felicidad individual.

En las novelas de Oleza encontramos una serie de personajes menores que giran alrededor de los protagonistas. Por su importancia hemos escogido a doña Corazón, la prima de Paulina y a "Las Catalanas", amigas de Elvira. Por medio de ellas a través de las tertulias que se llevan a cabo en sus casas podemos apreciar aspectos de la vida de Oleza. Doña Corazón representa al "buen grupo" de Oleza; aparece como una señora noble, sencilla, un poco incauta y muy devota. Se presenta a través de la técnica del personaje

---

[15]Karl D. Uitti, The Concept of Self in the Symbolist Novel, (New York: E. P. Dutton, 1954), p. 14. Uitti afirma que el personaje puede liberarse de las ataduras emocionales a través de la introspección.

"caricatura" por medio de facetas rápidas que nos llegan por boca de otros personajes. Por ejemplo, su bondad se descubre por medio de lo que dice el párroco don Magín: "Usted vive con un recogimiento de santa" (p. 865). En otra ocasión la compara con Santa Francisca: "Quizá no fue mucho más perfecta la vida de Santa Francisca Romana, también viuda; y si usted se sentase esta primavera bajo un peral no le daría el árbol fruta ya madura, en vez de flores, como se refiere de la bienaventurada Francisca" (p. 865). La pulcritud, otro rasgo de doña Corazón, se presenta a través de la nitidez con que mantiene su tiendecilla de chocolates: "Era una tienda florida y cuidada por doña Corazón como si adornase un altar del Mes de María" (p. 798). La idea de limpieza la refuerza también don Magín: "Gustaba de la amistad de doña Corazón, limpia para su casa, para su mesa y para su persona, siempre envuelta en un suave aroma de sebillo de lima" (p. 801). A través de una descripción indirecta, Miró nos presenta los rasgos de bondad y dulzura de la buena señora, en particular cuando la compara con una abeja hacendosa:

> La visitaban capellanes y principales caballeros; platicaban y leían El Clamor de la Verdad y El Boletín Eclesiástico. Cortejaban paternalmente, a la señora, llamándola abeja maestra de aquella celdilla, porque de las manos primorosas y gordezuelas y de los labios bermejos de doña Corazón, que se iba embarneciendo y lozaneando en su viudez, semejaba producirse la generosidad de la cera y de las mieles de sus alacenas y vasares. (p. 798)

Todas estas facetas nos presentan un personaje muy

real. Miró nos presenta un vivo retrato de una señora buena y dulce, ya entrada en años. Por la descripción anterior es fácil deducir que los amigos de doña Corazón pertenecen al bando de la gente buena de Oleza. En las tertulias de doña Corazón, tertulias de paz y sosiego, se habla de cosas bonitas, de la bondad de amigos ya desaparecidos.

Si doña Corazón se presenta como un ser noble y si en su tertulia aparecen los aspectos buenos de Oleza, lo opuesto se ve en las tertulias y las descripciones de "Las Catalanas". Fiel a su idea de presentar las reacciones espirituales a través de la descripción física, Miró presenta a las hermanas como criaturas poco atractivas:

> No se las podía imaginar sino en su presente: altas, flacas y esquinadas; los ojos, gruesos, de un mirar compasivo; el rostro, muy largo; los labios, eclesiásticos; la espalda, de quilla, y, sobre todas las cosas, vírgenes. Sus lutos—todavía de retales de la tienda—nadie los creería de viudez ni de maternidad rota. Solteras. Estatura, filo y pudor de doncellez perdurable. Para ser vírgenes nacieron. Las dos hermanas se horrorizaban lo mismo del pecado de la sensualidad que nunca habían cometido, y casi tanto temían el de la calumnia, prefiriendo que fuesen verdaderas las culpas que se contaban en su presencia. (p. 950)

En esta descripción Miró usa no sólo humor sino ironía, ya que en las tertulias de "Las Catalanas" se calumnia a la gente de Oleza, siendo Elvira una de las visitantes más activas. Ella es la que trae los comentarios de los vecinos:

> Elvira precipitóse en la sala, y, sin besar a las dos viejas señoras, les refirió ella sola la depravación de los ingenieros.
>
> Las Catalanas principiaron a toser y a consternarse, diciendo que no era posible tanta inmundicia.

—Pero ¿desnuda? Sin enaguas, sin pantalón de punto, sin medias. ¿Atada y colgando de dos naranjos? ¿Y ellos qué hacían, Dios mío? (p. 951)

A través de estas tertulias presentadas en una forma caricaturesca, Miró nos da un vistazo de la vida íntima de Oleza. Al mismo tiempo nos ilustra los dos bandos en que está dividida la ciudad.[16] En el grupo de doña Corazón podemos observar a unos personajes más humanos con un sentido de la vida y de la belleza bastante diferente al del otro grupo. Por ejemplo, a dona Corazón y al padre Magín les gustan las cosas bonitas: las flores y la buena mesa. En el grupo de "Las Catalanas" están los personajes demasiado preocupados por el pecado. Una de sus características más marcadas es la murmuración y una preocupación excesiva por el pecado. Desafortunadamente el segundo grupo, por medio de la religión, y de sus posiciones de influencia en la comunidad, ejerce fuerte influencia sobre el primero.

El personaje femenino de las novelas de Oleza viene sobre todo de la clase media de una ciudad pequeña. Miró, hombre de sentimientos nobles y delicados, refleja su simpatía por las caracterizaciones que demuestran nobleza de alma. Esto se ve en particular en María Fulgencia y Paulina. Por otra parte se nota su antagonismo hacia los espíritus con bajos sentimientos como es el caso de Elvira. En la presentación del personaje "bueno" también apreciamos cierto

---

[16]Woodward, p. 111

idealismo; no obstante no aparece con la fuerza con que se ve en Las cerezas del cementerio o en algunas de sus novelas cortas.

El personaje femenino de las novelas de Oleza es sin duda el más logrado de la novelística de Miró. Si bien es cierto que conserva el lirismo y la narración minuciosa, estas cualidades están en función de la caracterización. Por otra parte, al alejarse de la artificiosidad modernista presenta un personaje más verosímil que se ajusta más a los cánones sociales de la época en que Miró escribe. Al usar una técnica más convencional Miró nos da aquí un personaje femenino que está a la altura del masculino. La bondad de Paulina, la decepción de María Fulgencia y la malsana actitud de Elvira dejan huella en la mente del lector.

El personaje femenino en Nuestro padre San Daniel y El obispo leproso nos presenta al individuo devorado por la estrechez del ambiente y sus devastadoras restricciones. En estas mujeres vemos unas vidas mal vividas debido en parte a los efectos dañinos de una religión mal interpretada que paraliza la iniciativa natural del individuo. Estas vidas, bajo diferentes circunstancias, bien pudieron desarrollarse naturalmente sin el excesivo sentimiento de culpa y frustración. Las novelas tienen un marcado sentimiento trágico debido a que el lector está plenamente consciente de que las protagonistas llevan un vivir errado.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

En esta tesis hemos discutido la caracterización de quince personajes femeninos en la novelística de Gabriel Miró. Hemos escogido estos personajes teniendo en cuenta su importancia dentro de la trama de cada novela. En estas conclusiones discutiremos los siguientes aspectos: rasgos sobresalientes y comunes, aspectos físicos en la relación al comportamiento, el personaje y los temas, y finalmente si Miró logra darnos una caracterización femenina bien definida.

Una constante que observamos en la presentación del personaje femenino en la novela mironiana es el énfasis en la descripción física. Esto se debe en su mayor parte al gusto del autor por el detalle. Las mujeres de Miró resaltan por su belleza. En las descripciones el autor destaca determinados rasgos; así por ejemplo la belleza de la piel se describe con comparaciones que nos indican blancura o suavidad. Es corriente encontrar símiles que se refieren a la piel, tales como "blancura de almendra", "tenía su carne la palidez lechosa, tersa y suave de algunas flores y de algunos mármoles dorados del sol" (p. 478); o "pelusa de fruta" (p. 211). (Obsérvese el gusto modernista en la comparación con frutas y flores). Los cabellos es otro rasgo que el autor constantemente describe con particular cuidado,

acentuando el color: "Sus cabellos negros que hacían vislumbres azulosos" (p. 211). "Sus cabellos opulentos de un apagado oro" (p. 330). Los ojos son otro aspecto físico que se describe con gran detalle. El autor le presta atención al color, movimiento y tamaño. Obsérvese esto en las siguientes líneas: "Sus ojos oscuros; más grandes que bellos y lentos en el mirar" (p. 211); "Brillaba siempre en sus grises pupilas una centella de pasión" (p. 479). En otras ocasiones se le da particular atención a otras partes del cuerpo, en particular las manos y los pies. De especial belleza son los pies de Enriqueta en Los pies y los zapatos de Enriqueta: "Yo no he visto piesecitos como los de Enriqueta. Parecen de princesita china" (p. 240). De igual hermosura son las manos y los pies de Luisa en La palma rota: "Suma de gracia y distinción eran sus manos y sus pies" (p. 210). Aquí el autor va aun más allá y nos da movimiento "¡Sus pies! ¡Pies para hollar céspedes, espumas de olas, tapices, mármoles arcaicos y gloriosos!" (p. 210). En otras ocasiones el autor vincula partes del cuerpo con sensaciones: "La acariciadora mirada de don Jaime le iba dejando como un perfume de felicidad por todo el cuerpo, que se detenía en su boca, en su estremecido seno y en los pies" (p. 241). Otra sensación similar se describe cuando Laura en La palma rota observa un incendio: "Crujían las llamas y su aliento calentaba los ojos, el cabello, la boca, el seno, las manos de la doncella. Era un beso de fuego que

recibió todo su cuerpo" (p. 297). Otra vez observamos aquí la influencia modernista en la descripción de "sensaciones".

Por lo común la descripción física del personaje está en relación directa con su comportamiento. Si las protagonistas son mujeres bellas, en todas ellas vemos rasgos de bondad, mansedumbre o rectitud. Así lo observamos en Paulina en las novelas de Oleza o en Enriqueta en Los pies y los zapatos de Enriqueta. Al contrario, si los personajes encarnan aspectos malsanos, aparecen descritos con rasgos de fealdad. Tal es el caso de Constanza en Las cerezas del cementerio y Elvira en las novelas de Oleza. No hay duda de que Miró sostiene la teoría de los clásicos antiguos y de la escuela de Ribot en el Siglo XIX de que el cuerpo corresponde al alma que contiene. En un cuerpo bello se encarna una alma bella.[1]

De acuerdo con el comportamiento y los rasgos físicos podemos catalogar a la mujer mironiana en varios grupos. En el primer grupo tenemos a la mujer casada fiel; por ejemplo, Elena en Niño y grande y Paulina en las novelas de Oleza. Aunque estas mujeres viven con maridos que no las comprenden, no rompen los códigos establecidos según los cuales una mujer casada debe soportar los ultrajes y la falta de comprensión de su consorte. En ellas vemos la docilidad

---

[1]Elpidio Laguna-Díaz, "Las formas novelescas del arte de Gabriel Miró", Tesis doctoral, (The City University of New York, 1974), p. 189.

como rasgo sobresaliente.

Dentro del grupo de la mujer casada tenemos a la adúltera, que trata de encontrar la felicidad fuera del hogar. Tal es el caso de Beatriz en Las cerezas del cementerio y de María Fulgencia en las novelas de Oleza. En estas mujeres encontramos cierto espíritu de rebelión contra las normas establecidas, y como resultado serán víctimas de la ira social. En estos casos el adulterio es una consecuencia de la forma inadecuada en que cada protagonista escoge a su marido. Beatriz lo hace forzada por su padre; María Fulgencia lo hace de una manera impulsiva. Ambas no tienen la menor idea acerca del matrimonio ya que son muy jóvenes y sin experiencia y apenas conocen a sus pretendientes.[2] Es interesante observar que Miró no censura la actuación de estos personajes; al contrario, los presenta con atributos de bondad y sentido humanitario. Tampoco censura las relaciones ilícitas; el encuentro entre María Fulgencia y Pablo, por ejemplo, se describe como algo muy hermoso e idílico. Además, en forma poco convencional en un país católico, el obispo, suprema autoridad religiosa de la ciudad, no sólo perdona a Pablo sino que no le pide que se aleje de su amada. Esto nos hace pensar que en Miró "el adulterio pierde mucho del sentido de culpabilidad, de pecado, para pasar a

---

[2]María Laffite, La mujer en España (Madrid: Editorial Aguilar, 1968), p. 77.

una modalidad ética, más moderna, más amplia (no licenciosa) que dentro de lo que pudiera tener de pecaminoso parece casto."[3] Esta actitud hacia el adulterio la vemos típicamente en aquellos personajes adúlteros que poseen lo que bien podríamos llamar "almas selectas". Por el contrario, el autor no escatima esfuerzo en presentar lo desagradable de este comportamiento en aquellas almas de bajos instintos que sólo buscan la satisfacción sexual. Este es el caso de Francisca y Emilia en Niño y grande.

Aparte de la mujer casada privada de amor tenemos el grupo de la joven soltera en la misma situación. Esta es la de Julia e Isabel en Las cerezas del cementerio y Enriqueta en Los pies y los zapatos de Enriqueta. En todos estos personajes el conflicto arranca de la incapacidad de los hombres de ver que estas mujeres les hubieran traído la felicidad, ya que el autor las presenta no sólo muy hermosas sino también con atributos morales excepcionales. Un caso aparte de la mujer no amada es el de Luisa en La palma rota, quien rehusa el amor de un hombre apuesto y bueno y decide permanecer sola. La situación de Laura en Dentro del cercado es un tanto diferente ya que la protagonista ama a un hombre casado; ambos optan por aceptar las restricciones sociales y se apartan uno del otro.

El último grupo de personajes femeninos que vemos en

---

[3]Laguna-Díaz, p. 354.

la novela de Miró es el de los seres con rasgos que encarnan en una forma u otra pasiones malsanas: la envidia, la avaricia, la maledicencia, la falta de caridad. Igual que el personaje con rasgos nobles, la descripción física es un reflejo del alma. Aquí el personaje aparece con características físicas desagradables. Ya hemos discutido el esmero con que Miró describe la apariencia física de Constanza en Las cerezas del cementerio o de Elvira en las novelas de Oleza. También ya hemos observado que estos personajes aparecen a través de la técnica de la caricatura. Estos personajes sirven muy bien al desarrollo de la trama, puesto que los seres buenos, con nobles sentimientos, tienen que convivir con aquellos de estofa vulgar.

Otro aspecto importante del personaje femenino es su relación con los temas más importantes de las diferentes novelas, en particular con el del amor y sus corolarios: la soledad y la falta de comunicación. Este tema es uno de los más importantes en la novelística de Miró, puesto que las relaciones amorosas de los protagonistas y sus consecuencias nos dan los aspectos esenciales de los argumentos. Vemos que la mujer mironiana busca el amor como un elemento esencial de su vida, ya que está totalmente supeditada al hombre. Sin él no puede existir decentemente en sociedad. El amor que Miró nos da en sus novelas es el amor insatisfecho; parece que el autor siempre quiere subrayar el tema de la soledad y la falta de comunicación entre las almas en

cualquiera de sus situaciones amorosas. Ya hemos demostrado cómo la mujer casada o la soltera no logran obtener su felicidad a través del amor. Las causas ya las hemos discutido. Miró va más allá y nos presenta el extraño caso de Laura, que encuentra a un hombre ideal y lo rechaza y va en busca de la soledad deliberadamente. En todas las actitudes vemos una obvia relación entre la búsqueda amorosa, la incomunicabilidad y la soledad de las almas. Así todos los personajes femeninos en las novelas de Miró acaban solos y tristes.

Sería audaz juzgar a Miró de sexista, desde un punto de vista puramente contemporáneo, basándonos en nuestras concepciones de la posición de la mujer en la sociedad actual. Miró, alejado de las inquietudes políticas y sociales de su época, busca refugio en una literatura innovadora y personal. Sus mujeres, si no son abstracciones, son bellas destilaciones de su pasado, anhelos de crear seres excepcionales o tipos vivos que actúan en una estrecha sociedad de provincia donde la sumisión al deber y a la tradición ahogan todo rasgo de originalidad.

A través de esta tesis hemos seguido la trayectoria de la creación femenina en la novelística de Gabriel Miró. Hemos observado que en su primera novela larga Las cerezas del cementerio, la caracterización de Beatriz, aunque no del todo completa desde el punto de vista de la novela, cobra importancia por ser el primer intento en la creación

femenina de nuestro autor. Beatriz no es un personaje del todo verosímil debido a la idealización con que el autor la retrata. A pesar de esto podemos ver rasgos muy humanos, tales como la bondad y la tristeza que la embarga al final. El personaje femenino en la novela corta aparece mejor delineado. Aunque todavía vemos la influencia modernista, el autor comienza a usar otras técnicas que le dan más verosimilitud al personaje. Esto lo vemos en el uso del monólogo interior. A través de ésta y otras técnicas el autor nos convence de la decepción de Laura en Dentro del cercado; la íntima desolación de Enriqueta en Los pies y los zapatos de Enriqueta y el obvio esfuerzo de Luisa por no amar en La palma rota. Ya que la novela corta es una forma relativamente breve, no llegamos a tener una introspección psicológica del todo acabada; sin embargo, encontramos suficientes elementos que permiten al lector formarse una idea mejor del personaje.

Pero es en las novelas de Oleza donde se encuentra la culminación de la creación femenina de Miró. Ya hemos anotado que aun el estilo está en función de la caracterización.[4] El autor, ya sin las limitaciones de la novela corta, tiene amplia oportunidad de presentar al personaje en una forma más detallada a través de diferentes técnicas: la

---

[4]L. J. Woodward "Les images et leur fonction dans Nuestro padre San Daniel", Bulletin Hispanique 56 (1954), 112.

descripción directa, la variedad de diálogo, el ambiente en función de los sentimientos, y el monólogo interior. Por medio de estas técnicas y debido también a que el autor no aparece directamente en las novelas,[5] las caracterizaciones femeninas en ellas son verosímiles y bien desarrolladas; aun el personaje secundario, presentado a la manera caricaturesca, llena perfectamente su función dentro de la trama. En los personajes principales notamos cómo Miró hace resaltar certeramente ciertos rasgos usando diversas técnicas. Así, por ejemplo, la añoranza de Paulina al principio se presenta en íntima relación con el paisaje. Por otra parte su tristeza y su vida íntima aparecen a través de los monólogos interiores. Su notable cambio al final, donde vemos a una mujer madura, aparece también a través de esta técnica. La actitud neurótica de María Fulgencia se revela por medio de las descripciones de su comportamiento variable e inconstante . Su cambio al final se expresa en la extensa carta donde vuelca todo su sentir.

Tanto en Paulina como en María Fulgencia observamos rasgos característicos de mujeres de la época, ya que ambas aparecen al margen de la vida política, económica o intelectual, áreas que estaban bajo el dominio exclusivo de los hombres. El único rasgo donde vemos una actitud poco común de una mujer de la época es en el fugaz adulterio de María

---

[5]Ivette Miller, "The narrative Art of Gabriel Miró", Tesis doctoral (The City University of New York, 1974), p. 55.

Fulgencia, pero ya hemos anotado cómo se arrepiente de su falta.

Esperamos que el enfoque dado a este estudio nos permita comprender mejor al personaje femenino en la novela de Miró. Hemos visto cómo nuestro autor nos da en su primera novela Las cerezas del cementerio una caracterización basada sobre todo en los cánones modernistas. Observamos una progresión y madurez en el personaje femenino en las novelas cortas, mediante el uso de diferentes técnicas de novelar. Termina en la plenitud de la creación de personajes femeninos en sus dos últimas novelas largas, las llamadas novelas de Oleza. Aunque la crítica reconoce el valor literario de Miró como estilista en su creación novelística, no le ha prestado hasta ahora la debida atención a sus personajes femeninos. Esperamos que nuestros esfuerzos en este estudio llenen en parte este vacío.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Alfaro, María. "Notas e introducción." Gabriel Miró obras escogidas. Madrid: Editorial Aguilar, 1967.

Anderson Imbert, Enrique. Métodos de crítica literaria. Madrid: Revista de Occidente, 1969.

Baquero Goyanes, Mariano. Perspectiva y contraste. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1963.

———Proceso de la novela actual. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1963.

———Prosistas españoles contemporáneos. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1956.

Barja, César. Libros y autores contemporáneos. New York: Las Américas Publishing Company, 1964.

Becker, Alfred. El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

Bosh, Rafael. La novela española del siglo XX. New York: Las Américas Publishing Company, 1970.

Carpintero, Heliodoro. "Perfil humano de Gabriel Miró." Insula, 138-139 (mayo-junio 1958), 24-25.

Castillo, Homero. Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1968.

Corrales Egea, José. "Situación actual de la novela española." Insula, 282 (mayo 1970), 21-24.

De Armas, Frederick. The Invisible Mistress. Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro, 1976.

Diez-Echarri, E. y J.M. Roca-Franquesa. Historia General de la Literatura Española e Hispano Americana. Madrid: Editorial Aguilar, 1970.

Donovan, Josephine. Ed. Feminist Literary Criticism. Lexington: Kentucky University Press, 1975.

Effinger, John R. Women of the Romance Countries. Philadelphia: Rittenhouse Press, 1908.

Entrambasaguas, Joaquín de. Las mejores novelas contemporáneas. Barcelona: Editorial Planeta, 1962.

Edel, León. The Modern Psychological Novel. New York: Grosset and Dunlap, 1967.

Eoff, Sherman. The Modern Spanish Novel. New York: New York University Press, 1961.

Fernández, Galiano. "El mundo helénico de Gabriel Miró." Insula, 53 (mayo 1950), 1-6.

Fields, France. El paisaje en la obra de Gabriel Miró. Guatemala: Biblioteca de estudios literarios, 1960.

Forster, E.M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt and Brace Co., 1927.

Freud, Sigmund, trad. por James Strachey. Totem and Tabu. London: The Hogart Press, 1968.

———The Ego and the Id., trad. por Joan Riviere. New York: The Norton Library, 1962.

Fritz, Paul. Ed. Women in the Eighteenth Century. New York: Harkierst and Co., 1976.

Fromm, Erich. Psychoanalysis and Religion. New Haven: Yale University Press, 1950.

Gadea Lizón, A. "Léxico y estilo en Gabriel Miró." Cuadernos de literatura contemporánea, 5-6 (1942), 229-244.

Guerrero Ruiz, Juan. "Unas cartas de Gabriel Miró." Cuadernos de literatura contemporánea, 5-6 (1942), 219-225.

———"Bibliografía de Gabriel Miró." Revista Hispánica Moderna, año II, 3 (1936), 207-225.

Gullón, Germán. Teoría de la novela. Madrid: Editorial Taurus, 1974.

Gullón, Ricardo. Direcciones del Modernismo. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1971.

Hamilton, Roberta. The Liberation of Women. London: George Allen and Unwin, 1978.

Kernan, Alvin. Character and Conflict. New York: Harcourt and Brace, 1969.

King, Edmund. "Gabriel Miró y el mundo según es." Papeles de Son Armadáns, 62 (mayo 1961), 121-142.

———Notas e introducción a El humo dormido. New York: Dell Publishing Co., 1969.

———"Gabriel Miró: su pasado familiar." Papeles de Son Armadáns, 79 (octubre 1962), 65-81.

Laffite, María. La mujer en España. Madrid: Editorial Aguilar, 1964.

Laguna-Díaz, Elpidio. "Las formas narrativas del arte novelesco de Gabriel Miró." Tesis doctoral. The City University of New York, 1970.

Landeira, Ricardo. Bibliografía de Gabriel Miró (1900-1978). Lincoln: University of Nebraska Press, 1978.

León, Fray Luis de. La perfecta casada. México: Editorial Porrúa, 1976.

Miller, Beth. Mujeres en la literatura. México: Fleischer Editora, 1978.

Miller, Ivette y Charles Tatum . Eds. "Latin American Women Yesterday and Today." Latin American Literary Review, 6 (junio 1977), 68-74.

———"The Narrative Art of Gabriel Miró in Nuestro padre San Daniel and El obispo leproso." Tesis doctoral. University of Pittsburg, 1970.

Millet, Kate. Sexual Politics. Garden City: Doubleday and Co., 1970.

Miró, Gabriel. Obras completas. Madrid: Biblioteca Nueva, 1961.

Moran, Barbara y Vivian Gornick. Women in a Sexist Society. New York: Basic Books, 1976.

Nora, Eugenio. La novela española contemporánea. Tomo II Madrid: Editorial Gredos S.A., 1960.

O'Sullivan, Susan. "Watches, Lemons and Spectacles: Recurrent Images in the Works of Gabriel Miró." Bulletin of Hispanic Studies, 46 (1967), 107-121.

Oñate, Pilar. El feminismo en la literatura española. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1938.

Ortega y Gasset, José. Obras completas, tomo III. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Parr, Marcus. "El concepto modernista de la palabra de Gabriel Miró." Hispania, 39 (1969), 68-71.

Pattison, Walter. El naturalismo español. Madrid: Editorial Aguilar, 1965.

Peers, Allison. Historia del movimiento romántico español. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1967.

Pérez Minik, D. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. Barcelona: Editorial Araluce, 1959.

Pescatello, Ann M. Power and Pawn. London: Greenwood Press, 1976.

Pfandl, Ludwig. Cultura y costumbres del pueblo español. Barcelona: Editorial Gredos S.A., 1967.

Praag-Chatraine, Jacqueline. Gabriel Miró ou le Visage du Levant. Paris: Nizet, 1970.

Ramos, Vicente. El mundo de Gabriel Miró. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1970.

———Vida y obra de Gabriel Miró. Madrid: Colección El Grifón, 1955.

Rey, Pierre. La femme. Paris: Bordas, 1972.

Sainz de Robles, Federico. La novela española en el siglo XX. Madrid: Pegaso, 1957.

———La novela corta española. Madrid: Editorial Aguilar, 1959.

Sans Villanueva, S. y Carlos Barbachano . Teoría de la novela. Madrid: Sociedad española de librería, 1970.

Schulman, Ivan y Manuel Pedro González. Martí, Darío y el Modernismo. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1974.

Stevick, Phillip. The Theory of the Novel. London: Collier MacMillan, 1967.

Symons, Arthur. The Symbolist Movement in Literature. New York: E.P. Dutton and Co., 1958.

Tigereno, Julio. Estudio de la poética de Rubén Darío. Managua: Comisión Nacional del centenario, 1967.

Torrente Ballester, G. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Editorial Guadarrama, 1956.

Ulanov, Ann. The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology. Chicago: Northwestern University Press, 1971.

Uitti, Karl. The Concept of Self in the Symbolist Novel. Granvehage: Mouton and Co., 1961.

Woodward, L.J. "Les images et leur fonction dans Nuestro padre San Daniel", Bulletin Hispanique, 20, núms. 1-2 (1954), 111-112.

Zamora Vicente, Alonso. Las sonatas de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1955.

VITA

Roberto Rojas was born in San José, Costa Rica on December 10, 1934, one of seven children of Profirio and Ofelia Rojas. He graduated from the Liceo Carlos Gagini in San José in 1954. In 1958 he came to Los Angeles, California, where he worked for a year. Then he moved to New Orleans, Louisiana and studied at Tulane University for two years. He received a scholarship to the University of Chattanooga and graduated form that institution in 1965 with a Bachelor of Arts degree in Spanish. He lated entered the University of Kansas and received his Master of Arts degree in Spanish in 1969. While in Kansas, he published a correspondence course in Spanish. After teaching several years at Cleveland State Community College, Cleveland, Tennesse, he taught at the University of Tennessee at Chattanooga. In 1970 he began his doctoral studies in Romance Languages at the University of Tennessee, Knoxville and completed his course work in 1976. He has been an instructor of Spanish at the Baylor School since 1972 and is a member fo the adjunct faculty of the Department of Foreign Languages at the University of Tennessee, Chattanooga since 1973.