

SOBRE FUENTES Y ESTRUCTURA DE *EL ABUELO DEL REY*

La crítica acerca de Gabriel Miró registra uno de sus escasos puntos de general acuerdo al considerar *El abuelo del rey* (1915) como firme paso hacia una novelística más ambiciosa en amplitud y técnicas¹. El mundo algo claustrofóbico de conflictos internos de la personalidad, en que hasta entonces se han debatido sus novelas, se abre allí para captar el espíritu de una vieja ciudad levantina, con cierto lejano parecido a Alcoy² (aunque tal identificación se acredite, a fin de cuentas, como elemento de suma trivialidad funcional). El tema subidamente erótico, que desgarraba el mundo interior de los personajes de Miró (*El hijo santo*, *Amores de Antón Hernando*, *Las cerezas del cementerio*, *La palma rota*, *Dentro del cercado*) se reduce ahora a su mínima expresión. El estilo del gran levantino, esa maciza joya que abarca desde el temprano *Del vivir* hasta el archimaduro *Años y leguas*, no es que, en rigor, se transforme ni deje de ser lo que ha sido, pero sí pisa cierta contención y una economía más sobria de arpegios neomodernistas³. Aun así, el lector habrá de tropezar todavía con alguna tontería de época, imágenes como la de una alberca "que parecía un arca de plata colmada de joyas y de vestiduras blancas, purísimas, de todas las esposas que murieron tristes"⁴.

¹ Como su novela mejor estructurada la considera M. DE MAYO, "Gabriel Miró: vida y obra", *RHM*, 2 (1935-36), p. 198. Gran avance en cuanto a construcción, J. CHANTRAINE DE VAN PRAAG, "Gabriel Miró, el rostro de 'Levante'", *RHM*, 24 (1958), p. 315. Para E. G. DE NORA, *El abuelo del rey* supone un gran avance por ser más verdadera novela y ofrecer un menor "lirismo decadentista", tal vez por ser originariamente un "cuento ampliado" (*La novela española contemporánea*, Madrid, 1970, t. 1, p. 456).

² V. RAMOS, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, 1964, p. 374.

³ "Miró es esencialmente, un neomodernista, un depurador como Valle-Inclán —en la geografía opuesta— de la prosa sensual, fastuosa y colorista que Rubén consiguió, extrayéndola en parte del verso, para que conservara así un tono poético y musical"; M. BAQUERO GOYANES, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, Murcia, 1952, p. 7.

⁴ *Obras completas*, edición conmemorativa "Amigos de Gabriel Miró",

Miró adopta en *El abuelo del rey* el conocido esquema de "tres generaciones": don Arcadio, el viejo obseso con la idea de ser cabeza de una dinastía y de llevar en sus lomos toda la pureza de la "raza" señorial de Serosca, su hijo Agustín II (hubo un Agustín I, padre de don Arcadio) y su nieto Agustín III, en el que triste y paradójicamente se agotará la celebrada estirpe. Pero, sobre todo, Miró comienza aquí a enfrentarse con el tema, básico en la novela contemporánea española y aún no reconocido ni estudiado, de la ciudad levítica, clerical y reaccionaria, eco de la Orbajosa galdosiana y de la Vetusta de Clarín. Lo será en la novela esa Serosca que declina al mismo tiempo que su cabeza visible, el patético *abuelo* don Arcadio, impotente para frenar la invasión de los aborrecidos, plebeyos invasores de la Marina. Serosca es pintada (*ut pictura poesis*) en la primera página del libro como centro del más ideal paisaje arcádico, hasta en esto acorde con el nombre del anciano protagonista (en el que se da, también, un cruce con el adjetivo 'arcaico'):

El herreñal tierno, mullido, donde duerme el viento y se tiende el sol ya cansado y se oye siempre un idílico y dulce sonar de esquilas, y los chopos finos, palpitantes, de un susurro de vuelo, dejan en el paisaje una emoción de inocencia, de frescura, de alegría tranquila. Pero los montes que pasan a la redonda parece que aprieten y apaguen la ciudad. En los días muy abiertos y limpios, desde las cumbres y las majadas de la solana, se descubre el azul inmenso del Mediterráneo. Los rebaños trashumantes, cuando llegan a los altos puertos, se quedan deslumbrados del libre horizonte. Los pastores miran la aparición de un barco de vela, un bello fantasma hecho de claridad (p. 9).

Pero el discurrir de las páginas se encarga después de sacar a flote el légamo de tristezas, crueldades y frustraciones, el *hoscoser* que lleva dentro de sí aquella Serosca de piedras tan doradas por un sol de siglos. El arcádico y arcaico anciano, embriagado de ilusorios heroísmos, sólo tiene arrestos para apedrearse con unos chicos y matar una paloma (lapidada también). Don Arcadio pondrá de manifiesto, una y otra vez, su indiferencia humana y su incapacidad para suscitar a su alrededor, no ya una "raza" renovada y pujante, sino alguna pura alegría para los seres que comparten su hogar. La inutilidad de los próceres serosquenses se compara con la de unos restos arqueológicos y se contrasta con los hacendosos, aunque vulgares hombres de la Marina, por asociación con un hormiguero hundido entre las piedras de la vieja ciudad: "La bulla y el tránsito de los hombres costaneros, quitan la gustosa soledad, y

las hormigas faenan y viven en las casas" (pp. 23-24). El abismo entre ambas "razas" sólo es salvado, por una vez, en el abrazo frenético con que don Arcadio celebra el sadismo de los de la Marina en una operación de exterminio de aves. Y ahí está, sobre todo, "la patricia y religiosa orden de los varaes del Palio" (p. 17), perfecto simbolismo de una forma de vida apoyada en la Iglesia y sustentadora, a su vez, de ésta, en que se cifran todos los amores de don Arcadio.

El mayor interés de *El abuelo del rey* consiste en ofrecernos un ejercicio previo, una especie de ensayo general con los motivos que años más tarde alcanzarán prodigioso relieve en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, la magna novela que debiéramos llamar *Oleza*. De allí parece ya arrancada la página áurea en que don Arcadio, fastidiado por la inoportuna muerte de su nuera, se sueña llevando la vara del palio. Y más aún el capítulo en que el sombrerero Llanos y su odiosa familia se regodean de la ruina final de don Arcadio y murmuran suciamente, en pura clave de Elvira, sobre los amores de la recogida Loreto y el tercer Agustín. El mismo Gabriel Miró se refirió a *El abuelo del rey* como "obra preparativa de *Nuestro Padre San Daniel*"⁵.

La novela de Serosca ofrece la particularidad de una lenta puesta en marcha. Los platónicos amores del músico don Lorenzo por la esposa de don Arcadio representan en principio un *excursus* ornamental, que da paso a la idea de la paternidad y maternidad en espíritu y justifica el presentar al noble artista en su lecho de muerte como "una faz de santo, una cabeza de Cristo viejo, un Jesús desclavado, mirándose tristemente las llagas" (p. 116) —anticipo de los símiles icónicos tan fundamentales en *Oleza*. *El abuelo del rey* no muestra su *arriamiento* hasta que el recién nacido Agustín III es presentado en la antecámara a su abuelo, con sutil y justificada alusión de ceremonial regio. Como observa E. G. de Nora "este último Agustín (cuya vida rápidamente seguimos, como niño primero, ingeniero como el padre después, y como él innovador y reformista, inventor frustrado y ruinoso para la familia) es el eje de toda la novela"⁶.

El último Agustín es, pues, una repetición casi exacta de su progenitor Agustín II, hijo de don Arcadio Fernández-Pons y de la

⁵ S. DE LA NUEZ, "Cartas de Gabriel Miró a Alonso Quesada", *PSA*, 47 (1967), p. 99.

⁶ E. G. DE NORA, *op. cit.*, p. 457. El resumen aquí ofrecido contiene algunos errores: no es cierto que Agustín III corra a alistarse para la guerra de Filipinas "en una suerte de suicidio patriótico-sentimental". Tampoco hay base alguna para suponer que Loreto llega a ser esposa de Agustín III.

dulce y desdichada doña Rosa. Escogen ambos la profesión de ingenieros, tan incongrua y tan esperanzadora, en cuanto símbolo de progreso, para las moribundas cerrazones de Serosca (el recuerdo de Pepe Rey debió ser obvio en esto). Padre e hijo son seres dulces y amables, dotados de superior inteligencia y bellas prendas de carácter. Todo este contraste con la seca y vacua personalidad de don Arcadio representa el legado hecho al linaje por doña Rosa y se insinúa delicadamente como reflejo del frustrado amor a don Lorenzo (una famosa situación de *Las afinidades electivas* pudo haber sido decisiva y clave). Todo ello resulta aclarado por una escena en la que don Arcadio y don Lorenzo el músico pasan de comentar la utilidad de los injertos arbóreos al injerto de sangre nueva en la "raza" de las viejas familias, idea nada grata al guardián del casticismo de Serosca. En realidad, su estirpe ha sido ya injertada con la dulce savia de su esposa y después, a mayor abundamiento, con la de su nuera, muerta sin una queja ante la indiferencia de Serosca y (no en vano) profesional de la música igual que don Lorenzo. Por todo ello, Agustín III no es más que un retrato intensificado de su padre, una concreción tanto más depurada de sus cualidades, de sus defectos y de su destino. La novela hace bien en centrarse sobre él y seguirlo hasta su definitivo esfumarse en la lejanía.

El curso de los amores, nunca consumados, de Agustín III y la recogida Loreto, mujer de la Marina, priva a la familia de lo que hubiera podido ser (de acuerdo con las ideas de don Lorenzo) su más valiosa oportunidad de renovación. El verdadero problema de fondo no es, claro está, tan simple como esto: los injertos producen, como se sabe, interesantes variedades botánicas, pero no especies nuevas y aun rara vez una planta perfecta. Ninguno de los dos Agustines tiene la sangre luchadora que necesitarían para sacudir el marasmo bipolar de Serosca. El propio abuelo verá en ellos unos herejes y desertores, mientras que el catedrático don César proclama a los cuatro vientos que los inventores son "una desdicha" (p. 151). Los prosaicos y crematísticos republicanos de la Marina los consideran incorregibles soñadores y unos pobres hombres. Asfixiados por la atmósfera serosquense, padre e hijo (en una exacta identidad de destino) abandonan abruptamente la ciudad, en busca de los horizontes más antípodos. Agustín II muere al poco tiempo en Filipinas, mientras que Agustín III, tras una serie de desquiciadas andanzas va a terminar sus días como humilde empleado de escritorio (para Miró, la peor suerte de esclavo) allá en un rincón de Chile. Fuera del solar natal, que los escupe de sí, se desfondan padre e hijo en una absurda *Wanderlust* y sólo aciertan a mostrar al desnudo su hilaza de tarados, semiaventureros y semibohemios. En el caso de Agustín III, que ni siquiera recibe

el consuelo de una muerte precoz, se da para colmo el sacrificio estéril de la mujer amada, que se consume en Serosca sin otro horizonte que el de velar la agonía (como siempre, absurda) del *Abuelo del rey*.

La presencia de elementos naturalistas ha suscitado notable perplejidad entre los críticos de Miró⁷. En el momento actual no sólo hay que reconocer la importancia de aquéllos sino que, además, cabe documentar con seguridad la frecuentación de Zola (sobre todo en la serie de *Les Rougon-Macquart*) por parte de Gabriel Miró⁸. Por el mismo camino, nuestro estudio de *El abuelo del rey* queda notablemente aclarado al hilo de un cotejo con *La joie de vivre* (1884), una de las obras cruciales de aquella genealogía novelística.

La joie de vivre se desarrolla también sobre un fondo de ruina y dolor. Zola pinta con minucia el decaer de la familia Chanteau, languideciente entre enfermedades, rencillas y apuros económicos en Bonneville, mísera aldea de la costa normanda, que va siendo engullida poco a poco por la erosión de un mar furioso. Al quedar huérfana es enviada a vivir con aquellos parientes la pequeña Pauline Quenu (hija de Lisa Macquart, la chacinera de *Le ventre de Paris*). La recogida se hace mujer en aquel ambiente de dolores y estrecheces. Ángel abnegado y consolador, Paulina se deja despojar voluntariamente de su fortuna y renuncia más tarde al amor de su primo Lazare Chanteau. Tras el derrumbamiento final de la familia, la heroína se queda para siempre en Bonneville, al cuidado de un enfermo decrepito y del hijo que el hombre amado tuvo con otra mujer.

Como señala N. O. Franzen, Pauline Quenu, nacida en principio del deseo del autor de mostrar (después de *Nana*) a una Macquart que fuera mujer decente, acaba por ser para Zola un ideal femenino, cifra de la más bella abnegación y una respuesta opti-

⁷ G. KAUL niega toda relación entre el estilo de Miró y el naturalismo de escuela de Zola y los Goncourt ("El estilo de Gabriel Miró", *Cuadernos de Literatura*, 4, 1948, p. 107). F. FERRÁNDIZ ALBORZ niega también que el retrato de Oleza use la misma lente naturalista de que Clarín se sirve para el de Vetusta; "Figura y paisaje de Gabriel Miró", *CCL*, 6 (1954), p. 50. M. BAQUERO GOYANES señala la presencia de innegables elementos naturalistas, si bien no sean suficientes para el encuadre de Miró dentro de una escuela de que su arte es el mejor reverso; "Azorín y Miró", *Perspectivismo y contraste*, Madrid, 1963, p. 100.

⁸ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Una reelaboración de Zola en Gabriel Miró", *RLC*, 43 (1969), pp. 127-130. "Sobre fuentes y estructura de *Las cerezas del cementerio*", *HJC*, 371-377.

mista a los más hondos problemas de la existencia humana⁹. En *El abuelo del rey* Miró presenta dos tipos femeninos fundidos también en este molde de la abnegación integral. La cubana Carlota y la recogida Loreto son casi un mismo personaje, en estricto paralelo con la reencarnación dinástica de los dos Agustines y con el mayor relieve asumido por el último de éstos. Loreto cuida a don Arcadio como Pauline Quenu del viejo Chanteau y vela su agonía igual que ésta la de la vieja y desagradecida Mme. Chanteau. La mansa víctima de las novelas de Oleza, otro caso de sacrificio integral y aceptado, se llamará también *Paulina*.

De mayor interés para nuestro caso es la figura del joven Lazare Chanteau. Hombre inteligente y bueno, pero excitable hasta un grado enfermizo, se caracteriza por sus alternativas de entusiasmos y depresiones. Al principio se halla encariñado con la idea de ser un gran compositor y prepara una sinfonía sobre el Paraíso que pasa a ser, significativamente, un tributo al Dolor y permanece para siempre inconclusa. Lázaro se ilusiona después con la medicina, en la que pierde interés al cabo de dos años. Derrocha después una fortuna en iniciar una industria de explotación química de las algas marinas. Y ha de pasar aún fiebres de ensueños literarios y de triunfos en el mundo de la política y de los negocios. En sus momentos de máximo desaliento, Lázaro juega con la idea de emigrar a Australia (cap. 4) o de retirarse a hacer vida de eremita ruso-niano en alguna isla de Oceanía, paraíso tropical no desprovisto de los indispensables buenos salvajes (cap. 9). Lázaro habla después de abandonarlo todo y emigrar a América, antes que renunciar al proyectado matrimonio con Paulina (cap. 8). Por *Le docteur Pascal* (1893) sabemos que eso es lo que acabará por hacer.

Lazare Chanteau ofrece así una gran identidad de fórmula con los dinastas del absurdo caballero serosquense. Agustín II rompe muy pronto con la empresa de Barcelona donde comienza a trabajar y después emprende, desde Serosca, misteriosos y, al parecer, inútiles viajes a Alemania, Francia y Bélgica, antes de desaparecer para siempre en las Filipinas. La morbosa inconstancia del personaje de Zola se refleja también en la trayectoria parabólica de las ilusiones de Agustín III como inventor: de una máquina encajera¹⁰

⁹ Zola et "La joie de vivre", Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm, 1958.

¹⁰ Es irónico que la máquina sea comprada por belgas, pues un antepasado de la familia introdujo mucho antes en Serosca un nuevo sistema de tratar las pieles (todo vuelve así al viejo cauce y los Fernández debieron ser en otra época tan advenedizos como ahora son en la ciudad los de la Marina). Como observa V. RAMOS (*op. cit.*, p. 373), Miró debió de sacar esta filigrana del conocido *Diccionario* de Madoz, cuyo artículo sobre Alcoy menciona la instalación reciente de maquinaria de estambrar importada de Bélgica.

a un mecanismo para "la substitución de la hélice y del movimiento continuo" (p. 131) y después (en cuesta abajo) "un modelo de carretilla para la vendimia" (p. 144), para terminar (ya en Chile) con "un precinto de cajas y un lacre de legitimidad para frascos" (p. 178). La mayor coincidencia se da, sin embargo en el invento, tan genial como descabellado, de Agustín III para salvar la cosecha de almendras del estrago de la helada. En *La joie de vivre* Lazare Chanteau pretende también triunfar de la naturaleza para proteger a su aldea del embate de los temporales y de las grandes mareas. Ante el escepticismo de las gentes de mar, Lazare construye, con gran dispendio de ingenio y dinero, un sistema de estacadas y espigones con el fin de quebrantar la fuerza del oleaje. Su proyecto no es menos absurdo que el de Agustín y se halla destinado a idéntico fracaso. En actitud paralela a la de los prohombres y opinión pública de Serosca, Lazare no cosecha más que la maligna rechifla de los mismos desdichados para cuyo beneficio trabaja, y que sólo desean ver el fin de todo aquel *gringalet de bourgeois* (cap. 4) para hacer leña del costoso maderamen.

El amor de Agustín III y la recogida Loreto se enciende con ocasión del febril trabajo común en el ingenio del movimiento continuo. Dentro del paralelismo más estricto, Lazare Chanteau hace de Paulina su preparadora de laboratorio para los experimentos previos al comienzo de la industria de aprovechamiento de algas. Lázaro y Paulina se enamoran entre los aparatos de química del improvisado laboratorio casero, y la única diferencia con la pareja serosquense es que ésta lo hace, no entre redomas, sino entre girándulas y artificios mecánicos. El cuadro de los amantes en el laboratorio, de la mujer como auxiliar y colaboradora del hombre en la tarea de investigación científica, lleva consigo el más inconfundible signo de época. Tratándose del más dorado de los ensueños del positivismo, gusta Zola de rozarlo en otras ocasiones (*Le docteur Pascal*) y lo repite de lleno en la historia de la protagonista de *Paris* (1897) de la trilogía *Les trois cités*. Galdós tampoco resistirá la tentación de trasponerlo a las tablas, en una escena de su *Electra*.

La joie de vivre es una de las obras de mayor cargazón teórica en la obra de Zola. Éste ha planteado allí la crisis de cansancio del positivismo ingenuo, tambaleándose ante la crítica que implícitamente traen consigo las ideas de Schopenhauer¹¹. Zola acepta, resuelto, el desafío y responde con una novela plantada de lleno en el tema del Dolor. Lazare Chanteau (que ha perdido su fe en la

¹¹ Véase la excelente investigación de este punto en N. O. FRANZEN, *op. cit.*, pp. 74 ss., y 94.

ciencia como un creyente hubiera podido perder la fe religiosa) es lector asiduo de Schopenhauer. Las ideas del filósofo no han hecho sino acentuar su neurosis ciclotímica, su escepticismo vital y su miedo angustioso ante la idea de la muerte, objeto de multitud de páginas torturadas. Zola le opone entonces, como respuesta de un refinado positivismo comtiano, la figura de Pauline Quenu: la mujer fuerte e integralmente abnegada, que encarna la legítima alegría de vivir junto a dos extremos de dolor físico y moral (el gotoso Chanteau y el neurótico Lázaro). La joven no ha perdido la fe en la humanidad ni en la ciencia, ha hecho las paces con la religión cristiana (o al menos un cierto *modus vivendi*) y Zola ha de esforzarse para que el personaje no se le convierta en una santita de altar: Paulina se vuelve violenta en sus crisis de celos y ha de luchar con serias tentaciones carnales.

Al igual que *La joie de vivre*, la novela de Miró se desarrolla, con las consabidas escenas de parto y agonías, sobre un fondo de sufrimientos físicos y morales. Pero a Miró no le interesan en forma directa aquellas lecciones de filosofía, como no le interesan tampoco los detalles fisiológicos, que tan agobiantes resultan en la historia de Paulina. Miró no está recitando el credo positivista ni el credo del naturalismo, sino sirviéndose con gran inteligencia de una materia literaria preexistente. La estética y técnicas del escritor francés no son para él más que un punto de partida. Miró las somete a un proceso habitual de intensificación depuradora que le conduce hasta las puertas mismas de un arte expresionista¹². La agonía de don Arcadio asciende, bajo un signo casi esperpéntico, a un plano muy alejado del de la agonía de Mme. Chanteau, con su prolijidad de libro de texto. En terreno más modesto cabría comprobar, por ejemplo, la transformación que en manos de Miró experimentan las descripciones detallistas y acumulativas, recurso tan típico del estilo de Zola:

Le lendemain, la charrette d'un paysan de Varchemont alla prendre toute une charge d'herbes marines, et les études commencerent dans la grande chambre du second étage. Pauline obtint le grade de préparateur. Ce fut une rage pendant un mois, la chambre s'emplit rapidement de plantes sèches, de bocalaux où nageaient des arborescences, d'instruments aux profils bizarres; un microscope occupait un coin de la table, le piano disparaissait sous des chaudières et des cornues, l'armoire elle-même craquait d'ouvrages spéciaux, de collections sans cesse consultées¹³.

¹² Buen ejemplo constituye todo el caso de reelaboración de la muerte de un peregrino a Lourdes en el tren que le conduce al santuario (F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, art. cit.).

¹³ *Les Rougon-Macquart*, ed. H. Mitterand, París, 1964, t. 3, pp. 863-864.

Levantóse Agustín, y delirantemente fue nombrando y tocando serpentinas de hierro, tubos, girándulas, cilindros, cajas que tenían inocencia y gracia de juguetes infantiles; otros aparatos parecían monstruos mutilados, arañas feroces; fragmentos y miniaturas de aperos agrícolas, de acumuladores de fuerza de una dinámica estupenda. Todo aquello se transformaría en maravillas científicas cuando les dejase en sus entrañas el precioso soplo de la vida. ¡Y sin embargo, todo yacía olvidado, preterido por dos ruedas que, siendo tan frágiles, habían de realizar el más alto y afanoso pensamiento! (p. 134).

En *El abuelo del rey* Miró ni siquiera se halla interesado en el problema de la herencia biológica, tan fundamental para toda la serie de *Les Rougon-Macquart*. Igual que en *Las cerezas del cementerio* (1909) le atrae más bien el tema de la reencarnación, de raíces nietzscheanas que para nada alcanzaron a Zola¹⁴. Agustín II se reencarna en Agustín III, continúa viviendo en el hijo como si la muerte fuera un fenómeno episódico. Y lo mismo ocurre, según sabemos, con las santas mujeres Carlota y Loreto, a pesar de no hallarse ligadas por ningún vínculo biológico sino solamente por designio de función literaria.

El abuelo del rey contiene, además, un importante elemento temático que no desempeña ningún papel en *La joie de vivre*. Se trata del tema religioso, evitado esta vez adrede por Zola¹⁵. De acuerdo con una preocupación constante en Miró, su novela multiplica los toques sutil o abiertamente agresivos contra la religión desvitalizadora del catolicismo conservador español.

El punto de partida es aquí el concepto de Serosca como "otra pobre Jerusalén" (p. 12), soñada por don Arcadio como "vetusta, cristiana y prócer" igual que "la Jerusalén de la luna de Nisán" (p. 53). Pero inmediatamente la ciudad levítica va a quedar asimilada a la higuera cuya sequedad maldijo Jesús según el Evangelio de San Mateo (21:18), mientras que la otra higuera, lozana y pujante, es obvia imagen de la nueva Serosca advenediza. Bajo

¹⁴ Para el caso de *Las cerezas del cementerio*, véase F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, art. cit., p. 377. Miró hace una cita expresa de Nietzsche (*Zaratustra*) en *Los pies y los zapatos de Enriqueta* (1912): "¿No se queja Nietzsche del poco destino que hay en nuestra mirada?" Curiosos ecos del pensamiento allí recordado resuenan todavía en *El abuelo del rey*: "¡Por qué hemos de resignarnos a este sufrir, a no tener nunca expresión ni en los ojos!" (p. 139). "Tanto ahínco, tanto poderío había en su mirada, que ya lo veía articularse, moverse, tronándole dentro de su vida" (p. 143). De no haber sido por la cita sería aventurado recordar aquí la sugestión de Nietzsche, pero ¿acaso no habrá muchos otros ejemplos semejantes en la obra de Miró?

¹⁵ N. O. FRANZEN, *op. cit.*, p. 151. El cura de Bonneville es un personaje insignificante, de carácter débil y bonachón, muy distinto de los sacerdotes que Zola lleva presentados en su obra.

alusión aún más transparente, Agustín II “la maldecía y acusaba de seca” (p. 64) por su repulsa de la esposa, muerta en Jueves Santo. Ternura humana y ternura religiosa marchan en direcciones opuestas: don Arcadio se “traspasa de ternura” (p. 55) al escuchar las campanas del Jueves Santo, indiferente a la muerte de la joven madre. De allí se pasa a despuntes de neto signo volteriano:

¡Cómo se conocía que los capellanes no eran más que padres de almas, y aunque fuesen como fuesen, no eran nunca madres! (p. 49).

Y cuando el señor llegaba al *Regina Sanctorum omnium*, la cocinera escaldaba los huevos en la sopa de patata y cebolla, de cebolla muy quemadita (p. 72).

—Que me perdone el ciprés, pero debiera haber quedado viva y frondosa la rama donde se sentó la Virgen, y seco todo lo que no tocó la imagen; y aun mejor me parecería que hubiese escogido Nuestra Señora un árbol muerto para resucitarlo y cubrirlo de flores.

—¡Me llega el tufo del racionalismo!... (p. 74).

La mejor salida en esto, corre a cargo de don Arcadio, con aquel reloj de maquinaria inmóvil (su propio tiempo interior) que califica de “Kempis de los relojes” (p. 105).

Obvia significación (muy propia del progresismo ingenuo de Zola) reviste también el fracaso del experimento científico bajo el campanejo jubiloso del Corpus. Pero con giro muy peculiar, la derrota de la ciencia se compensará en el mismo punto y hora con el triunfo de Eros en el beso de Agustín y Loreto. Estamos ante otra idea cara a Miró: la erotización de toda suerte de motivos y simbolismos religiosos. Tras su espléndido desarrollo en *Las cerezas del cementerio*, aún quedan en *El abuelo del rey* imágenes narrativas como este “Corpus de amor” (p. 139), el uso de las ampollitas del altar para reanimar con su líquido a la novia desmayada o el *tableau vivant* eucarístico de Agustín III:

Después, bajaron; y sentándose a la mesa, renovó Agustín la nueva jubilosa de la abundancia. Tomó el pan cocido en el horno de casa; lo fue cortando, y dijo como si evocase el Eclesiastés:

—¡Tiempo hay para soñar, y tiempo para realizar! (p. 145).

Con su amplio desfile de generaciones y su enfrentamiento con el gran tema de la ciudad levítica, *El abuelo del rey* presagia, según hemos visto, el futuro desembocar de Miró en las novelas de *Oleza*. Pero, a la vez, sería injusto no señalar la presencia, todavía decisiva, que allí siguen revistiendo las preocupaciones más características de las novelas que precedieron: tema del nomadismo, sicología

enrarecida o neurótica, personajes reencarnados, erotización de lo religioso, frecuente recurso a la cantera del naturalismo francés. La obra estudiada se perfila de este modo como una síntesis armónica del pasado con el futuro, una especie de puente natural entre dos grandes ciclos dentro de la obra de Gabriel Miró.

En cuanto a Zola, es preciso tener muy en cuenta su gran popularidad en los cenáculos modernistas y del joven noventayocho. Se trata de una popularidad olvidada, no reconocida hasta hace muy poco¹⁶, y que, para colmo, culminaba precisamente en Valencia (en torno a Blasco Ibáñez) con ecos muy marcados de radicalismo político y antirreligioso. El nombre de Zola era toda una bandera de combate. No cabía en esto la neutralidad, y el repetido acercarse de Miró a su obra es otro de los argumentos irrefutables que militan contra los intentos críticos de presentarlo como gran conformista y hasta como un epítome de escritor católico (intentos repetidos con tozudez y no ya erróneos, sino lindantes con la falsificación deliberada algunos de ellos). Y tal vez fue también aquella fama estrepitosa la que refrenó a Miró (espíritu de armiño) de mencionar nunca el nombre de un autor más conocido en España por su *J'accuse* que no por la *Joie de vivre*¹⁷.

¿Y Schopenhauer? *La joie de vivre*, que es en gran parte una vulgarización de sus ideas, le menciona con frecuencia y desea poner a todo lector ante el dilema de aceptarlas o rechazarlas. Miró, por otra parte, está familiarizado con Schopenhauer desde su primer vagido como novelista, pues ya en *La mujer de Ojeda* (1901) lo cita expresamente, si bien no en el esperable contexto del pesimismo existencial, sino en lo relativo al problema, mucho más técnico, de las contradicciones entre voluntad y razón¹⁸. Pero Miró, como hemos podido apreciar, no se interesa para nada en el fondo polémico de *La joie de vivre*, no opta por Lázaro ni por Paulina, no cree que el primero sea un problema y la segunda una solución. Y es que su propia obra tiene ya el dolor, la omnipresencia del mal y el sentido de la vida como frustración a modo de indiscutidos puntos de partida (focos de polarización funcional, no tesis filosóficas).

¹⁶ Especialmente por el excelente artículo del malogrado R. PÉREZ DE LA DEHESA, "Zola y la literatura española finisecular", *HR*, 39 (1971), 49-60.

¹⁷ Es curioso que Miró jamás mencionara para nada a Zola. Según los datos de R. VIDAL (*Gabriel Miró*, Bordeaux, 1964, p. 26), su biblioteca particular, muy nutrida de literatura francesa, no contiene tampoco ninguna obra de Zola. Sin embargo, su más íntimo amigo de juventud, Francisco Figueras Pacheco pronunció en octubre de 1904 una conferencia en el Ateneo de Alicante sobre "Emilio Zola y el naturalismo", cf. V. RAMOS, *Francisco Figueras Pacheco*, Alicante, 1970, p. 36.

¹⁸ *La mujer de Ojeda* (*Ensayo de novela*), prefacio de L. Pérez Bueno, Alicante 1901, p. 34.

El caso de Schopenhauer es así, probablemente, muy similar al de Nietzsche, en el que, sin ruido ni aspavientos, fundamenta Miró su concepto de la temporalidad y de cuya idea de la religión desvitalizadora y muerte de Dios hace su obra infinito despliegue.

Gabriel Miró no es sólo el joven que adquiere un Rivadeneyra completo y se atarea en un hartazgo glotón de los clásicos españoles. Ni todo se explica en él por influencias y ejemplos de Rubén Darío, Valle-Inclán y Azorín. Un programa juvenil de lecturas filosóficas sustanciosas y bien asimiladas (Nietzsche, Schopenhauer, sicólogos experimentales franceses) proporciona también a su obra un encuadre intelectual valioso y definitivo. Su estudio y reconocimiento constituye especial desafío para una crítica que, con frecuencia, ha negado a Miró el título de novelista y rehúsa ver en él muy poco más que "el paisaje de Levante".

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

City University of New York
Graduate Center.