

## **“El hijo santo” de Gabriel Miró: Técnicas de reducción y condensación**

POR

MARTA T. ALTISENT

*University of California, Davis.*

*El hijo santo* representa una excepción en la obra de Miró por no haber sido reeditada ni corregida después de su segunda y definitiva versión de 1909<sup>1</sup>. Aunque no fue explícitamente repudiada por su autor como otras obras primerizas no aparece incluida en la Edición Conmemorativa de las *Obras completas* y apenas ha recibido atención crítica<sup>2</sup>. Por su inaccesibilidad al público forma parte del material literario de Miró que permanece todavía en el olvido como sus primeros cuentos y artículos no recogidos en volumen, los fragmentos de novelas mutiladas por exigencias editoriales o las que quedaron inconclusas a la muerte del autor, textos cuyo desconocimiento limita una valoración global del escritor.

Temática y estilísticamente esta novela corta pertenece a la misma serie de *La palma rota* (1909), *Los amores de Antón Hernando* (1909) y *Dentro del cercado*

---

1 La primera versión de esta novela apareció en la *Revista Latina* (Madrid), año 1, n.º 2 (octubre 1907), 19-22, bajo el título «Historia que no se cuenta». Ricardo Landeira, *And Annotated Bibliography of Gabriel Miró (1900-1978)* (Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1978), p. 36. La versión utilizada aquí es la definitiva procedente de *Los Contemporáneos* (Madrid), n.º 24, 11 junio 1909, 20 pp.

2 Una breve reseña temática y estilística de esta novela aparece en el libro de Vicente Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró* (Madrid: El Grifón de Plata, 1955), pp. 139-141. El análisis más comprensivo hasta la actualidad es el de Elpidio Laguna Díaz, contenido en «Las formas narrativas del arte novelesco de Gabriel Miró: Desde sus primeras novelas hasta *Las cerezas del cementerio*», tesis doctoral, C.U.N.Y. 1974, pp. 206-215.

(1912)<sup>3</sup>, conjunto bastante homogéneo que por su concepción idealista, por las concesiones melodramáticas de la intriga y por la imaginería posmodernista se adscribía a las convenciones y expectativas del lector de semanarios que popularizaron este género, *El cuento semanal* y *Los Contemporáneos*, entre otros<sup>4</sup>.

Respecto a la fecha de gestación de *El hijo santo* existe la misma imprecisión de datos que encontramos en las otras novelas de este ciclo. Clemencia Miró sitúa su composición junto a la de *Los amores de Antón Hernando*, entre 1905 y 1907. De este año es también un esbozo fragmentario de *Las cerezas del cementerio* que apareció en *El Heraldo de Madrid*, lo que parece indicar que estas novelas son paralelas a su concepción original o precedentes muy cercanos de su configuración definitiva. De la misma opinión es Eugenio de Nora, quien las considera como «ejercicios y preludios para la gran novela (grande por ambición y por el volumen) *Las cerezas del cementerio*». Comparten todas «una complicación relativamente mayor del argumento, y un semejante, si no idéntico contenido erótico-sentimental, aunque el acento varíe apartándose del habitual impresionismo lírico del autor hacia cierto conato de crudeza analítica, entre humorística y satírica, en la superficie; en lo hondo, grave y dolida»<sup>5</sup>.

Con un argumento tópico, el truncamiento de los impulsos más legítimos de un joven (arte, amor) por una vocación sacerdotal impuesta, *El hijo santo* contiene en tono menor los contrastes que dan a *Las cerezas* su exuberancia lírica y su agrídulce patetismo: un ambiente arcádico y galante enmarcado en un ámbito provinciano con notas picarescas y naturalistas; una exaltación místico-panteísta como ansia de trascender el deseo ilícito; la reducción cada vez más materialista del discurso del héroe; y el despertar a la autoironía, típico desenlace de otros *bildungsroman* de Miró. También Ian Macdonald establece conexión entre ambas novelas a través de los protagonistas Félix e Ignacio, como posibles deriva-

---

3 Eugenio G. de Nora y Clemencia Miró sitúan todas estas novelas cortas, escritas entre 1907 y 1909, en la etapa anterior a *Las cerezas del cementerio*. Dada la inexactitud de las fechas de composición de algunas de estas obras, Miguel Ángel Lozano Marco prefiere extender esta primera etapa «experimental» de la narrativa de Miró hasta su novela *El abuelo del rey de 1912* y dividir en dos fases su primer período novelesco: la primera sería la de *Nómada* (1908) y *La novela de mi amigo* (1908); la segunda integraría el ciclo de *Las cerezas* formado por esta novela y el resto de las novelas cortas. Véase Miguel Ángel Lozano Marco, «En torno a *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, novela corta de Gabriel Miró», en *Homenaje a Gabriel Miró* (Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial, 1979), pp. 105-109.

4 Para un estudio detallado del impacto de la novela corta en España a través de las revistas semanales, se puede consultar el interesante análisis sociológico de Luis S. Granjel, «La novela corta en España (1907-1936)», en *Eduardo Zamacois y la novela corta* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980), pp. 51-89.

5 Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1898-1927)* (Madrid: Gredos, 1976), pp. 445-446.

ciones del tipo de «seminarista enamorado» recreado por Valera en *Pepita Jiménez*. Derivaciones que tras el ensayo de *La mujer de Ojeda* resultan cada vez más independientes, objetivas y matizadas, más en consonancia con un universo ficticio propio. La novela aquí analizada correspondería a la etapa intermedia de esta desvinculación, en que el autor explora nuevas técnicas narrativas y tiende a un reflejo más fiel de la realidad en detrimento de lo novelesco<sup>6</sup>.

Como otras novelas cortas, presenta desproporciones y vacilación de técnicas que le dan carácter de «texto provisional». Así denominó el autor su primera versión de *Niño y grande*, publicada en 1909 como *Los amores de Antón Hernando*, a la que añadió en 1922 una tercera parte. Podría considerarse también incompleta la primera redacción de *Los pies y los zapatos de Enriqueta*, titulada en 1912 *La señora, los suyos y los otros*, cuando se comparan las numerosas y significativas correcciones añadidas a la versión definitiva de 1927<sup>7</sup>. La última revisión de *Dentro del mercado* (1916) contiene importantes supresiones de acción y personajes secundarios que las mejoran perceptiblemente con respecto a la edición de 1912, según demuestra Francisco Márquez Villanueva<sup>8</sup>. No se conoce, sin embargo, ninguna revisión tardía de *El hijo santo*. Miró, siempre tan exigente y autocrítico, ¿fue más condescendiente con este texto? ¿Significa un total rechazo el que no fuera incluido en las *Obras completas*? No nos proponemos profundizar en la cuestión ya que la recuperación del texto es válida por sí misma y útil para la revisión global de esta etapa creativa. Se podría conjeturar que en este caso las deficiencias son debidas al desarrollo excesivamente esquemático del conflicto de la falsa vocación —y las subsecuentes imposturas— que por sus implicaciones psicológicas y existenciales resultaba un tema hartamente complejo para abordarlo en una novela breve. La consistencia amorfa del protagonista que lleva a una solución abierta y éticamente ambigua de los dilemas esbozados podría ser otro de los defectos de base. A diferencia de Unamuno que en *San Manuel Bueno, mártir* presentó los escrúpulos de una conciencia con la máxima condensación dramática, subordinando la acción exterior, la digresión episódica y el ambiente a la peripecia interior, Miró no logró la misma coherencia entre la gradación de la crisis interna y la morosidad descriptiva o digresiva. El predominio del tiempo presente y el final truncado refuerzan el carácter imperfectivo de la historia. La intriga central, factor cohesivo del género, se

---

6 Ian Macdonald, *Gabriel Miró: His Private Library and His Literary Background* (London: Tamesis, 1975), pp. 94-95.

7 Ernest E. Norden, «Trends in Gabriel Miró's Style Revealed by His Revision of *La Señora, los suyos y los otros*», en *Critical Essays on Gabriel Miró* (Lincoln: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979), pp. 100-107.

8 Francisco Márquez Villanueva, «Gabriel Miró, entre filografía y biografía (*Dentro del mercado*)», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 6 (1979), pp. 7-24.

diluye en crisis secundarias que restan fuerza a la trayectoria inicialmente apuntada. El deseo del héroe no se resuelve en un acto de voluntad —la «caída», la consumación redentora del amor carnal, la consciente autodestrucción, etc.— como en otras derivaciones románticas y realistas del tipo (el padre Amaro, Pedro Polo, Fermín de Pas, Luis de Vargas, el padre Enrique), sino que se disuelve en la inercia, la represión y la condena a asumir una mediocridad moral, posturas más vinculadas a la estética del fracaso y a la concepción antiheroica del protagonista decadente. Su renuncia ascética al Eros se revelará como sacrificio morboso e inútil, verdadero pecado contra natura sin coberturas platónicas o caritativas que lo justifiquen.

Mediante el desenmascaramiento de la santidad pudo el autor ejemplificar los efectos contraproducentes del fanatismo religioso y la vocación impuesta por los padres, enlazando esta narración con otras en las que el tema religioso sirve para profundizar en el carácter de una sociedad cerrada y opresivamente clerical, pero ni lo psicológico ni lo ideológico adquieren el desarrollo suficiente para considerarla una novela de tesis.

Es importante destacar que en la hibridación de lo erótico y lo religioso la suave pero implacable ironía mironiana inicia aquí una fórmula estética característica, menos provocativa que la tesis anticatólica de Pérez de Ayala, Baroja, Trigo o Blasco Ibáñez o la actitud lúdico transgresora de Valle-Inclán. Esta fórmula alcanzará su plenitud en las novelas de Oleza.

## LA OMNIPRESENCIA DEL DOLOR

Propio del decadentismo de esta narrativa temprana, todavía bajo el signo de Schopenhauer y Maeterlinck, es el clima fatalista que permea a nivel filosófico y actancial. Lo percibimos en la visión autorial, la del narrador y la de ciertos personajes. La cita epigráfica del *Libro de Job*, «... Mas, su carne mientras viviere tendrá dolor; y su alma llorará sobre sí misma», nos devuelve al mismo universo de desamor y sufrimiento existencial que impregna las páginas de *Del vivir*, *Nómada* y *La novela de amigo*. La recurrencia de muerte infantil, dolencias, enfermedades anómalas, y sobre todo, el sentimiento trágico de la vida cotidiana y el aura de pesimismo y claudicación que rodea al protagonista constatan esta atmósfera determinista.

El dolor de la conciencia central es al principio una actitud estético-sensual, el tormento voluptuoso de un deseo todavía impreciso y falto de objeto, la vivencia de un vacío: «¡Qué ansias deliciosas siente el presbítero! Ansias que luego se deshacen dolorosamente en su misma concepción, sin haber tenido vida en la Vida» (p. 9). Pasa a ser después el sacrificio estéril de la renuncia al placer:

«Tiene la mirada húmeda y augusta como si sus manos alzasen la hostia. ¿No ofreceré la del holocausto de toda su alma y de toda su carne a la tierra dormida y al cielo estrellado?» (p. 12). Angustia que acaba por revelarse como frustración sexual sin paliativos: «¡Para qué, Dios mío, ceñirse este cingulo de mortificación, si toda su carne se retuerce en martirio!» (p. 13). Con la crisis nerviosa, explicada como ataque de uremia, se sugiere la protesta biológica y las consecuencias psicosomáticas de quien reprime sus anhelos corporales y se somete a una tensión constante de exaltaciones y desalientos. La propensión al desequilibrio neurótico queda así insinuada sin que se lleven a sus consecuencias los procedimientos del análisis fisiológico (al modo de Zola) o la exploración psicoanalítica.

La tendencia necrofílica, revestida de anhelos líricos, es otra de las formas de trascender este sentimiento de desamparo existencial propio de una sensibilidad exacerbada y decadente

...en frecuentes días invernales, doblada, reducida, acerba el ánimo, trémulo hasta en las más hondas raíces de su vida, presentía la muerte, imaginándose deshecho, solo, y se entregaba á su fingido acabamiento, juzgándolo principio de vida suprema... (p. 13)

...en el crepúsculo ha sufrido deliquios y congojas inefables; y todo el campo le parece un cementerio inmenso (p. 19)

El determinismo de la obra se nos transmite todavía con más fuerza en la visión agónica de doña Leocadia, quien se sirve de esta filosofía para dirigir el destino de su hijo: «Pero Ignacio me parecía ya siempre amenazado. ¿Qué dicha podía prometerle y mostrarle en la vida, si cuando me consideré anegada de felicidad, el dolor hacía su morada en mi alma! Y me volví a Dios: ‘¡Que Ignacio sea vuestro, Señor!’ —Y desde entonces para el servicio de Dios lo he educado. Ignacio, vacilante al principio, creyó en mí, vio el camino de la única ventura y fue del Señor: ha sido sacerdote...» (p. 12). Filosofía que el narrador omnisciente subraya con mayor o menor ironía al reiterar la condición «angustiada» del héroe con un patetismo que anuncia el tono exaltado de *Las cerezas* («D. Ignacio, angustiado, se hunde en el silencio, y su espíritu se asoma al abismo, y se conturba, y desfallece, y.... llora») <sup>9</sup>.

Las yuxtaposiciones de salud y enfermedad, de naturaleza exultante y muerte, con sus corolarios de gozo y dolor, sensualidad egoísta o compenetración con el sufrimiento ajeno son claroscuros de gusto simbolista <sup>10</sup>. Cuando en el clímax de

9 Gabriel Miró, *El hijo santo*, p. 8. Todas las citas proceden de este mismo texto.

10 Contrapunto típicamente naturalista que es motivo recurrente en muchas novelas de Miró. Se da en *La novela de mi amigo* cuando Federico Urios descubre su fuerza vital y su amor hacia Isabel mientras su hija muere; en *Niño y grande* cuando Antón momentos antes de su encuentro con doña Francisca, atiende a la agonía de un vecino; en *Dentro del cercado*, la muerte de «Corderita»

su pasión perturba a Ignacio la mirada punzante del niño tuberculoso o doña Leocadia recuerda que su hijo se ahogó en una pletórica noche estival en la que se sentía excepcionalmente feliz, se acentúa la brevedad del placer y se le condena de antemano. Estas disonancias temáticas agudizan el dramatismo y muestran exaltadamente la paradoja existencial.

## UN HÉROE CONFLICTIVO

Ignacio, hilo conductor de la novela, presenta notas familiares al lector de Miró: hipersensibilidad, sensualismo, timidez que encubre orgullo y ambición, y adolescencia nunca superada. Como en *Madame Bovary* o *La Regenta* asistimos al deterioro de una personalidad generosa y de rica subjetividad en el mezquino medio provinciano. La consistencia de este tipo de protagonistas no se forja en sus acciones sino en sus omisiones, en la inconstancia de sus sueños y en la sistemática contradicción de su ser y su pensar. En Ignacio hay dos posturas inhibitorias que se manifiestan como constantes de su temperamento abúlico: la evasión y la renuncia.

El anhelo de evasión y la ineficacia de la huida dan circularidad a su trayectoria vital y moral. Cada desplazamiento intensifica su vivencia de soledad e insatisfacción, aproximándole a la parálisis literal y metafórica del desenlace. El trueque de la ciudad por la aldea, revela la maldad inherente a toda forma social en facetas más primitivas y brutales; pero su reclusión y refugio en la naturaleza sólo despiertan en él sentimientos de muerte y desolación. El regreso a la capital cierra este periplo iniciático añadiendo al desengaño un matiz de resignación conformista. El cambio de panorama social refleja desde el ángulo externo esta dolorosa trayectoria en busca de una coherencia entre su ser y su parecer, dialéctica acentuada por su condición de sacerdote sin vocación. La exploración de su conciencia queda así vinculada a un marco colectivo y a un código de valores concretos cuya sensibilidad no puede por menos que rechazar. Al mismo tiempo, le devuelven la imagen de su escindida identidad, constatando la imposible huida de sí mismo.

El imperativo del sacerdocio actúa como móvil de pruebas cada vez más costosas: el abandono del canto, el de su secreto amor: «¡Para qué sus ansiedades de músico cantor cuya gloria jamás podía saber cumplidamente, porque su manifestación emotiva, magna ruidosa, no era para barítono tonsurado! ¡Sus otros anhelos eran todavía mayores enemigos de su estado!» (p. 14). Anhelos

---

crea el fondo de contraste de la pasión erótica entre Luis y Laura; y en *La palma rota*, un entierro desvía momentáneamente el naciente idilio entre los protagonistas.

que lejos de ser vencidos, reaparecen encubiertos de ideales filantrópicos, como la fantasmagórica utopía destinada a librar a los campesinos de la usura:

Fundará una Caja de socorros que anticipe cantidades a los campesinos y humildes propietarios agrícolas sin exigencia de intereses, de rehenes o fianzas. También desea introducir mejoras y progresos en los cultivos para bien de la tierra y de los mismos braceros, los cuales participarán de los rendimientos. Construirá casas, iglesia, farmacia, sufragará un médico; en fin, una verdadera colonia de hombres fuertes, contentos, sanos de alma y cuerpo... (p. 16).

Ensueño que fracasará rotundamente y que responde al ansia regeneracionista del autor, implícita en muchas de sus desoladas visiones de Levante.

Cuando estos impulsos pierden su cobertura sublimante y se revelan como abierta transgresión a los votos, el sacrificio no fortalece la fe sino la insatisfacción. Pero estos desvíos nunca pasan de ser sugerencias, ensueños siempre controlados. En su éxito como cantor Ignacio toma conciencia de su vanidad artística, acaricia sólo la posibilidad de desarrollar su talento. Su atracción por doña María despierta en él un sentimiento de culpabilidad sin culpa, de haber pecado por intención pero sin acción; y la humildad impuesta por su estado es desmentida por un ascenso social que no le lleva a la ayuda del prójimo sino al ocio y al lujo. Al sustituir la automortificación (uso de cilicios) por pruebas más costosas que no puede consumir ni vencer (vanidad, sexualidad, dinero), su razón de vivir pierde sentido y los imperativos del deber se convierten en prisiones que precipitan su caída. La sumisión a la madre, trasunto de la autoridad eclesiástica, es reemplazada por una actitud cada vez más resentida que culmina en un grotesco conato de rebeldía. Cuando Ignacio rechaza su dieta azucarada y pide tocino, su inusitada voracidad asume todas estas insatisfacciones. El *leitmotiv* de la gula que contrastaba el epicureísmo de don César con el ascetismo de Ignacio les aproxima en esta última reducción materialista de sus ideales.

Así, la parábola marcada por el distanciamiento de la «santidad», premisa a la que apunta el título, se abre y cierra con dos hipérboles: la divinización presu- puesta (un sacerdote dedicado a Dios desde la infancia) y la degradación física y espiritual; extremos a los que corresponden tensiones de signo inverso: al deseo materno de beatificar al hijo se opone el enfriamiento paulatino de éste, bifurcando lo que aparecía como una única voluntad en dos direcciones irreconciliables.

## MODELOS LITERARIOS

La ascensión y caída del héroe va acompañada del desplazamiento de mensa-

jes filosóficos o lecturas que trata de adaptar a sus acciones o que adopta para corroborar a posteriori sus experiencias. La rápida sustitución y variedad de éstas refleja su temperamento estético, la naturaleza literaria más que emotiva de sus sentimientos. Así, cuando está enamorado sustituye las doctrinas ascéticas por otras más sugestivas —místicas, franciscanas— y penetran en sus oraciones ecos panteístas y neoplatónicos. Al convertirse en terrateniente busca inspiración en los autores grecolatinos. Y cuando siente impulsos reformistas convergen en su programa resonancias de ideologías finiseculares: neoespiritualismo socialista con ecos del Tolstoy epigonal o un vitalismo de raíz nietzschiana que se impone como lógica de la obra<sup>11</sup>. Como Ignacio, el autor implícito parece asumir la tesis voluntarista, aceptando el triunfo de los fuertes, los que tienen más receptividad para el goce (doña María y su nuevo marido, Luisito); cediendo la superioridad a los que exhiben autoseguridad o poder (D. César, D. Agustín) y a quienes siguen sus impulsos sin escrúpulos (Sr. García). Las renunciaciones antinaturales del protagonista se revelan así como verdadera decadencia y degeneración espiritual y fisiológica.

La figura de Ignacio Baldeño viene a sumarse a una larga tradición de arquetipos de «sacerdote enamorado» frecuentes en la literatura europea desde el romanticismo. Dos modelos de Valera, Luis de Vargas de *Pepita Jiménez* y el padre Enrique de *Doña Luz*, pudieron haber contribuido a la gestación del personaje de Miró, posibilidad que apoyaría la gran admiración que éste siempre manifestó por el escritor andaluz. En la primera parte, Ignacio recuerda al protagonista de *Pepita Jiménez* en sus aficciones humanísticas, su psicología adolescente y su retórica seudomística<sup>12</sup>. Como aquél, acude a su recién adquirida

11 En muchas de las novelas, glosas y artículos de la primera época de Miró abundan tópicos generalizados de la filosofía de Nietzsche. Más que fruto de una lectura directa son producto de la influencia general de este filósofo sobre los autores del 98 y el novecentismo que ha estudiado Gonzalo Sobejano en *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967), pp. 480-481 y 520-526. Ian McDonald ha comprobado la existencia de cuatro obras del filósofo alemán en la biblioteca de Miró y destaca sus primeras huellas ya en *Vulgaridades* (Op. cit., pp. 128-129), pero la primera cita directa no aparece hasta 1913 en la glosa «Cosas viejas y sabidas», *Diario de Barcelona*, 2 agosto 1913. Francisco Márquez Villanueva ha señalado las resonancias del tópico del eterno retorno en *Las cerezas del cementerio*, en su artículo «Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio*», *Homenaje a Casaldueño* (Madrid: Gredos, 1972), p. 377, tópico que aparece también en *El hijo santo* en las escenas de la renovación vital de la naturaleza. Márquez Villanueva analiza también el dilema psicológico del triángulo amoroso de *Dentro del cercado* a la luz de las tesis nietzschianas sobre el amor, el egoísmo y la conciencia de superioridad más allá del bien y del mal que el protagonista encarna. En las paráfrasis de estos conceptos señala este crítico la posición ambivalente del autor respecto a Nietzsche y los vislumbres irónicos que aplica a su filosofía. (Véase la nota 8).

12 Véase el excelente análisis estilístico dedicado a esta novela de Juan Valera por Robert E. Lott, en *Language and Psychology in 'Pepita Jiménez'* (Urbana: University of Illinois Press, 1970).



erudición teológica para articular sus introspecciones, y en su examen de conciencia se sirve de citas, ejemplos bíblicos y autores eclesiásticos para sublimar una pasión concupiscente. La represión actúa en ambos como fuente de imágenes particularizadas a las que acuden para analizar voluptuosamente sus ansias y elevarlas de su referente humano. Al tomar literalmente el sentido alegórico de las imágenes, éstas devuelven al texto su origen profano subvirtiendo la intención doctrinal. La parodia de esta inversión le sirvió a Valera para ridiculizar las deficiencias de una educación sentimental en los futuros sacerdotes, para advertir del peligro de interpretar emotivamente el lenguaje religioso cuando la raíz del sentimiento es estética y no espiritual. En Miró la descontextualización en que incurren personaje y narrador sugiere más bien las atractivas deformaciones que ofrece una lectura poética y actualizada de las Escrituras. Como ha señalado Ian Macdonald, Ignacio subjetiva las lecturas religiosas para adaptarlas a cada nueva experiencia vital, siendo muy significativos los modelos que escoge o rechaza para comprender su evolución<sup>13</sup>. Cuando todavía desconoce el amor y siente anhelos de soledad y muerte, el vacío lo llenan las tenebrosas lecturas del Kempis o de San Juan de la Cruz, «su alma... buscando la no gastada quietud y ansiando la áspera subida al Monte Carmelo 'en una noche oscura, estando ya su casa sosegada', se hería el corazón con los martillazos de aquellos opresores y durísimos avisos del místico: 'Para gustarlo todo, no quieras tener gusto en nada ...'» (p. 13) o lee distraído las alambicadas construcciones de *La ciudad de Dios*. Cuando intuye el amor, su discurso se tiñe de misticismo panteísta: «¡Por qué la canción del agua, la delicia y frescura de los verdes olmos, la vaporosa lejanía de los campos estivales, le había de presentar ansiedades que no se quedan y reducen en el goce preciso y beatífico del agua, de los árboles y sembrados para amarlos todo en ellos como un San Francisco!» (p. 12). Y cuando reconoce su pasión acude al *Cantar de los Cantares* para dar expresión platónica a su sensualismo: «D. Ignacio rinde los ojos al sendero; el ambiente se ha llenado de fragancia femenina. Y como palomas dóciles a los labios de la doncellita, su dueña, vienen a la boca de D. Ignacio palabras del libro del santo rey-poeta ... «¡el olor de tus vestidos como olor de incienso; el olor de tus perfumes sobre todos los aromas!» (p. 13). Tras el truncamiento de este idilio cerebral vuelve al recuerdo de las pruebas y tentaciones de los santos que ahora adquieren realidad vivencial: «¡Para qué, Dios mío, ceñirse este cingulo de mortificación, si toda su carne se retuerce en martirio! Por su memoria pasa el recuerdo del Santo Francisco Xavier, despertando, con las venas de su cuello ensangrentadas, transido de luchar con el demonio, en sueños» (p. 13).

El paralelismo entre Luis de Vargas e Ignacio Baldeño se extiende a otros

---

13 Macdonald, p. 94.

rasgos físicos y temperamentales. Ambos admiran con fervor fetichista el atuendo externo de la amada, su fragancia, las partes descubiertas de su cuerpo (manos, cabellos, cuello), y aprecian su gusto por los refinamientos sibaríticos de que ésta se rodea<sup>14</sup>. En los dos se destaca su indisimulable satisfacción de terratenientes, la timidez y preocupación por su imagen pública y la torpeza de sus gestos aún adolescentes.

En la segunda parte de la novela D. Ignacio parece evocar otro modelo de Valera, el padre Enrique de *Doña Luz*. Como éste, el personaje de Miró acaba por reconocer los límites de su naturaleza humana, sufre un deterioro físico e intenta trascender la frustración amorosa mediante una utopía que no llevará a cabo. Ignacio planea la colectivización del campo con la institución de una «Caja de socorros»; el sueño del padre Enrique es más inasequible y trata de articularlo en un *Tratado sobre el Amor de la humanidad*. La desmesura de tales proyectos contrasta con el disminuido heroísmo de sus creadores. El sacerdote de Valera sucumbe a la oscura mediocridad provinciana tras una fastuosa llegada de América; Miró hace de su protagonista una víctima del recelo y de la estafa de los campesinos a quienes intenta ayudar.

## INTERTEXTUALIDAD

Para dar expresión a la dispersión psicológica de Ignacio, el autor se sirve de varios recursos: la intertextualidad que invade su discurso como resultado de la literaturización de su existencia, la percepción fenomenológica e impresionista del entorno que destaca su impresionabilidad y la libre asociación que sirve para enlazar experiencias íntimas con circunstancias externas y episodios aparentemente inconexos. Técnicas de insinuación más que narrativas dan al lector atisbos directos de los niveles de conciencia del personaje según la fórmula favorita de Miró de sugerir más que contar, o de contar ocultando.

La intertextualidad (de los otros dos recursos me referiré más adelante) predomina en la primera parte, como recurso caracterizador en consonancia con los epítetos de «profesor», «catedrático» y «humanista» con que el narrador se hace portavoz irónico de su imagen de intelectual en la mediocre sociedad de Castroviejo. Los recuerdos de la literatura religiosa y clásica permean en su corriente de conciencia creando una polifonía de enunciados disonantes, síntoma de su vacilación entre belleza pagana y espiritualidad. En algunas imágenes y escenas convergen y se entrecruzan las raíces religiosas y paganas del pretexto.

---

<sup>14</sup> Otros ejemplos de esta comunicación fetichista son: la miga de pan y las cerezas «prohibidas» en *Las cerezas del cementerio*.

En plena naturaleza estival doña María aparece simultáneamente como la esposa de *El Cantar de los Cantares* y «pueril, con inocencia y rubores Cloe» y su hijo Luisito actúa como cupido mediador de los virtuales amantes:

D. Ignacio llega al grupo. Mira los trigos, heridos de sangre florida de amapolas. Doña María le enseña un hermoso brazado de púrpura, y el hijo le da una flor ancha, oscura, profunda, de largo tallo velludito como de terciopelo verde y jugoso. El maestro la toma; y el discípulo le pide que la prenda en los cabellos de la madre. Ella, risueña, finge reprender la imprudencia. Las mejillas del presbítero se inflaman; doña María ríe infantilmente; y el hijo insiste aplaudiendo gozoso y picaresco; ¡malicia de rapaz, que más que sus ojos la tienen los ojos de los grandes que la miran!

A D. Ignacio le golpea el corazón como en trance de pecado, y se le nubla el pensamiento y la mirada; y doña María, pueril, con inocencia y rubores de Cloe, le presenta su adorable cabeza, ensortijada, áurea, esperando el fuego de la amapola en su trigo amoroso...

Acerca el presbítero su estremecida mano... Vacila... y de entre sus dedos vuelan, como gotas de sangre, los leves pétalos de la flor tentadora.

—¡Cómo suda, D. Ignacio!— le grita su discípulo. (p. 13)

Es frecuente que un recuerdo literario que ya ha sido asimilado a la dicción de un personaje contagie el discurso de la historia o se extienda a palabras y obras de otros actantes. En la escena anterior la paráfrasis bíblica se incorpora a la linealidad narrativa y penetra en la locución verbal y gestual de doña María, corroborando los atributos de la esposa del *Cantar* que Ignacio asoció anteriormente a su persona:

—¡Qué comienzo de estío tan triunfal! ¡Quiero llevarme sol de estos campos! ¿Ve, D. Ignacio?... ya se me han dorado, de estos días, los brazos, las manos, el cuello, la frente, toda; tengo la ilusión de estar hecha de trigo... (p. 13)

En el contexto eglógico de «Villa Paz», actualización del «hortus conclusus» bíblico, el recuerdo sagrado va desplegando nuevas cadenas metafóricas. El motivo de las espigas en metonímica contigüidad con otros emblemas eucarísticos (el mes de junio y las amapolas, que remedan en el calendario religioso la sangre y el cuerpo de Cristo), trasladan su referente sacramental al de un ritual erótico que culmina con la coronación de la amada. La disemia de la flor elegida (amapola=sangre de Cristo/flor maléfica) refuerza la ambigüedad de esta profanación.

La cita desacralizada suele enaltecer o transfigurar poéticamente el discurso que la asimila como ocurre en las descripciones franciscanas de la naturaleza o la traslación de imágenes místicas a la descripción del cuerpo femenino, en las que

lo parafraseado intensifica su belleza y eleva la realidad de lo particular (Levante-doña María) a lo arquetípico (Tierra Santa-esposa bíblica).

## EL MEDIO

La novela tiene su imprescindible trasfondo social. Se procede a una selección de ambientes a través de unos cuantos arquetipos y situaciones paradigmáticas que a pesar de su esquematismo, tienden al cuadro de una sociedad organizada y total, con mecanismos y categorías identificables, según el modelo balzaquiano. Este microcosmos no es sólo un marco fijo de referencia del que emergen los protagonistas y figuras secundarias. Está en mutua interdependencia con ellos, determina sus comportamientos y es a la vez configurado por sus mentalidades, costumbres, relaciones y avatares económicos. En la primera parte la ciudad da conjunción literaria a personajes, espacios y valores culturales. Castroviejo, trasunto del Alicante finisecular, muestra como la Vetusta de Clarín o la Orbajosa de Galdós el carácter anquilosado que su nombre implica. Consta también de un rico inventario de instituciones sofocadas por la religión: el Círculo Católico, La Colegiata, el Colegio de Nuestra Señora e incluso el Casino son núcleos de convergencia de los estamentos burgués y clerical. Asoman en el fondo tímidas muestras de modernización urbana —un paseo marítimo, el ensanche o Calle de la Independencia y los «chalets» de tipo suizo— que contrastan con la miseria y angostura del casco antiguo.

Las figuras principales añaden matizaciones significativas a los valores de una burguesía que reproduce la de la Restauración. Don César es versión vernácula del nuevo rico provinciano, caricaturizado por su obsesión gastronómica y demás manías campechanas (el ritual del tresillo, la meteorología, la hipocondria, etc.). Doña María, viuda de un barón, personifica una modalidad más refinada, cosmopolita y vital de la clase ascendente, mientras que doña Leocadia y su hijo, que soportan con dignidad hidalga la privación, ejemplifican la decadencia de la antigua burguesía terrateniente. Desde estos estamentos el autor traslada ocasionalmente su visión a otras focalizaciones: la de un clero empobrecido y dependiente y la de los mendigos, testimonio ineludible de la desigualdad urbana. La singularización de personajes, escenarios y situaciones va así recomponiendo la imagen de una sociedad estamental con grupos físicamente concomitantes pero comunicados. Castroviejo, puede aparecer también como organismo indiferenciado, protagonista múltiple cuya voz sirve de coro o vehículo informativo. Así ocurre cuando todos sus estamentos coinciden en la misa dominical o algún personaje se hace portavoz de la chismografía local.

La segunda parte, emplazada en «una fértil región, cerca del Júcar», destaca

el inmovilismo rural de los pequeños propietarios minifundistas; «campesinos», «labriegos», «almazareros» y «guardas» cuya desconfianza hacia el cambio afianza su explotación por partes de caciques y usureros. Al recurrir a categorías identificables del mundo rural, desde el costumbrismo hasta el naturalismo —la codicia del campesino, la solidaridad en el vicio de explotadores y explotados, el cinismo y oportunismo de los intermediarios, etc.— entra la valoración ética del subdesarrollo y el caciquismo. Pero la visión autorial se aparta tanto de la impasibilidad naturalista como del tono acusatorio y agraz que encontramos en sus primeras prosas («Paisajes tristes», *La mujer de Ojeda*, *Hilván de escenas*), más cercanas en este sentido a la ideología del noventa y ocho.

El contraste entre la fe de Ignacio en las gentes «nacidas y crecidas lejos de las falacias de la ciudad» y la sorna del campesino hacia el señorito que intenta rectificar su milenaria sabiduría de la tierra, añade matices quijotescos al protagonista. La condena a la oligarquía, con todas sus facetas de corrupción queda amortiguada por el perspectivismo y la ironía cervantina, subordinada a la consideración más amplia del absurdo existencial, el desamor y la incomunicación humana. Este contraste matizado de focalizaciones, la polifonía tonal y la tendencia a mostrar más que explicar, revelan la transformación de la ética mironiana en una estética; la relativización de posturas extremas (maniqueísmo, pesimismo) que hacen del moralista un creador.

\* \* \*

*El hijo santo* revela un tanteo de posibilidades narrativas y un rechazo de otras que ayudan a entender la evolución novelística de Miró y su exigencia constante de perfección en el logro de un mundo novelesco propio y de una intriga capaz de sostener por sí misma todas las connotaciones culturales, filosóficas y psicológicas de esta cosmovisión. La novela manifiesta un conjunto de tensiones que no resolverá el autor hasta más adelante, principalmente, el distanciamiento autorial y la ilusión de autonomía novelesca, a las que tiende el uso de técnicas presentativas y dramáticas, y el relativismo irónico como forma de resolver un dilema moral, sin recurrir al didactismo convencional, a la tendencia alegórica de la imaginería, a la trama o a la configuración de sus personajes. Con todos sus tanteos la novela transparenta un paso decisivo hacia estos logros.