

La palma rota, de Gabriel Miró.

Estructura narrativa de base cervantina

Guillermo LAÍN CORONA
University College London
g.lain@ucl.ac.uk

RESUMEN

Frente a la tradicional y desacertada interpretación de Gabriel Miró (Alicante 1879 – Madrid 1930) como *estilista, lírico o poeta en prosa*, debe reivindicarse al novelista, y aquí se hará reconociendo la huella narrativa de Cervantes en la estructura de su novela *La palma rota* (1909). Aurelio Guzmán es un personaje baciyélmico, ya que recoge en sí mismo dos formas de ser según quien le juzgue: unos lo creen un personaje sublime (yelmo de Mambrino), descrito con rasgos de la literatura idealista del Siglo de Oro, y otros no ven sino a un ser vulgar (bacía de barbero), con rasgos de la picaresca. La estructura de la novela es quijotesca por este perspectivismo y, además, porque se basa en un proceso de idealización y desmentido de la realidad semejante al de las ensoñaciones de don Quijote. En *La palma rota*, tal proceso se da en varios niveles, pero especialmente en torno al amor, que se sueña de un modo ideal pero imposible, con lo que la relación entre Aurelio Guzmán y la protagonista femenina, Luisa, se torna tortuosa.

Palabras clave: Gabriel Miró, *La palma rota*, lirismo, narrativa de ficción, Cervantes

ABSTRACT

Against the traditional and inaccurate view of Gabriel Miró (Alicante 1879 – Madrid 1930) as a *stylist, lyricist or poet in prose*, he must be vindicated as a novelist, and so his novel *La palma rota* (1909) will be studied here for its Cervantine narrative structure. Aurelio Guzmán is a *baciyélmico* character, for he embraces two forms of being depending on who defines him – some see him as sublime (*yelmo de Mambrino*), thus described in the light of the Golden Age idealistic literature, while others believe he is vulgar (*bacía de barbero*), thus following the model of the picaresque fiction. This is a *Don Quixote*-like narrative structure for its perspectivism. Also, there is the process of idealization and refutation of reality, similarly to Don Quixote's fantasies. In *La palma rota*, this works at several levels, but especially in what regards an ideal notion of love which is impossible to achieve in real terms, so the relationship between Aurelio Guzmán and the female protagonist, Luisa, becomes tortuous.

Key words: Gabriel Miró, *La palma rota*, lyricism, prose fiction, Cervantes

Sumario: 0. Introducción. 1. Aurelio Guzmán: identidad baciyélmica. 2. Aurelio Guzmán, entre quijote y sancho: eje estructural de la novela. 2.1. Idealización y desmentido junto a Gráez. 2.2. Idealización y desmentido junto a Luisa. 3. Conclusión

0. Introducción

Frente a la tradicional y errónea interpretación de Gabriel Miró (Alicante 1879 – Madrid 1930) como *estilista*, *lírico* o *poeta en prosa*, se viene reivindicando últimamente al novelista, y destacar las raíces cervantinas de su obra es una manera muy útil de hacerlo. Ian Macdonald, a partir de su biblioteca y del estudio de citas, considera que Cervantes “is the last Spanish writer whom Miró mentions extensively, but also the one who appears most frequently, for Miró was devoted to him”¹. Mariano Baquero Goyanes, posteriormente, llegó incluso a señalar que en *Las cerezas del cementerio* (1910) el cervantinismo de Miró es “explícito y abultado”², si bien se refiere a aspectos de poca enjundia narrativa, como la forma arcaizante de titular los capítulos o una escena en la que se remeda el discurso de la Edad Dorada de don Quijote.

Una aproximación más novelística al cervantinismo de Miró es posible a través del panorama literario del momento. Según Roberta Johnson, el *Quijote* (1605-1615) se convirtió en un modelo de imitación entre los narradores de principios del siglo XX para la construcción de protagonistas que idealizan inútilmente la realidad³. Don Quijote sueña el mundo a imagen de las novelas de caballerías y otros géneros idealistas, como la novela pastoril, sólo para enfrentarse a la recalcitrante imposibilidad de sus ilusiones: los ejércitos son en realidad rebaños, los gigantes resultan ser molinos, y la voz de Sancho constante y cómicamente se lo recuerda. En este sentido, Miró perfila personajes aquejados de una sensibilidad extrema, casi enajenada, y se obcecán en balde en una visión idealizada, de sustento lírico. En *Las cerezas del cementerio*, esto ocurre a través de Félix, con el referente esencial de la poesía pastoril⁴. Sin embargo, la cruda realidad siempre destruye la ilusión, y aun la cómica voz del narrador se burla del protagonista. La dinámica narrativa surge de este conflicto⁵.

En *La palma rota* (1909), ocurre algo parecido. Veremos, en este sentido, la importancia de los dos nombres del protagonista: Aurelio Guzmán, que definen dos maneras de ser en conflicto dentro del propio personaje. El primero se corresponde con un quijote soñador, descrito con rasgos de la literatura idealista áurea, mientras que el segundo evoca la ramplonería de un sancho, con características de la picaresca. A diferencia del *Quijote*, no hay aquí dos entes de ficción, sino que en el mismo protagonista se desarrollan la idealización y su desmentido: su tragedia es darse cuenta de las mentiras que él mismo genera. En su identidad, además, repercute el punto de vista de los otros personajes, ya que algunos lo ven como un

¹ I. R. Macdonald (1975), p. 97.

² M. Baquero Goyanes (1973), p. 288.

³ R. L. Johnson (2003), pp. 69-109.

⁴ G. Laín Corona (2007).

⁵ A. Rallo (1986).

alma sublime y otros como un hombre normal, incluso vulgar. Con estas coordenadas, el tema central y generador de la trama es el amor. Aurelio Guzmán lucha por creer en un tipo de amor idealista, de rasgos cortesanos, sublimado, por Luisa, pero él mismo comprende que esa forma de amar no es sino una fantasía inhumana.

1. Aurelio Guzmán: identidad baciyélmica.

Aurelio Guzmán (AG), protagonista de *La palma rota*, se define por cómo lo perciben quienes le rodean. A veces, es un escritor excelso, siendo Aurelio. En otros casos, se trata de un pobretón que no tiene ni para vivir de su literatura, y es Guzmán. El narrador casi siempre se refiere a él indistintamente, a no ser que adopte el punto de vista de algún personaje. Y es que éstos sí se refieren a AG de un modo significativo.

Considérese, al comienzo de la novela, una tertulia entre diferentes habitantes de Aduero, la ciudad en que tiene lugar la acción, en torno a un libro escrito por AG. Gráez, maestro de música respetado, llora de emoción. El narrador explica objetivamente y sin decantarse por uno u otro nombre que “encima [de la portada] estaba con trazos de carmín el nombre de su autor: Aurelio Guzmán”. La opinión de Gráez es claramente positiva: “estas páginas resuenan en mi alma como una sinfonía de Beethoven!”⁶. No se refiere aquí Gráez al protagonista por su nombre, aunque se verá más adelante que prefiere el apelativo de Aurelio. La opinión que les merece AG a los demás tertulianos es, por el contrario, muy negativa, y se valen del nombre de Guzmán. Sorprendido a su pesar por el juicio admirativo de Gráez para con AG, un abogado exclama: “¡Nos *lo* va a proclamar *genio*; y eso le falta a Guzmán!” (469). Más adelante, el narrador focaliza en el discurso la opinión negativa de la mayoría, y asume ese mismo apelativo: “el músico escuchaba una página del libro de Guzmán, leída, ahora, por Alfredo” (474).

El marbete *libro de Guzmán* busca la asociación con la picaresca a través del *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán. La opinión negativa para con AG se refuerza metaliterariamente con la mala fama de un pícaro. No es casual que se diga, justo después, que “Alfredo contó de épocas pasadas. Guzmán había sido compañero suyo de colegio y de facultad, en Madrid. Entonces perteneció el artista a la verdadera *picardía* de las aulas. Burlaba, consentía, se disipaba en vida ruidosa” (474, énfasis mío). Otros rasgos abundan en el trasfondo *picaresco* de AG. En el capítulo siguiente, se resume su vida desde niño, como viene siendo habitual en las novelas picarescas (Lárazo de Tormes decide contar su vida no “por el

⁶ G. Miró (2006), p. 469. Para ahorrar una farragosa sucesión de notas a pie de página, en delante sólo se dará entre paréntesis la página de las citas tomadas de *La palma rota* por esta edición.

medio, sino del principio”⁷). De lo primero que se habla es de la orfandad de AG (476), siendo que los pícaros pierden a sus padres muy pronto (Lázaro pierde a los ocho años a su padre, condenado a galeras, y poco después su madre se lo encomienda al ciego). Huérfano, AG pasa del cuidado de una tía suya que está loca al de una criada muy devota que “le tuteaba, rezongaba de todo mandamiento, le aconsejaba, le reñía” (477) y, finalmente, al del marido de una prima de su padre, que se queja de que el muchacho nunca trabaja. Como Lázaro, aunque fugazmente, AG ha sido como un mozo de muchos amos, vive sin trabajar y es pobre. Su tío, ante su falta de ganas de trabajar, le advierte: “eres pobre, y tanto, que no se tardará el día que en hayas de trabajar en mi estudio...” (480)⁸.

Frente a los personajes que tienen mala opinión de AG, otros lo ven de un modo positivo, refiriéndose a él como Aurelio. La tía que primero se hace cargo de AG tiene, significativamente, “enflaquecido el juicio” (475). Como don Quijote, esta mujer le idealiza, y “no le tuteaba y decíale *señorito Aurelio*” (476). Para esta apreciación positiva, el modelo es la literatura cortesana, género idealista. AG se mueve en un ambiente urbano: Aduero es un pueblo, pero con los escenarios propios de la urbe cortesana de la literatura, como mansiones, jardines, dormitorios. Además, asiste a eventos culturales muy característicos: en el capítulo IV, se ofrece un concierto privado en la casa familiar (véase al respecto p. 158, más adelante). Y el tema principal es el del amor: su relación con Luisa, que, como veremos, tiene rasgos propios del amor cortés. La descripción física de AG, además, tiene resonancias propias de cánones de belleza idealizantes, como la poesía pastoril o la novela cortesana:

Era Aurelio alto, esbelto; iba enlutado; tenía el cabello abundoso, crespo y de un bello color de oro oscurecido. Pálido, afeitado; sus facciones, ya parecían iluminarse exaltadamente, ya mostraban abatimiento y cortedad infantil. [...] Las líneas de la boca tenían pasión y amargura; los lados de su frente y las sienas, de más limpia palidez, y su mirada bella, lenta, como cansada, manifestaban infortunio y grandeza. (479)⁹

⁷ Anónimo (1998), p. 11.

⁸ Sobre la influencia de la picaresca en Miró, véase G. Laín Corona (2009).

⁹ Contrástense todos estos rasgos (ambiente urbano, certámenes, canon de belleza) con los de la literatura cortesana en I. Colón (2001). No hay pruebas tan claras, como en el caso de la picaresca, de que Miró leyera novela cortesana, pero es que una novela picaresca, el *Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, que es muy seguro que leyera, intercala (relación tercera, descanso sexto) una novelita cortesana de amores e infidelidades protagonizada por un Aurelio, y el mismo *Marcos de Obregón* es considerada un eslabón entre la novela italianista (que está en la base de la novela cortesana) y la novela española del siglo XVII (I. Colón [2001], p. 22). Además, Aurelio es el nombre del padre de Galatea en la novela homónima de Cervantes, fuente de la que, por el profundo conocimiento de Miró sobre este autor, no es posible dudar.

Es Gráez, su más fervoroso admirador, quien más fielmente se dirige a AG como Aurelio. En Aduero, las gentes no entienden que un artista de tan reconocido prestigio como Gráez eligiera ese enclave para su retiro. Su incompreensión es peyorativa, paralelamente a su visión de AG:

Pasmábanse en Aduero de que Gráez hubiese recibido en otros tiempos el crisma de la gloria. ¿Era este el solicitado de opulentos y de príncipes de los grandes pueblos, cuando allí se le veía remoto a toda magnificencia, prefiriendo la compañía de un hombre demasiado mozo y escritor sin fama, por añadidura? Porque el maestro buscó la amistad de Guzmán sin medianero que les acercase o hiciese la presentación. Guzmán fumaba y leía. La rancia fámula le avisó la llegada de un peregrino señor. Y apareció Gráez. Aurelio le contemplaba amorosamente. (483)

Nótese que, mientras el narrador ofrece la perspectiva del populacho, se refiere a AG como Guzmán. Luego, cuando aparece Gráez, cambia a Aurelio.

Adelina, apodada la *Princesita*, prima de AG y enamorada en secreto de él, le llama Aurelio y lo percibe con el físico del galán cortesano que la corteja bajo el balcón: “Desde las vidrieras de su balcón vio la *Princesita* a Aurelio, entregándole toda su mirada. ¡Qué delgado, qué blanco!” (480). Luisa, por el contrario, que, como se verá, asume el papel de amada desdeñosa, quiere convencerse de la vulgaridad de AG: “Sí, tiene su carácter; pero..., al fin, un hombre como todos...” (491). El momento en que ella se reafirma en llamarle Guzmán se expresa precisamente al hablar con Gráez, que reclama el apelativo de Aurelio:

—¡Qué buena, qué grande eres! ¡Qué dúo de almas encontré en ti y Aurelio!
 ¡Surgía Aurelio mezclado con una alabanza a ella!
 —¿Es que se ha marchado Guzmán?
 —¡Le llamas Guzmán como los otros!
 Y ella, recuperada, vuelta a su apariencia fría, dijo riendo:
 —¿Y cómo quiere que le nombre, entonces?
 —Como antes, como cuando erais pequeños: Aurelio... (495)

En realidad, entre el Aurelio idealizado por tópicos de la literatura idealista y el Guzmán vulgarizado desde la picaresca, AG es ambas cosas. Aúna (valgan los términos por simplificar) lo realista y lo idealista. El *Quijote* es en muchos sentidos esto: una obra literaria que fusiona constantemente una perspectiva idealizada de la realidad con otra vulgar, que mezcla géneros idealizantes, como la novela de caballerías o la cortesana, y realistas, como la picaresca. Se logra la fusión baciyélmica. Cuando don Quijote y Sancho encuentran lo que el primero llama el yelmo de Mambrino, el criado comprueba que se trata de una bacía de barbero.

Después de numerosas peripecias, Sancho concluye (ya bastante qui jotizado) que sea ambas cosas, y lo bautiza “baci y elmo” (I, XLIII)¹⁰.

Miró ha logrado, pues, una interpretación modernísima y finísima de Cervantes, adelantándose a José Ortega y Gasset. Porque éste, en *Meditaciones del Quijote* (1914), cinco años después de publicarse *La palma rota*, se preguntó en tono desesperado: “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva?”. Y enfatizaba su idea con la famosa frase: “Yo soy yo y mis circunstancias”¹¹. AG, como el baci y elmo, es la suma de sus nombres, pero es más Aurelio o Guzmán según la perspectiva de quien le ve. Que esta dualidad esté representada con dos nombres que se van usando a conveniencia es todavía más cervantino. Recuérdese cómo en el *Quijote* los nombres también varían: el protagonista que sueña ser caballero es don Quijote casi siempre, pero también el Caballero de la Triste Figura, mientras que ese mismo protagonista, en su faceta *real*, fluctúa entre nombres como los de Quesada o Quijada.

2. Aurelio Guzmán, entre qui jote y sancho: eje estructural de la novela

La ontología de AG tiene que ver con la perspectiva de quienes lo juzgan, pero también con sus propias acciones. A veces, AG actúa guiado por un instinto soñador muy semejante al de don Quijote, dejándose convencer y hasta fomentando una visión ideal del mundo y de sí mismo. Sin embargo, muy frecuentemente él mismo se da cuenta, como Sancho, de la falsedad de sus fantasías, y la realidad misma se lo confirma. La estructura narrativa parte de este conflicto, en dos niveles. Por un lado, junto a Gráez, se producen ensoñaciones y desengaños que abarcan a su persona y al mundo que le rodea. Por otro, junto a Lucía, la idealización y desengaño se produce en torno al amor, tema central que guía la trama de *La palma rota*.

2.1. Idealización y desmentido junto a Gráez

Gráez es en sí mismo un personaje idealizado, y su presencia contribuye a idealizar a AG, a quien admira como Aurelio, y su mundo. Los rasgos de esta idealización sientan sus bases en tópicos de la literatura cortesana y la pastoril.

No es casual que Gráez sea músico. Miró sintió un interés especial por la música, antes incluso que por la literatura¹², y estuvo familiarizado, a través de la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo, con la estética idealista pitagórico-platónica¹³, tan relacionada con lo musical y cultivada en el

¹⁰ M. de Cervantes (1998), p. 520.

¹¹ J. Ortega y Gasset (2004), pp. 756 y 757.

¹² I. Macdonald (1975), pp. 6-7.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

Renacimiento. Baltasar de Castiglione, a quien Miró conocía a través de Menéndez Pelayo¹⁴, propone en *El cortesano* la música como arte exquisito y de obligado conocimiento para el perfecto caballero¹⁵, y en *La palma rota* precisamente se compara a Gráez con este autor:



un hombre gallardo, suntuoso, de labios bermejos y pupilas de carbones encendidos, parecía, cuando hablaba, reventar en su boca un bulbo azucarado y jugoso, derramándose la miel del lenguaje de la Toscana, de cuyas doradas ánforas del idioma sacó la dulzura de su cortesano galanísimo conde Baltasar Castiglione.

Enmudeció el grupo, y despidiose de damas, artistas, diplomáticos, un viejo alto, enjuto, de mirada noble y entristecida, cejas muy rectas, nariz, bigote y barba grandes de hidalgo y melnuda cabeza tocada por amplia boina parda, puesta con abandono, que mostraba la cima pálida de su frente. Vestía un negro traje, un ancho y largo gabán, casi blanco y velludo. (471-72)

La descripción de Gráez no dista mucho del retrato que de Castiglione hizo Rafael¹⁶. Miró, por influencia de su tío Lorenzo Casanova, fue un gran conocedor de pintura y se empapó de cultura francesa¹⁷, con lo que no es desafortunado pensar que conociera este cuadro y que describiera a Gráez con él en mente. Compárese en la imagen de la izquierda cómo Castiglione, que viste precisamente de negro, tiene también mirada entristecida, cejas rectas, nariz, bigote y barba grandes, así como un sombrero que deja al descubierto su frente blanca. De ser cierta esta conjetura, Gráez no sólo está idealizado mediante tópicos literarios renacentistas, sino también a través de la pintura.

Este aura de corte ideal-cortesano en Gráez *contamina* el mundo que le rodea y a AG. Los atributos físicos de Aurelio proceden, como se ha visto, de la novela cortesana, con lo que están en la misma órbita. Léase, además, el capítulo IV de *La palma rota*. Se celebra aquí una fiesta en “la noble casa de don Luis”. Es una reunión de personajes ilustres en un ambiente cortesano: “dos oficiales de la guarnición, rígidos de puro elegantes, [...] diciéndole donaires y secretos” (490). La palabra *donaire*, ya arcaica en tiempos de Miró, tiene obvias connotaciones literarias. Además, la fiesta tiene mucho de esas lides artísticas (aquí, no casualmente musical) a la que tan a menudo la aristocracia de la literatura cortesana

¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵ B. de Castiglione (1984), 1984, p. 127.

¹⁶ Rafael de Urbino, *Baltasar de Castiglione*, Museo del Louvre (París).

¹⁷ I. Macdonald (1975), pp. 6-7.

se prestaba. Pero esta apariencia sólo es posible por la presencia de Gráez, que va a juzgar al pianista invitado. AG, que llega a la fiesta con Gráez, es percibido como Aurelio, y con ello se agudiza la competición: “Recogió Luisa la impresión que la entrada de Aurelio dejaba en todos; y no supo por qué quiso que el pianista lo fuera maravilloso”. Luisa les presenta a ambos al “músico *cortesano* adorándolo de alabanzas” (490, énfasis mío). Sin embargo, poco a poco se va evidenciando la falsedad de esta ambientación. Apenas sí se puede hablar de lid, por lo malo que es el pianista: éste no merece la atención ni de AG ni de Gráez, que “estaban distraídos fumando y hablando” (491). Pese a los aplausos generalizados, Luisa comprende que “tenía razón Aurelio en su indiferencia”, con lo que reconoce su sublimado espíritu; por eso le llama Aurelio. Ahora bien, guiada por sus prejuicios hacia AG, considera su pose una copia aprendida de Gráez:

¡Pero quién era él para saber de música! ¿Había de descollar siempre entre todos los hombres...? Y se arrepintió humillada de la espontánea confesión de la singularidad del novelista. Pero la distracción, la frialdad de Guzmán en lo que despertaba el entusiasmo de la otra gente, ¿no las habría imitado de Gráez? (492)

A ojos de Luisa, la sublimidad de AG (y entonces habla de Aurelio) procede del músico maestro, por copiarlo vulgarmente (con lo que pasa a llamarlo Guzmán).

En esta escena, queda bien reflejado la influencia idealizante de Gráez. Sin embargo, este proceso y el posterior desmentido son poco claros, en parte porque Gráez y Aurelio se implican sólo de un modo pasivo. Ellos no buscan la lid, no trabajan conscientemente en la ambientación cortesana, pero su presencia lo suscita, y son las circunstancias, no ellos, las que lo ponen en entredicho, desmintiéndolo. En ocasiones siguientes, la intervención de Gráez y AG en el proceso de idealización y desmentido es más directa y clara. Con estos otros casos, puede destacarse la presencia de la tópica renacentista pastoril en el proceso de idealización.

Gráez va a Aduero guiado por el principio de menosprecio de corte y alabanza de aldea¹⁸: “elijo con egoísmo de viejo este pueblo cálido y tranquilo”. Y la familia amiga le ofrece ayuda para lograrlo: “Le prometían soledad, independencia. [Luisa] le pidió que aceptase. Harían música por las tardes, por las noches; saldrían al campo. Ella, aunque aliviada de aquel romántico deseo de retraerse, no frecuentaba lugares de reunión y divertimento” (473). La gente del pueblo comenta asombrada la sencillez rural de Gráez, en oposición a la opulencia de la corte: “¿Era este el solicitado de opulentos y de príncipes de los grandes pueblos, cuando allí se le veía remoto a toda magnificencia?” (483).

¹⁸ Para este tópico renacentista, es representativo el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Fray Antonio de Guevara. Es en la aldea donde el humanista buscaba una idílica vida pastoril.

En su idilio de vida retirada, Gráez valora positivamente la falta de fama y la mocedad de Aurelio, por su sencillez rústica, y ello al contrario de lo que piensan las gentes de Aduero, que ven en Guzmán un “hombre demasiado mozo y escritor sin fama, por añadidura” (483). No sólo se deja contagiar AG de la actitud pastoril de Gráez, sino que la fomenta activamente, comportándose quijotesicamente, por soñador. Juntos, disfrutaban paseos campestres: “Amigos fueron de molineros y *labradores*”. El comienzo del capítulo VI es una hermosa descripción del espacio natural como un *locus amoenus*: “Entrábase el camino largo y estrecho entre tapias y bardas de huertas; era lugar de silencio y tristeza de *claustro*” (501, énfasis mío). Pero sólo puede ser idílico ese paisaje si se ignoran imaginativamente los elementos que le son extraños. En “sus paseos solitarios”, se topan con una casa siniestra, a la que ellos “saludaban amables”, sin saber muy bien a quién. Y Aurelio se niega a averiguarlo:

Así podemos creerlo un armero terrible; un droguista hebreo; un sabio, un Fausto desventurado, ignorado de todas las gentes. Y si al preguntar de él o al hablarle hallamos que es un herrero vulgar, amigo de contiendas políticas, de fisgas y bellaquerías, o sencillamente buen hombre, ¿no sería lástima deshacer nuestra quimera?

Sonriose el músico... Y siguieron saludando a *Fausto*. (502)

Gráez ha favorecido por su intrínseco comportamiento de vida retirada la imaginación quijotesca de Aurelio, y éste, como don Quijote con los molinos-gigantes, imagina un *Fausto* que no desentone con la ilusión pastoril general. Claro que hay una diferencia: Aurelio *conscientemente* transforma la realidad, sabe lo que está haciendo; don Quijote está loco. Pero, en última instancia, viene a suceder lo mismo: el desmentido de la ensoñación. En efecto, más adelante, Aurelio pasea por ese mismo espacio campestre con otros personajes. El misterioso Fausto aparece, entonces, muerto, y se sabe que no era sino un mendigo (504). Poco después, la fealdad que queda tras el desmentido se afianza con un presagio sombrío: “una mariposa grande, negra como un crespón” (505).

Hay más ejemplos parecidos. Las miserias que tiene que pasar AG por su falta de dinero las idealiza el maestro de música románticamente. Cuando AG admite (cual claudicación ante su yo Guzmán) que debe buscar una manera de ganarse la vida, elige una solución lo más apropiada para Aurelio, y se decide a hacer un almanaque artístico. Gráez con su actitud fomenta la visión idealista. Él “miraba, dolido y admirado, a ese niño-hombre que él creía lejos de toda preocupación grosera” (484), y le ofrece su ayuda. AG acepta de buen grado, pero no que le acompañe en la mundanal búsqueda de anunciantes. Cuando llegan a una peluquería en la que AG va a pedir colaboración publicitaria, AG señala: “Voy a pasar; pero usted no, maestro. Aquí conozco, y teniéndole delante no sabría negociar” (484). Es un reconocimiento de que, junto a Gráez, sólo puede estar el

Aurelio sublime, y no el Guzmán pedigüeño. Entra, pues, solo, en la peluquería. Los comerciantes le llaman don Aurelio por respeto al *decorum* social, y sin embargo es más Guzmán que nunca (y Guzmán lo llama el narrador, que lo sabe, por dos veces en este pasaje). Es humillado, ninguneado, manipulado por los negociantes. Al salir, AG expresa su malestar mediante una frase cargada de ácido humor: “¡Me han afeitado, y gracias que no me raparon!” (485). En efecto, se dejó enredar en la negociación permitiendo que le cortaran el pelo. Entró con la ilusión de sacar dinero para una empresa romántica, y salió como el Quijote al que linchan los cabreros.

Un ejemplo en que se percibe claramente lo consciente que es Aurelio de Guzmán (de lo falaz de sus ensoñaciones) se halla en una conversación entre AG y Adelina, la *Princesita*. AG, para defenderse de las acusaciones familiares sobre su “mala vida”, se compara idealmente con Heine, sólo para desmentirse poco después:

—Pues él [el tío de AG] nos ha confesado que si cambiases te querría más y sería tuyo todo lo de esta casa.

Aurelio quedose meditando. Y de improviso exclamó:

—¿Recuerdas aquel libro que te leí en el campo?

—¿De poesías, donde hay una del sueño del poeta [...]?

—Sí; de Enrique Heine. También te leí su vida. El poeta renunció a los millones de su tío el banquero Salomón, por no resignar su alma, y se apartó de su lado.

—¿Y tú harás lo mismo con mi padre?... —Y lo pronunció la doncellita con pena y candor.

—¡Oh, yo no soy Heine... ni tu padre es Salomón! (481)

AG ha empezado como Aurelio, soñándose quijotesca, románticamente como si fuera Heine, pero de inmediato Guzmán se impone, recordándose que no lo es.

AG, sobretudoo en el marco cortesano y pastoril que potencia Gráez, actúa como un quijote, soñándose a sí mismo y el mundo que le rodea idealmente. Funciona entonces Aurelio. Pero la realidad y, sobre todo, él mismo, en su faceta de Guzmán, vienen a desmentirlo, como le ocurre a don Quijote con Sancho.

2.2. Idealización y desmentido junto a Luisa

Igual que la idealización pastoril y cortesana del mundo parte en gran medida de Gráez, y por él la asume Aurelio, la concepción del amor que se impone en *La palma rota*, dentro también de la tónica cortesana, se deriva de Luisa, y por ella, porque la ama, la asume también el protagonista. Pero sólo para comprobar, como en los casos anteriores, su falsedad. Aurelio, en pos de Luisa, juega quijotesca a idealizar el amor según los parámetros de la amada, pero Guzmán y la realidad misma evidencian su imposibilidad.

El retrato de Luisa responde a la tónica del amor cortés. La dama cortesana es rubia, con cabellos agitados por el viento, rostro sonrosado (rosa) o blanco (marfil), ojos azules, verdes o negros, dientes como perlas, y mano, cuello y pecho de color niveo o de alabastro¹⁹. Sin ser rubia, a Luisa se la describe de manera semejante, y ello por la perspectiva idealizante de Aurelio, con algunos de estos rasgos, que se presentan con el orden canónico de la cabeza a los pies:

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 llenaban algunas veces de lumbre y soberanía. [...]

¡Sus pies! ¡Pies para hollar céspedes, espumas de olas, tapices, mármoles arcaicos y gloriosos! ¿Por qué, una tarde de paseo campesino, los espío [Aurelio] afanoso de saber su huella? Y eran tan leves, que apenas se fijaban en la tierra. Descubrió una vez el estrecho sello de su planta, y le deshizo y cogió de su polvo, sembrándolo en el aire. (493)

Por otro lado, el desdén es “El rasgo psicológico más característico de la amada petrarquista”²⁰. Así, Luisa “le presentó su mano enguantada, larga y leve” (479), y poco después expresa su rechazo amoroso, “mostrándose fría; artificio de indiferencia, de altivez, que convirtióse en atamamiento de su carácter y casi engendró naturaleza” (480). En esta ocasión, es el narrador el que pone en entredicho la visión ideal del amor, advirtiendo al lector, con lo que parece una referencia al naturalismo²¹, que el desdén de ella se debe en realidad a razones psicológicas, a un trauma vital de Luisa: “La plebeya condición espiritual de un hombre, su amor primero, le selló alma y labios. No tuvo ya intimidaciones ni expansión aliviadora de ensueños y aflicciones. Tornose desconfiada, fría, y gustaba mostrar aumentada su impasibilidad” (470). Sin embargo, Luisa insiste en dar a entender que actúa por razones sublimes, e intenta filtrar su noción del amor por el tamiz pitagórico de la música. Las palabras que Luisa dedica a la música podrían aplicarse al amor, y de la misma manera que desdeña otras artes, *también* puede interpretarse su desdén hacia los hombres, porque no comprenderían el amor de una manera espiritual (nótese que Guzmán es escritor, no músico, con lo que a ojos de Luisa está inevitablemente condenado):

¹⁹ Á. Alonso (2002), p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ Para la influencia del naturalismo en Miró, véase F. Márquez Villanueva (1990).

La música era el [arte] más supremo alado. Las demás artes necesitaban de medios de expresión más humanos o terrenos; de modo que los músicos-genios perdían para ella la carne y hechura de hombre, quedando en un misterioso *androginismo*, o, mejor, angelicalmente, sin sexo; música humanada, algo inefable, como el arte amado. (470)

La descripción de la música se compara, en su idealización, con la asexualidad: los músicos son amados por perder la carne y elevarse, andrógicamente, al nivel de la música misma. Ella no amaría al músico como hombre, sino sólo como a la música: como idea. Y así se aplicaría al amor en general. Pero esta noción de amor queda constantemente desmentida, presentándose a Luisa en realidad como una mujer incapaz de un amor real/humano y en cierto modo frígida.

Poco después de su apología por la música, Luisa se horroriza de que la hija de Gráez no acompañe a éste por el mundo para disfrutar de su maravilla musical. Gráez explica que su hija ha sido arrobada, raptada casi, por Dios —el mismo Dios al que Gráez dedicaba su música—. Se ha metido a monja, de modo que, irónicamente, el amor ideal (de la hija para con Dios) impide que se materialice el amor real (de la hija para con el padre). Y ello a través del arte más sublime, el de la música: “el violonchelo le quitaba la hija, porque lo augusto y religioso de su sonoridad la había llevado a vocación enfermiza de claustro” (472). Es *enfermiza* una palabra clave, porque marca la opinión mironiana de que solamente sano puede ser el amor entre los seres humanos, de base sensual. En la filografía mironiana, “no existe otro amor digno del nombre que el de orden sexual”²².

En las demás ocasiones, la noción ideal de amor se desmiente en los intentos de AG, enamorado de Luisa, por que ésta le corresponda. AG intenta ser Aurelio para ella, con una misma forma de amor, pero éste nunca se consuma, y AG va comprendiendo, desde su visión de Guzmán, que es falaz, por su falta de sensualidad. La trama se conforma mediante la comprensión de que la noción de Luisa sobre el amor es, en el fondo, enfermiza frialdad, diríase frigidéz. En cierto momento, AG “imaginaba la bella y venturosa escena de leer su prosa todavía caliente, palpitante y trascendiendo a madre-alma, como hijo recién nacido purísimo no visto ni tratado por ojos burladores y placeros... Leerle a aquella mujer, sentirla estremecerse y vivir y alentar solo por la virtud y esencia de la vida que él creó”. Está soñando el amor por Luisa dentro de una dimensión idealista, sólo para reconocer que “Su indiferencia no era irónica ni desdeñosa”. AG no acepta el desdén del juego amoroso, y llega a preguntarse: “¿Vendría la indiferencia de vulgaridad como la de los otros?” (497). Aun así, quiere creer en la posibilidad de esa ensoñación de amor, reencarnando el tópico literario (idealización) del *collige virgo rosas*: “¿Por qué no coge usted flores para mí solo y me las da para mí siempre?” Sin embargo, la sensualidad y la indignación por la indiferencia se

²² *Ibid.*, p. 92.

imponen como único hecho real: “Quiso él anegarse en amor de ella y sentíase trémulo de despecho, agresivo, infortunado” (498). Y el amor no se consuma: “Luisa nunca le envió esas flores” (500).

Hay una escena de *La palma rota* en que la idealización se desarrolla en el típico *locus amoenus*²³ de que se vale la poesía bucólica pastoril: “el sendero se deslizaba, como si le hubiesen empujado, a la orilla de un hondón praderoso, y luego corría por bancales llanos junto a un margen alto y largo encrespado de cactus y zarzamoras” (486-87). Aquí asistimos al tópico de la recolecta de frutas (flores, por ejemplo, recoge Nemoroso con Elisa en la égloga I de Garcilaso²⁴). Aurelio se ofrece a recoger moras para Luisa. La recolecta es dificultosa, como lo era para Albanio la recogida de castañas en la égloga II de Garcilaso (“¿Quién las castañas tiernas derrocaba / del árbol al subir dificultoso?”²⁵). Pese a que le advierten de lo peligroso de encaramarse a las zarzas, Aurelio se obceca en hacerlo, como demostrando, cual vasallo de amor, su total sumisión a los deseos de la amada, pues es Luisa la que ha divisado las moras y, pese a mostrarse reticente a la hora de dejarle subir a por ellas, le impele: “¡Suba, suba!”. Al final de la hazaña, viene el obligado desdén del cortejo de amor. Al ofrecerle las moras y preguntarle si fue ella quien las pidió, Luisa responde: “Yo las he visto, pero nos las pedí” (487). La escena alcanza su máximo de idealización con la cura de las heridas de Aurelio. Ella tomó las dañadas manos de aquél “con las suyas largas, blancas, como de tibio alabastro”, típicas, como vimos, de la dama cortesana. Entonces, aparece la sensualidad que desmiente el bucolismo de la escena. Aurelio, devenido en Guzmán, inclinó la cabeza, y “el *herido* aspiraba, con ansia de que penetrase hasta el corazón, la fragancia de limpieza, de distinción y castidad que subía por los negros cabellos y de los hombros de la mujer”. Y en mitad de la cura una lírica metáfora expresa una explosión de sensualidad: “Brotó un rubí de sangre, que Luisa enjugó con un copo de algodón” (488). En esta combinación de lo bucólico y sensual, es pertinente una breve referencia a San Juan de la Cruz²⁶, que se valió para la mística de los tópicos de la poesía amorosa profana.

AG es llamado el *herido*, en referencia a la herida de amor de la voz femenina del *Cántico* de San Juan, donde se dice que, “aviéndome herido” (*Cántico*, v. 4)²⁷, “ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras” (vv. 14-15), para exclamar: “¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?” (v. 30). Son éstas pruebas similares a las que ha

²³ Sobre este motivo en Miró, véase M. G. R. Coope (1973).

²⁴ G. de la Vega (1999), p. 45. Aunque hay pocas citas a Boscán o Garcilaso en la obra de Miró, éste, significativamente, “possessed a 1917 edition of Garcilaso and Boscán”, aparte de la BAE (I. Macdonald [1975], pp. 84-85).

²⁵ G. de la Vega (1999), p. 72.

²⁶ San Juan es una fuente áurea mironiana, como señala, entre otros, A. Lizón (1944), pp. 77-78.

²⁷ Cito por J. de la Cruz (1997), señalando el número de verso o estrofa.

pasado Aurelio para conseguir las moras. Además, Aurelio termina acurrucado en el seno de la amada, como también termina acurrucada el alma en el seno amado de *La noche oscura*: “Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado; / cessó todo, y dexéme / dexando mi cuydado / entre las azucenas olvidado” (estrofa 8). Aurelio, acurrucado y devenido Guzmán, padece los aspectos más sensuales del amor, pasando por la voz, el tacto y el olor: “Su voz acariciaba; sus dedos y el aroma de su carne daban a Aurelio sensación de dicha, de adormecimiento de niño arrullado” (488). E igualmente multisensorial es la unión espiritual en *La noche oscura*: “El ayre del almena / quando yo sus cavellos esparcía / con su mano serena / en mi cuello hería / y todos mis sentidos suspendía” (estrofa 7). Finalmente, AG, pese a curarse su herida física, no está curado de amor, pues Luisa vuelve a dejarle solo y abandonado. Dentro del juego cortesano de amor, Luisa le dice que el “solitario, el altivo, sabe ser *cortesano* cuando quiere”, y se marcha indiferente a “recibir a los visitantes” (489, énfasis mío). AG, pues, no ha sido curado de su herida de amor, y se va enojado. De la misma manera, el alma en el *Cántico* se queja de no haber sido curada: “¿Por qué, pues as llagado / a questo corazón, no le sanaste? / Y, pues me le as robado, / ¿por qué assí le dexaste, / y no tomas el robo que robaste?” (vv. 41-45). Por si no quedaba claro el paralelismo, AG termina citando explícitamente a San Juan (508)²⁸. Éste, pues, con su peculiar manera de representar el amor más puro (a Dios) a través del amor sensual, se erige en modelo de Miró para el desmentido del amor ideal de Luisa (al que aspira Aurelio) a través de la sensualidad (introducida por Guzmán). AG, como Aurelio, ha intentado asumir el amor puro de Luisa en un marco propicio (el *locus amoenus* del paisaje), hasta el punto de imitar, quijotesca, modelos literarios tan bucólicos como los de la recogida de frutos. Sin embargo, y en un conflicto espiritual/sensual de raíz sanjuanescas, Guzmán no puede dejar de imponer la sensualidad.

De un modo similar, de la descripción que hace AG de Luisa bajo los tópicos ideales de la amada cortesana, puede añadirse aquí cómo este tipo de rasgos (analizados más arriba) se combinan con otros de tipo sensual que los ponen en entredicho. El olor, tan intenso y tan humano, es capaz de ocultar el del huerto: “Olía el huerto a ella, como ella dejaba fragancia de jardín de misterio”. Más adelante, Guzmán piensa en su vestido “de telas delgadas y de amplia y peregrina hechura, que hiciera 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”. Imagina también sus manos, “tan poderosamente, que creía gozar su caricia, y la dulce quimera llegaba,

²⁸ Miró cita en otras obras a San Juan, y el volumen de la *BAE Escritores del siglo XVI, I*, conservado en su biblioteca, contiene cuatro marcas anotadas por él, una de ellas de San Juan, y las cuatro “deal with the contrast between spiritual and sensual love” (I. Macdonald [1975], p. 50)

derramándose por todos sus nervios, a lo más escondido de su alma” (493). Al final, AG fusiona baciélmicamente los rasgos idílicos y sensuales de Luisa: “¡Cuerpo armónico con su espíritu! ¡No pensaba el artista en su alma sin desear augustamente su cuerpo, ni miraba su cuerpo sin ansia de penetrar en su alma!” (494). Es una noción del amor que, no obstante intermedia entre la sensual de Guzmán y la bucólica de Luisa, desmiente esta última.

En el ya mencionado paseo campestre que hacen todos los personajes, antes de la aparición de la mariposa y del mendigo muerto, Aurelio sueña una escena que comienza llena de bucolismo pero que termina trocada en carnal. Es la armonía del lugar la que irónicamente suscita el deseo de goce sensual:

Ella vendría a su lado, tierna, llena de la gracia que parecía descender del cielo, gracia para amar y ser amado inmensamente. La paz de la llanura y el místico recinto de los fuertes árboles y la templanza del aire aromoso y la gloria del azul que inspiraba el deseo de alzar los brazos y presentar el pecho y desnudar la frente y ofrecerse a la luz y a la tranquila alegría y beatitud de la tarde del cielo, todo llamaría a la mujer, rindiéndola a su amor [...] Y de la peregrina armonía y eterna hermosura henchía Aurelio el espíritu y formaba la carne de *Ella* para gozar y amar en la mujer su compendio. (503)

No obstante la sensualidad, se intenta preservar el idilio con una nueva ensoñación que remeda la escena en que Jesús le pide de beber a una samaritana de Sicar que viene a sacar agua del pozo de Jacob (San Juan, 4:7-15):

Y tendiose y bañó su cara. La delicia estalló en risa y la risa hirvió en burbujas. Agua de su risa, con sabor de su aliento, ansió Guzmán, que miraba enloquecido. Ella irguiose y quedó sentada sobre la orla de verdura. Su boca, con la humedad, brillaba encendidamente.

—Deme usted de beber, Samaritana—y rogándolo, temió Aurelio una negación que rompiera la escena venturosa.

Luisa, sin mirarle, llenó el cáliz de sus manos sonrosadas de frialdad, y lo ofreció al sediento, diciéndole sencilla:

—Acérquese y beba.

Sorbió Aurelio, besando el agua y el borde del vaso de carne. Pero su sed y su júbilo se apagaron de pronto.

La mirada de Luisa no era de amante; mostraba resignación de enfermera. ¡Debió de sentirse besada, y sus manos no temblaron de deleite ni enojo! (507)

El pasaje está cargado de señales que muy sutilmente desmienten la presunta pureza y castidad del sentimiento de amor. Está la sensualidad del agua²⁹ y las sinestesias: lo sonoro (risas), lo táctil (“hirvió en burbujas”) y lo gustativo-oloroso (“con sabor

²⁹ El agua es un motivo mironiano frecuentísimo. Véase V. Ramos (1970), p. 251.

de su aliento”³⁰). Además, se constata que la presunta pureza de amor de Luisa la percibe AG como incapacidad para sentir.

Al final de la novela, la tensión idealidad/sensualidad estalla simbólicamente bajo una tormenta. Protegidos en plática familiar Gráez, Luisa y el padre de ésta, el músico, al ver llegar a AG “vencido de lluvia”, percibe idealmente que “¡Su entrada ha sido bíblica, como si descendiera del Sinaí!” (512). Al poco de llegar, AG sale al jardín de la casa “entre relámpagos”, “y la palma del yermo veíase entre resplandores siniestros doblarse como de infortunio humano”. Enajenado, AG llama a Luisa a voces para que se le una, y ésta “fue hacia él” (513). Es lógico que el narrador le llame Aurelio porque está traspasado de una locura quijotesca, que embellece románticamente sus acciones, por más que sean del tipo sensual guzmaniano:

Aurelio ciñó su talle [de Luisa] y alzó a la mujer como un holocausto. Ella gimió, quiso huir. Aurelio la atrajo, y abrazada, la presentó a los relámpagos, diciéndole:

—¡No, no quiero que usted se marche; está conmigo! He olvidado sus frivolidades, todos sus desdenes [...] ¡Yo quiero besarte, besarte en tus ojos, en tus sienes de artista, de infortunada, que se parecen a las mías, en tu boca doblada de ansiedad, de angustia; en tus dientes...!

Y Aurelio la besaba con locura. Ella ladeó heroica su cabeza para impedir el temido beso en los labios; y la diestra del hombre oprimió dulce y tenaz las mejillas de la amada; atrajo el codiciado sitio y su boca se fundió con la boca trémula, seca, ahincadamente sellada de la virgen.

—¡Bésame tú, bésame!

Ella, rígida, yerta, balanceaba su cabeza negando. Y Aurelio gustó la humedad íntima y cálida de la boca ansiada, entreabierta ya por la fuerza de la suya. Entonces creyó que empezaba a deshojar y apoderarse de su virginidad. (514-15)

La fragilidad de Luisa le hace de pronto a Aurelio darse cuenta de su brutalidad, y se disculpa, pero Luisa escapa. Arrepentido, Aurelio hará un último intento de lograr el amor de Luisa desde su planteamiento ideal. Obviando las connotaciones sensuales que hubo, se sueña renacido después de la tormenta, como tras el Diluvio: “¡Maestro! ¿Verdad que le parece ser hombre recién creado? ¡Yo, sí; o acabado de salir del Arca del elegido por Dios para repoblar la Tierra! ¡Lástima que no pase sobre nosotros la banda gloriosa del arco iris!” (516). Pero el intento es vano. Luisa persevera en su frialdad y no se entrega a AG. Éste por fin comprende la realidad: que no es posible el amor, por ideal que se quiera, sin su componente humana. La noción que triunfa del amor es, como el propio AG, baciyélmica. Así queda implícito en estas palabras de AG a Luisa: “Hace un momento ansiaba rasgar el

³⁰ La mezcla de lo religioso y lo sensual es uno de los rasgos que definen a Miró dentro de la neomodernista. Véase M. Baquero Goyanes (1956), p. 204.

misterio de su alma. No lo había, Luisa; es que yo me negaba a mirar. Usted no ha querido; usted no ha podido entrarme a una gloria de amor” (518). El final, desolador, da explicación al título de la novela: Luisa es como la palma que en la tormenta se ha resistido a plegarse ante la fuerza de la sensualidad, hasta troncharse. Demasiado tarde lo comprende Luisa:

Sola quedó Luisa. Su mirada se esparció en la llanura; llegó a la palma rota, y contemplándola, la vio transformada en mujer; y era ella misma, alumbrada y henchida de amor; más joven; con fe y ansiedad en sus ojos; y ella besaba a Aurelio en su frente de gloria, en su cabello, en sus mejillas, en su boca de apasionado, de niño excelso, príncipe y cruel. Y el alma de Luisa se torció de dolor de celos, celos incurables, malditos, feroces, celos de sí misma. (518-19)

3. Conclusión

La palma rota es, en última instancia, una historia de amor, pero enmarcada en la tradición de personajes quijotescos de moda en el primer tercio del siglo XX en España. Aurelio Guzmán es un personaje de fuerte sensibilidad que idealiza el mundo líricamente, sólo para darse cuenta de su falsedad (conflicto Quijote-Sancho). En AG funciona otra cualidad cervantina antecesora del perspectivismo de Ortega: él es más un personaje sublime (idealizado, identificado con atributos de la literatura cortesana) o vulgar (realista, identificado con la picaresca) dependiendo de quién lo mire, y cada faceta se identifica respectivamente con cada uno de sus nombres, Aurelio o Guzmán, respectivamente. Esta alternancia nominal es en sí misma cervantina porque en el *Quijote* los personajes, especialmente el protagonista, cambian también de nombre: don Quijote, Alonso Quijano, Quesada, el Caballero de la Triste Figura, etc.

El juego de idealización en *La palma rota* parte no sólo de AG, sino también de agentes externos, especialmente Gráez, asumiendo tópicos de la literatura cortesana y pastoril, y Luisa, mediante rasgos de la poesía bucólico-amorosa renacentista. Sin embargo, Luisa, que encarna una noción de amor excesivamente ideal, tiende a ver vulgares a todos los hombres, y ejerce sobre AG un efecto sanchificador o de desmentido de su presunta sublimidad. Así, ella, como muchos de los habitantes de Aduero, lo ve en su faceta de Guzmán, mientras que Gráez y unos pocos más, como la *Princesita*, le defienden como Aurelio. No es, en cualquier caso, Luisa la única que favorece el desmentido de Aurelio. Los hechos mismos lo propician, como cuando aparece muerto un mendigo que se había imaginado como un Fausto. El propio AG, pese a imaginarse como un galante Aurelio, se percibe a menudo con un mero Guzmán: él mismo es quijote que idealiza y sancho que evidencia la cruda realidad.

Es en el proceso general de desmentido donde cobra sentido la trama de la novela, a través del amor. El amor se idealiza como un sentimiento perfecto que desborda lo humano. Luisa, de hecho, lo limpia de toda connotación sensual, y lo ve

como una idea, equivalente a la música. Aurelio, enamorado de ella, juega a aceptarlo así, pero Guzmán se va dando cuenta paulatinamente de su falsedad, y termina por concluir que en el fondo lo que existe es una tremenda frialdad e incluso frigidéz de sentimientos por parte de Luisa. En efecto, Miró insinúa al principio de la novela que la actitud de ella puede deberse a un trauma infantil que la incapacitó para el amor. Incapacidad que se entiende como rechazo de la sensualidad. Y es que, en la filografía mironiana, el amor nunca es posible sin su dimensión sensual y humana. Esta es la conclusión final, intermedia (amor entre ideal y vulgar, entre puro y sensual), que tanto tiene que ver con la poesía místico-amorosa de San Juan de la Cruz. Dramáticamente, el final de *La palma rota* muestra a una Luisa que se da cuenta de esta postura demasiado tarde; abandonada de AG, se siente como una palma rota, tronchada por su frialdad, como la palma por la lluvia.

AG es un personaje baciyélmico, en ese sentido cervantino del episodio del yelmo/bacia de Mambrino, por fusionar y asumir varios polos enfrentados. Es, ante todo y como se viene diciendo, quijote y sancho a la vez. Practica una forma de idealización de la realidad, pero es consciente de su mentira, con lo que la visión del mundo que se impone es la intermedia. En él, conviven la perspectiva de quien lo considera un escritor excelso (Aurelio) o un muerto de hambre (Guzmán). Finalmente, AG oscila entre un amor idealizado y la sensualidad que lo pone en entredicho, de modo que también la postura que queda es intermedia.

Queda así perfilada la narratividad de *La palma rota*: un esquema general de tipo quijotesco (conflicto idealización/desmentido), con la particularidad del caso del amor. Pero esta fuente cervantina fundamental a nivel novelístico se completa con otros elementos áureos. Los rasgos picarescos que definen la visión vulgar de Guzmán y los de tipo cortesano, bucólico y/o pastoril de Aurelio y de la idealización del mundo y el amor. La interpretación tradicional de Miró como estilista o poeta en prosa parte de la preeminencia que, de entre todos estos rasgos, cobran los de naturaleza más poética. Las menciones a la picaresca son mínimas en comparación al cuidado lenguaje que condimenta la abundancia de rasgos bucólico-cortesianos. Además, la más obvia percepción de este tipo de atributos literarios oculta fácilmente el uso que se hace de ellos para construir la idealización que debe desmentirse narrativamente. Ya le pasó a Baquero Goyanes con *Las cerezas del cementerio*, al limitarse a hablar de un cervantismo abultado por unos rasgos superficiales más formales que narrativos, y sin embargo Rallo probó un tipo de trama narrativa más netamente cervantina que es la misma que define *La palma rota*. Los rasgos aparentemente líricos o estilísticos deben entenderse no por sí mismos, sino para el proceso narrativo de idealización/desmentido. No son gratuitos. No son el capricho estilístico de un poeta en prosa. Son la pieza angular para un tipo de estructura narrativa.

Obras citadas

- ALONSO, Álvaro: *La poesía italianista*, Madrid, Laberinto, 2002.
- ANÓNIMO: *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp, 1956.
- : “*Las cerezas del cementerio de Gabriel Miró*”, en AA. VV., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 285-304.
- CASTIGLIONE, Baltasar de: *El cortesano*, trad. Juan Boscán, Madrid, Austral, 1984.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- COLÓN, Isabel: *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- COOPE, Marian G. R.: “Gabriel Miró’s Image of the Garden as «Hortus Conclusus» and «Paraíso Terrenal»”, *Modern Language Review*, 68 (1973), pp. 94-104.
- CRUZ, Juan de la: *Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1997.
- JOHNSON, Roberta L: *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2003.
- LAÍN CORONA, Guillermo: “Gongorismo en *Las cerezas del cementerio de Gabriel Miró*”, en Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, eds., *En teoría hablamos de literatura. Actas del III congreso internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, Granada, DAURO, 2007, pp. 564-71. Existe recurso online:
<http://www.asociacionaleph.com/files/actas/actas3congreso.pdf>
- : “Raíces picarescas de la novelística de Gabriel Miró”, *Espéculo*, 42 (2009), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/picgmiro.html>
- LIZÓN, Adolfo: *Gabriel Miró y los de su tiempo*, Madrid, Viuda Galo Sáez, 1944.
- MACDONALD, Ian R.: *Gabriel Miró: His private library and his literary background*, London, Tamesis, 1975. Existe traducción: Ian R. Macdonald, *Gabriel Miró: Su biblioteca personal y su circunstancia literaria*, trad. Guillermo Laín Corona, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1990.
- MIRÓ, Gabriel: *La palma rota*, en *Obras completas*, 3 vols, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Biblioteca Castro, 2006-2008, I (2006), pp. 467-519.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, 10 vols., Madrid, Taurus-Fundación José Ortega y Gasset, I, 2004, pp. 745-825.
- RALLO, Asunción: “Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio de Gabriel Miró*”, *Epos. Revista de Filología*, II (1986), pp. 253-279.

RAMOS, Vicente: *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos, 1970.

VEGA, Garcilaso de la: *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1999.