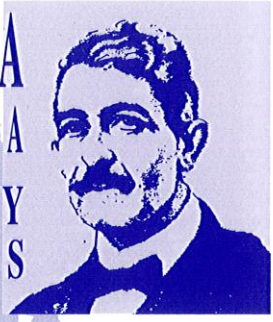
EDICIÓN DIRIGIDA POR SALVADOR MONTESA

SALVADOR RUEDA Y SU ÉPOCA

AUTORES, GÉNEROS Y TENDENCIAS



XVIII congreso de literatura española contemporánea

SALVADOR RUEDA Y SU ÉPOCA
AUTORES, GÉNEROS, TENDENCIAS

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

17

SALVADOR RUEDA Y SU ÉPOCA
AUTORES, GÉNEROS, TENDENCIAS

Edición dirigida por Salvador Montesa

Han colaborado en la celebración de este congreso y en la edición de las presentes actas la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, el Centro Andaluz de las Letras de la Junta de Andalucía, el Excelentísimo Ayuntamiento de Macharaviaya y los Vicerrectorados de Investigación, Estudiantes y Servicios a la Comunidad Universitaria de la Universidad de Málaga.

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea.
Universidad de Málaga, 26, 27, 28, 29 y 30 de noviembre de 2007.
Ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Salvador Rueda.

Comité organizador del Congreso
Director: Salvador Montesa
Comisión científica: Hipólito Esteban Soler, Elena Garcés Molina, Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, María Isabel Jiménez Morales, José Jiménez Ruiz, Amparo Quiles Faz y María Victoria Utrera Torremocha.

Primera edición: abril 2008

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: AEDILE
ISBN: 978-84-934305-6-6
Depósito legal: MA-
Impresión: Imagraf impresores. Tel. 95 232 85 97

Impreso en España - *Printed in Spain*

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES

Presentación del Congreso, por *Salvador Montesa* 11
Salvador Rueda, ahora mismo, por *Antonio A. Gómez Yebra* .. 15

PONENCIAS

Salvador Rueda, ¿primer modernista? Relaciones literarias finiseculrares entre coloristas, raros y escritores perlinos, por *Richard A. Cardwell* 21
El país de los elefantes. Exotismo de la India en España 1856-1915, por *Lily Litvak* 49
Salvador Rueda, Ricardo Gil y el premodernismo en la poesía española. (En el centenario de Ricardo Gil), por *Francisco Javier Díez de Revenga* 71
Salvador Rueda en el decurso de la lírica española (con tres cartas de Rueda a Marinetti en torno al verso libre), por *Marta Palenque* 91
"Mi estética": la visión poética de Salvador Rueda en 1917, por *Amparo Quiles Faz* 125
Las novelas andaluzas de Salvador Rueda (1889-1892), por *María Isabel Jiménez Morales* 149

Salvador Rueda y el auge de la literatura breve de las primeras décadas del siglo XX: sus colaboraciones en *La novela corta*, por *Amelina Correa Ramón* 185
Los idilios teatrales de Salvador Rueda (con una apoteosis final), por *Gregorio Torres Nebrera* 213

TRES POETAS. VISIÓN DE SALVADOR RUEDA

La gran cadencia, por *Pablo García Baena* 263
Una lectura de Salvador Rueda, por *Antonio Jiménez Millán*.. 267
Salvador Rueda o la comunión con la naturaleza, por *Francisco Ruiz Noguera* 273

COMUNICACIONES

El poeta modernista y el crítico realista: Salvador Rueda ante Clarín, por *José Luis Campal Fernández* 287
Renovación métrica y popularismo en la poética de Salvador Rueda: las formas de seguidilla, por *José Cenizo Jiménez* 303
Salvador Rueda y la poesía de la naturaleza andaluza, por *Francisco José Ramos Molina* 315
El Rueda sensualista en *La Cópula*, por *Antonio Garrido* y *Sonia Hurtado* 335
Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres al cuento literario, por *Ana Casas* 351
Salvador Rueda en las colecciones de literatura breve, por *Ana M. Cabello García* 363
El colorista malagueño Salvador Rueda: *Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma (1890)*, por *Ana Rodríguez Fischer* . 379
El teatro de Salvador Rueda, por *Francisco Linares Alés* 393
El teatro de Salvador Rueda en su género y en su época, por *Elena Garcés Molina* 421
Origen simbolista del sentimiento de pérdida en la poesía modernista hispanoamericana, por *Juan Cristóbal Díaz Beltrán* 433

PALABRAS INTRODUCTORIAS

PRESENTACIÓN DEL CONGRESO

Salvador Montesa
Universidad de Málaga

En este mismo mes de noviembre de 1987 se celebró el primer Congreso de Literatura Española Contemporánea de la Universidad de Málaga. Conmemoramos, pues, en estos días el vigésimo aniversario. Y eso, quizás nos da un pretexto para que echemos un poco la vista atrás y veamos la parte del camino recorrido, una vida entera para muchos de vosotros.

El congreso nace por la inspiración de una figura señera de la filología española, el profesor D. Cristóbal Cuevas, que fue su primer director y su auténtica alma. Durante muchos años esta facultad tuvo el privilegio de recibir su magisterio en esas mismas aulas a las que vosotros acudís diariamente.

Pero cuando digo que impartió su magisterio quiero significar mucho más que el mero hecho de dar unas clases, con lo noble que es esa función. Todos los que asistieron a sus lecciones recuerdan su enorme sabiduría, la capacidad seductora de sus explicaciones de textos, la brillantez de su palabra y, sobre todo, su generosa bondad y su hombría de bien. Fue y es verdadero modelo como académico y como persona, y muchos de los profesores que estamos aquí tenemos como un honor el haber sido sus discípulos.

Ese es el único título que nos lleva a proseguir un trabajo que él comenzó con la ilusión de que los estudiantes de aquella recién creada universidad, y los que habrían de venir después, pudieran

ver y escuchar directamente a los mejores críticos y estudiosos de la literatura española actual, y que fueran testigos de los más avanzados y punteros trabajos de la investigación en el campo que nos ocupa.

Los más importantes escritores actuales han sido estudiados en las diferentes sesiones: Bécquer y Juan Ramón, Valle Inclán o Lorca, por citar solo algunos. Pero también se han repasado diferentes realidades de la literatura de hoy, como pueden ser la literatura de mujeres, el teatro experimental, las relaciones del periodismo y la literatura o la incidencia del mercado en la creación literaria. Temas y autores de innegable vigencia puesto que condicionan nuestro mundo y la manera que tenemos de percibirlo.

Todas las investigaciones han sido recogidas anualmente en las Actas del Congreso, muy solicitadas y que se han convertido en una valiosa referencia para todos los investigadores.

Os he dicho que comenzamos hace 20 años. Entonces pareció oportuno comenzar con un autor malagueño: José Moreno Villa. Hoy, 20 años después volvemos a dedicar el congreso a otro hijo de esta tierra: Salvador Rueda. Ambos, tan distintos en todo, han compartido un destino común, un injusto semi-olvido.

La ocasión de traer a la memoria a Rueda es, como vosotros sabéis, el 150 aniversario de su nacimiento. Era un deber de la universidad reverdecer el interés por el estudio de la obra de este autor, tan desconocida en muchos aspectos. Cuenta María Victoria Atencia que en 1969 le llevaron a Jorge Guillén, asentado junto al mar de Málaga en su casa del Paseo Marítimo, un *Breviario de la poesía malagueña contemporánea* que se iniciaba con uno texto de Picasso. Con su suave ironía don Jorge les dijo: "¿Han dejado ustedes a Rueda para encabezar alguna antología de pintura contemporánea?". Pienso yo, que un poeta del color tan plástico como Rueda, bien pudiera. Pero la anécdota puede ilustrar algo el olvido al que desde hace tiempo está sometido.

Hay en el Parque un monumento en honor de nuestro poeta, inaugurado en 1931. En las fotos de época aparece un Salvador Rueda viejecito, posando ante él, acompañado de la cohorte de autoridades municipales.

Cuando en 1983 se celebró el cincuentenario de su muerte, dice Baltasar Peña que "Malaga lo recordó con todo entusiasmo". Entre los frutos de aquella celebración está la Antología *Canciones y poemas* elaborada por Cristóbal Cuevas, precedida de uno de los estudios más exhaustivos y agudos que de su poesía se han escrito. Es una lástima que una pasajera enfermedad haya impedido que hoy se encuentre entre nosotros. Por suerte, *siguiendo su huella* varios de sus discípulos han hecho encomiables trabajos: dos magníficos epistolarios de la profesora Amparo Quiles Faz [*Epistolario de Salvador Rueda* y *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*] y una espléndida edición de su novela *El gusano de luz* de la profesora María Isabel Jiménez Morales. Y el próximo viernes durante la visita a la casa del escritor en Benaque, se presentará una antología conmemorativa, *Selección Poética* realizada por el profesor Antonio Gómez Yebra.

Este año de 2007 apenas algún breve apunte de prensa ha recordado al que en su momento fue una gloria de España e Hispanoamérica. Estamos a tiempo, y sería la oportunidad de comprometerse a editar su obra completa, muchos de cuyos títulos son hoy de difícil acceso.

En fin, de Rueda nada tengo que decir ahora. Ya lo harán a lo largo de estos días personas más autorizadas que yo.

Solo deseo que a partir de esta semana Salvador Rueda no esté tan lejos de nuestro espíritu y de nuestras lecturas como lo está el pueblo donde nació, situado, según él mismo nos cuenta poniendo título a una de sus novelas, "donde Cristo dio las tres voces".

SALVADOR RUEDA, AHORA MISMO

Antonio A. Gómez Yebra
Universidad de Málaga

Suele comentarse que los escritores han de pasar una especie de purgatorio en la Tierra tras su fallecimiento. Un purgatorio que no es sino el olvido a que se ven condenados después de haber concluido su andadura vital y haber dado por finalizada su creación literaria.

Este purgatorio, este olvido, puede durar algunos años, o varios siglos, como le ocurrió a Góngora, que solo salió del vacío cuando unos jóvenes escritores, poetas en su mayoría, a finales del primer tercio del siglo XX decidieron que había llegado la hora de resucitarlo.

La figura de Góngora es el prototipo de los escritores (de los poetas) mal entendidos y poco leídos por causas que no vienen a cuento, y su resurrección vino a significar una excelente fuente de ingresos estéticos para una generación que estaba necesitada de reconocimiento y estaba siendo vapuleada (y lo estaría más a partir de entonces) por el que pudo y debió ser su maestro.

Como a Góngora, le ha pasado también a dos poetas de similar talla, andaluces ambos, como son el almeriense Francisco Villaespesa, de cuyo nacimiento se acaban de cumplir 130 años, y nuestro querido paisano Salvador Rueda, de quien se alcanzarán el próximo domingo, día 2 de diciembre, los 150 años de su llegada al mundo en Benaque.

A Francisco Villaespesa se le acaba de dedicar un breve Curso de Otoño en la universidad de Almería. En las conclusiones del último

día, el pasado sábado, el profesor Sánchez Trigueros pedía para el poeta de Lújar de Andarax una mayor atención a su obra, con la edición crítica de alguna de sus obras maestras, la edición facsímil de sus mejores libros, y la publicación de una extensa y seria antología de sus poemas, semejante a la que hiciera el profesor Cristóbal Cuevas con la obra de Salvador Rueda hace ya 21 años.

Fue la del profesor Cuevas García, Director Honorífico de este Congreso, una obra extraordinaria, de más de mil páginas, con una abundante y rigurosa selección poética, un exigente texto introductorio y unas excelentes notas críticas. Se ha convertido, por méritos propios, en un referente y modelo para quienes desean que la obra de determinado autor no pase desapercibida tantos años después de su desaparición.

Francisco Villaespesa y Salvador Rueda tienen no pocos puntos en común: ambos quedaron huérfanos en su infancia, ambos crecieron como escritores en Madrid, ambos se convirtieron en estandartes del Modernismo, y ambos pasaron de la poesía al teatro como una consecuencia lógica de sus intereses literarios.

Tanto uno como otro viajaron a América, cosecharon allí buena parte de sus éxitos, se sintieron influenciados por la pujanza de la tendencia modernista hispanoamericana, en especial por Rubén Darío, y ambos han sufrido tras su muerte un olvido inmerecido que dura ya demasiados años.

El silencio a que ha sido condenado Salvador Rueda es especialmente doloroso si tenemos en cuenta que él fue quien –en palabras del gran Juan Ramón, que no era muy proclive a la alabanza– con una valentía soberbia, arrancó de su lira unas notas desconocidas, nuevas, completamente nuevas por su harmonía [sic] de espíritu y de forma...; no habían acariciado las cuerdas de su lira brisas extranjeras... aquellas notas surgieron del fondo de su alma; limpias, puras, templadas solo al calor de una intuición poderosa... El poeta había querido romper los mohosos moldes en que nuestra clásica poesía estaba dormida [...] y lanzó el poeta a los aires una noble semilla en cuyo vientre latían gérmenes de vidas plenas.

Las palabras del andaluz universal no eran gratuitas, suponían un reconocimiento a la labor rompedora del autor de *Sinfonía del año*,

reconociéndolo como iniciador no contaminado de una corriente nueva, el Modernismo, donde iba a militar tanto tiempo el propio autor de Moguer.

Sin embargo, el influjo de la crítica demoledora de Clarín, los aguijonazos de Valera y de otros prebostes de las letras de finales del XIX y principios del XX, hicieron que Salvador Rueda vacilara a la hora de seguir en la línea virginalmente iniciada, y retrocediera e incluso rompiera con sus compañeros de presupuestos poéticos.

Su ida y vuelta a América, triunfal desde el punto de vista de recepción de su obra allí, supuso el inicio del declive de su fama y su prestigio a este lado del océano.

A su regreso contempló dolorosamente cómo había perdido buena parte de sus lectores y, lo que es peor, comprobó que habían nacido otros gustos literarios. Y con ellos estaba surgiendo un grupo de poetas que beberían de él (Alberti, Lorca, Altolaguirre, especialmente) sin admitirlo, y que denostaban, como hizo Cernuda, su forma de escribir poesía, considerando que el único interés que le quedaba era la curiosidad histórica.

Muerto Salvador Rueda, tras la guerra civil la vigencia de su poesía decayó hasta cotas insospechadas. Era raro encontrar alguno de sus libros hasta que surgió con fuerza la citada antología de Cristóbal Cuevas, fruto de un esfuerzo personal muy considerable, como un intento de reivindicar las letras andaluzas y malagueñas en concreto. Hoy, 150 años después de su nacimiento, no es fácil que los editores se interesen por su obra, y si los críticos se ocupan de ella suele ser para discutir su vigencia o su derecho de inclusión en el Modernismo al lado de Rubén Darío, los hermanos Machado, Valle-Inclán, Benavente o el propio Villaespesa.

Cierto que Salvador Rueda no es Rubén Darío (ni quiso serlo) y que no llegó a las altas cumbres que alcanzó el poeta de Moguer, despegado siempre de todo y de todos, pero Salvador Rueda merece un puesto de honor junto a los recién citados, como iniciador consciente de una tendencia que rompía moldes con la anquilosada poesía que aún se estaba escribiendo en la segunda mitad del XIX en España.

Su poesía, tantas veces excesiva, como de poeta *furens,* hubiera necesitado algo más de reflexión, algo más de contención, pero él

necesitaba salir, salir de sí, dar lo que tenía, promocionar lo que sabía, que era mucho, en especial en cuestiones de la Naturaleza, que siempre llevó en lo más profundo de su corazón.

Rueda fue demasiado humilde, y no supo plantar cara a quienes ponían objeciones a su producción: no iba con su talante. Pero su talento como renovador de la lírica castellana, en metros y asuntos, es indudable, y hemos de considerarlo un adelantado de tendencias que iban a desarrollarse posteriormente, como el creacionismo, el futurismo, el maquinismo.

Todavía hoy casi toda la investigación sobre la obra de Rueda está por hacer. Y eso es lo que nos ha animado a celebrar este Congreso, y lo que nos invita a prestar atención a los ponentes y comunicantes que vienen a colaborar en nuestro intento de recuperación y revitalización de la figura y la obra de Salvador Rueda.

PONENCIAS

SALVADOR RUEDA, ¿PRIMER MODERNISTA? RELACIONES LITERARIAS FINISECULARES ENTRE COLORISTAS, RAROS Y ESCRITORES PERLINOS

Richard A. Cardwell
Universidad de Nottingham
Gran Bretaña

> A medida que se profundiza en el estudio de la obra de Rueda y se la conoce en pormenor, resulta más evidente la dificultad de encasillarla en un movimiento poético concreto. Escritor receptivo e independiente a la vez, asimila múltiples influencias, las amalgama en proporciones diversas, y acaba sometiéndolas a un proceso de transformación que hace de sus escritos un ente literario difícilmente clasificable. De todos los modos poéticos precedentes o contemporáneos toma algo, pero con ninguno se identifica por entero[1].

Este juicio no es mío, no obstante, es menester desde un principio, declarar que estoy totalmente convencido por el argumento. Son las palabras del profesor Cristóbal Cuevas, cuyo magnífico ensayo introductorio a su antología de los versos de Rueda ofrece un excelente punto de partida para cualquier asesoramiento de la obra de nuestro poeta. En lo que sigue quisiera apoyar su argumento y, después de casi un cuarto de siglo, volver a la cuestión de la cosmovisión del poeta[2] y a situarlo en su contexto lírico con nuevos datos

1. Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio", *Canciones y poemas*, Madrid, CEURA, 1986, pág. CXVI.

2. Ver mi "Rubén Darío y Salvador Rueda: Dos versiones del modernismo", *Revista de Literatura*, XLV, núm. 89, 1983, págs. 55-72.

y argumentos. De esta manera, quisiera explicar, quizás identificar, cómo era su visión estética, las raíces u orígenes de ésta y ubicarla en el espacio de su momento artístico de fin de siglo, el momento de una supuesta revolución modernista, expresado con más rigor: simbolista-decadente.

Como sabemos Rueda nació en una familia de campesinos el día 2 de diciembre de 1857, fecha que celebramos en el presente congreso. Afortunadamente, para remediar la poca instrucción educativa que, a sus diez años recibía, apareció la providencial figura de un cura recién llegado, el Padre Robles, que le enseñó latín durante tres cursos y le introdujo a los clásicos españoles. Un sistema educativo del que Rueda dejó testimonio en su libro *El ritmo*[3] en 1894 y en otros lugares. Muerto su padre, el joven Rueda tuvo la responsabilidad de sacar adelante a su madre y hermanos. El estrecho contacto con el campo durante sus labores campesinas formó su espíritu y fraguó su cosmovisión como atestigua más tarde en 1914:

> [I]nclinada mi frente, llena de profundos y germinadores silencios, sobre la sabiduría natural durante los dieciocho primeros años de mi vida, esculpí, estereotipé en mis entrañas espirituales, preñadas de secretos, todo el vasto tesoro de arquetipos de la Gran Creadora4.

Detengámonos por un momento en las trazas lingüísticas: fuerzas vitales (germinadores, natural, preñadas, entrañas, Gran Creadora); fuerzas intelectuales (frente, profundos, sabiduría); riqueza (vasto tesoro); energía y talento creativo (esculpí, estereotipé, estructura, arquetipo), y metáforas que consiguen el efecto de crear una conexión entre el mundo físico y el mundo espiritual al "esculpir" un "tesoro" y un "arquetipo" de algo latente en el universo, un universo creado por una presencia divina (Gran Creadora). Existe

3. Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1894.

4. Salvador Rueda, "Nota del autor", *Cantando por ambos mundos*, Madrid, Librería de Fernando Fe y Sevilla, Librería de Juan Antonio Fe, 1914, pág. XVI.

una relación física-espiritual por la que la entraña del poeta queda "preñada … de secretos" por la Madre Naturaleza en un reverso del proceso natural. Dicha relación sugiere una unión de lo carnal con lo espiritual (entrañas espirituales): materia y alma fundida y esculpida en una revelación iluminadora o apoteósica. Estudiemos este credo filosófico-estético.

En 1908, en una "Epístola íntima"[5], se observa una repetida serie de vocablos que sugieren una presencia religiosa:

> Mi cabeza de recién nacido bautizado por la luz del sol [...]; teniendo por pila bautismal el cielo [...]; el amplio fondo religioso de mis poesías [...]; de niño, manejé en un templo los vasos sagrados, incensarios, misales, albas, casullas, atriles; devoción [...]; respeto sagrado.

Para Rueda el mundo natural es un "vasto templo" y cada cosa es sagrada y santa. Es un vasto libro que le "sembró" la poesía (encontraremos esta noción más tarde) en las profundidades de su espíritu, un proceso sugerido por las "armonías" de olas, parajes y montañas, los elementos materiales que presencian el "Gran Todo" y "los misterios de la naturaleza" que "ausculta", "ve" y "toca". Rueda une el mundo ideal del espíritu con el mundo material de los sentidos y expresa esta unión y revelación del "arquetipo" en los términos materiales de la escultura y en los discursos religiosos.

En *El ritmo*, explicado magisterialmente por la doctora Marta Palenque en 1993[6], había afirmado, en palabras que recuerdan al filósofo Pitágoras, que Dios había creado el mundo como un inmenso poema. El poeta, escribe

> tiene por lienzo el cuadro entero de la vida y de la naturaleza…; su pentágrama (notemos esta palabra) abarca todos los moti-

5. Salvador Rueda, "Epístola íntima", en A. Martínez Olmedilla, *Salvador Rueda. Su significación, su vida, su obra*, Madrid, Gregorio Pueyo, 1908, págs. 4-5.

6. Marta Palenque, Salvador Rueda, *El ritmo*, Exeter, Exeter University Press, 1993.

vos humanos y divinos; […] es todo el universo y aun los universos imaginarios (pág. 66).

De la misma manera insiste a través de su obra en la presencia de la música en cada cosa que existe. Cada elemento es sagrado en su esencia como explica en el poema "La nitídula" de 1906:

Nada hay pequeño en la vida,
pues tu forma delicada
es tan gigante y grandiosa
que aturde, deslumbra y pasma[7].

Rueda siente un temor reverencial frente al mundo, un mundo que, a la fuerza, tiene que cantar como anota en "Color y música", unos trece años antes, en 1893[8]:

Cada cosa, cada humano, cada átomo, dice constantemente a la pluma: Cántame, analízame, descríbeme, lleva mi voz a ese concierto, porque si no, estará incompleto el pentágrama.

Al parecer, Rueda propuso, desde una fecha muy temprana, por ejemplo en "Arcanos" de 1880, y hasta sus últimos años en la década de los 30, una cosmovisión consistente, incluso obsesiva. Pero, ¿de dónde vinieron estas ideas? ¿Cómo pudo, a la edad de unos 18 años, formular un sistema filosófico coherente y unitario, una cosmovisión trascendental y completa? ¿En qué fuentes bebía? ¿Qué leía? ¿Qué autores le ofrecieron las necesarias pautas intelectuales?

Es de suponer que recibió su primera introducción al mundo intelectual a manos del Padre Robles con quien estudió durante varios años. A mi modo de ver recibió mucho más que tres cursos de latín y el acicate de los libros de los poetas del Siglo de Oro. En lo que

7. Salvador Rueda, "La nitídula, *Fuente de salud*, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1906, págs. 188-191.

8. Salvador Rueda, "Epílogo teórico. Color y música", *En tropel*, Madrid, Biblioteca Rueda, II, 1893 (2ª ed.), págs. 183-184.

sigue trataré de reconstruir, con la cautela necesaria, el proceso de su formación intelectual.

Hasta que podamos encontrar datos sobre las relaciones entre el joven Rueda y el Padre Robles y consigamos evidencias que indiquen cuál era la formación cultural de éste, será imposible ofrecer afirmaciones concretas.[9] No obstante, dado que los temas en los que insiste Rueda se repiten con consistencia, es posible llenar este vacío con algunas posibles conclusiones. No fue solo la naturaleza que le "esterotipó" sino también sus lecturas con el Padre Robles. Varios críticos han notado la posible presencia del pitagorismo en la poesía ruediana y el momento finisecular[10]. La filosofía contemplativa, ya que conduce a la creación de un ideal armónico y matemático, se manifiesta como una actividad esencial del hombre. El filósofo, según Pitágoras, se cree superior a sus prójimos e, inevitablemente, el filósofo se separó de la realidad y del mundo material, buscando sus valores en una unidad divina invisible, condenando al mundo visible como un ente falso y elusivo, un mundo fragmentado, oscuro, inmerso en tinieblas. El pensamiento se revela superior a los sentidos, la intuición a la observación empírica o sensual. El mundo eterno y absoluto solo se revela al intelecto; los sentidos representan un falso guía. Desde Pitágoras en adelante, los filósofos y los teólogos buscaban a Dios como un Verbum y se esforzaban en encontrar pruebas lógicas para la existencia de Dios y de la inmortalidad en un mundo esencial y abstracto. Platón heredó este sentido aristocrático y también afirmó la división del mundo en el de los sentidos (inconstante, fragmentado) y los suprasentidos (eterno, constante, verdadero). Esta

---

9. He consultado la Secretaría del Archivo Diocesano en la catedral de Málaga y se me informa que el archivo en Benaque fue quemado durante la Guerra Civil. Aunque el Archivo en la catedral quedó intacto durante la insurreción no queda ninguna información sobre Robles entre los papeles diocesanos. La investigación continuará. Quisiera agradecer a la doctora Amparo Quiles Faz por su imprescindible ayuda en ponerme en contacto con este archivo. Dos meses después de leer esta ponencia la misma doctora Quiles me informó de que Robles ofició de capellán de Marina antes de ser cura en Benaque. En este momento, el secretario del Archivo del Museo Naval de Madrid está buscando posibles datos.

10. El artículo de Ricardo Gullón representa la aportación más completa hasta ahora: "Pitagorismo y modernismo", en Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 358-383.

teoría se demuestra en la consabida filosofía de las "Ideas" que se contrasta con el mundo de las "apariencias". Este énfasis en el mundo ideal y eterno me parece que tiene muy poco que ver con las abiertas evocaciones sensuales de la naturaleza y de la mujer de Rueda. Es un error, en mi opinión, buscar las raíces de la cosmovisión del poeta en las filosofías griegas o en las teologías cristianas que se basan en ellas. Por eso es menester volver a la persona del Padre Robles.

No sabemos la edad de Robles cuando se trasladó a Benaque en la mitad del decenio de 1860. Recibió su formación religiosa en un seminario y sabemos que fue alumno de Jaime Balmes, religioso y educador, uno de los más destacados apologistas de la opinión intelectual ortodoxa durante los años 40 del siglo XIX, precisamente cerca del momento cuando suponemos que Robles entró en el seminario. *El criterio* (1845) de Balmes, obra que recibió una recepción extraordinariamente popular, predicaba un robusto y práctico sentido común respecto a la cuestión de la fe. Atacando a la inmoralidad y el ateísmo de los románticos, abogó por una literatura que se basaba en los principios más sólidos de la religión y la moralidad. Fue el momento de una fuerte reacción conservadora frente al sesgo metafísico negativo, y una tentativa para encontrar nuevas teorías vindicadoras de la tradición católica. Entre los componentes de esta campaña figuran también las conferencias de los hermanos Schlegel en Viena por los años 1790. Sus ideas fueron promovidas en España por Johann Nikolas Böhl von Faber en el segundo momento romántico de 1814 y tomadas por Agustín Durán precisamente durante la reacción conservadora entre 1838 y 1840 en sus estudios sobre el teatro y *El Romancero*. El *Gespräch über die Poesie* de 1800 de Friedrich Schlegel fomentaba la idea de Schelling de una *Naturphilosophie*. Ensalzando los descubrimientos de las ciencias contemporáneas, Schlegel escribe, "gracias a sus paradojas dinámicas se irrumpen las más santas afirmaciones de la Naturaleza por todos lados". Notemos la mezcla de discursos religiosos y científicos como la encontramos en Rueda. Así se dedicó a celebrar el elemento místico de la religión, la filosofía y la lírica en un mito creativo único. Para él, la poesía es "la jeroglífica expresión de la Naturaleza en nuestro derredor, en una transfiguración de la imaginación y del amor". Su idea de una

Naturphilosophie coloca a la naturaleza como un Ego superpotente y una fuerza productiva en sí, ideas sugeridas en otros dos trabajos suyos: *Ideen zur einer Philosophie der Natur* de 1797 y de *Von der Weltseele* de 1798[11]. Así el espíritu y la naturaleza se presentan como fuerzas cósmicas idénticas. La naturaleza, insiste, tiene que ser comprendida como un diseño de símbolos. Así la naturaleza se presenta no solo como un objeto inerte de la conciencia de un Dios omnipotente sino como una fuerza creadora y productiva en sí. Esta doctrina tuvo el efecto de anular el subjetivismo y poner el mundo sensorial al nivel del intelectual: Espíritu y Naturaleza son iguales. Estas ideas, muy diseminadas en los círculos conservadores españoles a lo largo del siglo (y en los círculos liberales krausistas en el fin de siglo) me parece que corresponden mucho más a la cosmovisión de Rueda que a la filosofía griega muy a pesar de las referencias a símbolos matemáticos como "pentágrama".

Lo que destaca en la lírica de Rueda es el elemento religioso conservador y jerárquico. Para Rueda todas las cosas son sagradas, una revelación de la presencia divina. Al ensalzar el mundo sensorial, al expresar su belleza, su armonía y su estructura perfecta, Rueda da fe de la presencia de Dios, un Dios católico y cristiano. Rueda representa una afirmación y reivindicación de su bondad y poder. Es, en efecto, una teología en verso, teología personal y obsesiva, incluso algo ingenua de todas maneras, religión de la naturaleza que, como sostengo, lleva en sí la muy dispersa y diseminada filosofía de Schlegel.

---

11. Traducciones de las obras de los hermanos Schlegel se publicaron en la época de la reacción conservadora frente al sesgo romántico negativo de los años 1830: Friedrich Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, París, Ballimore, 1829; *Philosophie de l'histoire*, Conferencias en Viena), París, Nanlithout et Vandezande, 1836; *Philosophie de la* vie, París, Belin Mandar, 1838; *Historia de la literatura antigua y moderna*, traducida por P. C., Barcelona, Librería de J. Olivares y Gavarró, Imp. Pons y Cia, 1843; August Wilhelm Schlegel, *Lecciones sobre la historia y la teoría de las Bellas Artes, seguidas por los artículos del Conversations-Lexicon, acerca de la arquitectura, la escultura y la pintura*, traducidas del alemán al francés y de éste al español, Valencia, Imp. de J. Rius, 1854; *Cours de littérature dramatique*, París, P. Lacroix Verboeckhoven, 1865. Es muy posible que Rueda tomara sus ideas sobre el elemento escultórico en la naturaleza de este libro.

Rueda concibe su papel de poeta como una reivindicación de la teología cristiana tradicional pero con ideas suyas algo heterodoxas en un contexto histórico en el que la Iglesia se veía atacada por ideas modernas y se volvía más conservadora. Rueda quiso dar prueba a la bondad de Dios, a su benevolencia y a su omnipresencia. La preparación intelectual que el Padre Robles le suministró , como propongo desde mi hipótesis de trabajo que podrá confirmarse cuando sepamos más de la figura del cura, fue a través de una serie de fuentes filosóficas cristianas y conservadoras. Hemos observado como el *Naturphilosophie* schlegeliano, tan diseminado en el siglo XIX, posiblemente le ofreció una pista intelectual. Sin embargo, si tenemos en cuenta el testimonio de un grupo de poemas clave, me parece que poseemos un testimonio más convincente. Me refiero a una filosofía, quizás la única de aquel tiempo, que daba fe a un mundo creado y regido por un Dios benévolo. Investigaremos en adelante esta posibilidad.

El himno a la Belleza forma parte de su confianza en un mundo bien configurado. En *El ritmo* se define específicamente el papel del poeta. El poeta, como Dios, es un visionario. Pero no debe huir a mundos imaginarios sino que hace falta que se sumerja en la realidad. En *El ritmo* afirma que "un poeta es un organismo maravilloso, fenomenal, que siente en música, piensa en música, expresa en música". El poeta se estimula por "una chispa divina"; siente un especial ritmo, "el canto dentro", el cual tiene el poder para "evolucionar el espíritu". El poeta es un instrumento pasivo y activo a la vez, instrumento de Dios como revela en "La canción del poeta":

> Ya escrita y contrastada por ritmos de belleza,
> viene desde el Misterio su real naturaleza
> ungida por la gracia del Único Poder;
> y nácenle los versos en rítmicas escalas
> lo mismo que les nacen las plumas a las alas,
> por un milagro músico brotado de su ser.
>
> Pentágrama es la carne sonora del poeta
> que viene de cadencias innúmeras repleta
> sin que un acento omita la siembra musical;

la interna melodía le da belleza suma,
y llaman las estrofas perfectas a su pluma.
¡Oh Dios!: tú que has sembrado mi carne de armonías,
a ti las consagro, pues tuyas son, no mías;
mi cuerpo es un pentágrama de vida musical:
tu resplandor eterno le da belleza suma
y llaman las estrofas perfectas a mi pluma[12].

Si bien existen ecos del pitagorismo en un contexto cristiano, en "Escalas interiores" encontramos unas ideas que, alrededor de los años finiseculares, constituían ya un anacronismo. En efecto Rueda celebra la visión cósmica de fin de siglo del XVII y los primeros del XVIII que introdujo la idea de la Gran Cadena del Ser y su Principio de Plenitud. Rueda, en contraste con su época ve, como dice en "La nota del autor" a *Cantando por ambos mudos*, "que la Naturaleza viva, […] procede en sus manifestaciones, por escalas, por teclados que se enlazan unos a otros constituyendo yuxtaposiciones y 'vertebraciones' del mismo asunto, enlazándolos todos a Dios" (págs. XV-XVI) Así en "Escalas interiores":

Dicen que en la vida
hay miles de almas
que mudan de sitios
y recorren del hombre a la planta
[…]
en la madre tierra
de círculo en círculo los átomos pasan
y recorren los órdenes todos
que en ellos se enlazan.

Para Rueda, el mundo entero, desde el objeto más humilde hasta el más sublime es una manifestación del Poder Divino. Pero esta divinidad se expresa en los múltiples eslabones de la Gran Cadena,

12. Salvador Rueda, *Cantando por ambos mundos*, Maucci, Barcelona, s.a., págs. 47-48.

cada uno imbuído de divinidad según su rango, aunque, no obstante, forman parte de la gran totalidad, la estructura de Dios mismo. Consideremos "Modo de ver a Dios (Uni-verso)":

Uno y diverso: Dios y lo creado:
Por millones de escalas suspendidas,
bajan del sumo Bien ríos de vidas,
que saltan de su seno desbordado.

Y ese *fiat* infinito, combinado
en diferentes formas y medidas,
nutre en miles de esferas encendidas
desde el hombre al objeto inanimado.

Dios vive en todo, pero está en la frente,
más que en la piedra; y más intensamente
en el pájaro feliz, vibra en el verso.

Es Dios, en la unidad de cuanto expresa,
el pasador que todo lo atraviesa,
y redondo abanico el Universo.

Consideremos otro poema, "Concertante", poema que apareció varias veces en colecciones y en novelas y, por tanto, un poema importante para nuestro poeta que nos dará la clave para identificar la fuente filosófica en que bebía:

Dejó la tesis inmortal escrita
un insigne filósofo cristiano,
de que en cada sutil átomo humano
hay un alma que siente y que palpita.

Si una en cada molécula se agita
como el vivo destello en el gusano,
alumbra el cuerpo deleznable y vano
una escala de luces infinita.

Pues las almas, reflejo de su esencia,
que Dios puso en mi ser como tesoro
y estrellas que iluminen mi conciencia,
su voz uniendo en exaltado coro,
cantan un himno de amor a tu presencia,
y dicen todas a la vez: "¡Te adoro!"

¿Quién fue este "filósofo cristiano"? La ideología que se vislumbra en estos poemas indica una procedencia de casi dos siglos antes. Citar a "Concertante" en *La gitana* de 1892 y la referencia a "las conocidas mónadas del filósofo" (pág. 158) nos ofrece el indicio necesario. No resulta sorprendente, por lo tanto, que, en la misma novela, Rueda se refiera a "la teoría de Leibnitz, según el cual [*sic*] cada átomo nuestro tiene voluntad, inteligencia, alma" (pág. 144)[13]. Claro que la filosofía de Rueda no tiene el rigor lógico de la de Leibnitz; resulta, más bien, una versión reduccionista de la misma. La versión popular de la obra de Leibnitz afirma que Dios ha creado el mejor de todos los mundos posibles. Las características esenciales de este pensamiento son la plenitud, la continuidad y la gradación lineal. La cadena consiste en la totalidad de las mónadas que se distribuyen en una secuencia jerárquica desde la forma más humilde hasta Dios, cada una similar pero, al mismo tiempo, diferente de las formas contiguas por unas diferencias mínimas. Se trata de una teoría que se demuestra obsesivamente a través de casi toda la obra ruediana. La creencia de "la razón suficiente" leibnitziana, no es nada más que la aserción de las causas últimas; que toda cosa tiene un fundamento lógico. Esta idea fue expuesta por Rueda de forma simplista en "Debajo de tierra".

---

13. Varias obras de Leibnitz se publicaron en el momento de la formación intelectual de Rueda: *Obra de G. W.* Leibnitz, Madrid, 1877 y *Principios metafísicos II y III. Nuevo ensayo sobre el entendimiento humano; IV. Correspondencia filosófica; V. Teodicea,* obras puestas en castellano por D. Patricio de Azcárate, Madrid, de Medina, hacia 1878, 5 tomos. Azcárate fue uno de los más destacados krausistas del momento junto con Giner de los Ríos. También apareció *La monadología de la naturaleza,* Traducida por A. Zozaya, Madrid, 1882 con una segunda edición en 1889, suceso que sugiere un creciente interés por el filósofo alemán. Una traducción francesa apareció en 1842: *Oeuvres de G. W. Leibnitz*, París, Charpentier, 1842.

Un removerse de vida
se siente bajo la tierra;
son los gérmenes activos
de generaciones nuevas.
El gran seno, el gran ovario
de la común Madre Eterna,
renueva los arquetipos
de su incesante belleza.
[...]
Ella combina y enlaza
las perdurables cadenas,
que van del pez hasta el pájaro,
y del árbol a la bestia.
[...]
Procede por armonía
en su vasta enciclopedia,
y el compás fija en la forma,
de cuantos seres ordena.
[...]
Cada flor con su misterio,
su virtud o su belleza,
legisladas armonías
guarda en las leyes que enseña.
La moral está en sus hojas,
como está en el alma nuestra.
y por el sentir se rigen,
y la lógica y la ciencia.
Solo la Tierra fecunda
tiene las causas eternas,
el origen y el principio,
y es *alfa* a un tiempo y *omega*.
Y cuanto el hombre combina
con su clara inteligencia,
como lección lo recibe
del gran Dios-Naturaleza.

Aunque de forma ingenua, Rueda promueve la idea de que cada partícula (mónada) –que suele describir como "ojos" como Leibnitz– manifiesta una armonía (amor) pre-establecida respecto a todas las demás en el universo, es decir, que el mundo es la representación y la prueba de una providencia y un propósito divinos y benéficos. Dios, como el Amor y el Bien, necesariamente tuvo que crear el mejor de los mundos posibles. Véase, por ejemplo, a "En el fondo del silencio".

Una risa de Dios mueve la vida
como un motor inmenso y, milagrosas,
mientras rueda esta máquina encendida,
embriagadas de amor cantan las cosas.

Cantan en un trabajo que no apena,
porque el placer sus herramientas mueve,
y la bondad que lo infinito llena
a todo de su movimiento leve.

Su propósito es el de celebrar en verso la metafísica leibnitziana de la armonía y la lógica, dar testimonio de un universo bien hecho. En efecto, Rueda se veía como un tipo de predicador de la fe cristiana. En una carta a Narciso Alonso Cortés escribe: "Sin los portentos del arte y sin las inmortales maravillas de la Belleza, nadie creería tal vez en las abstracciones divinas de nuestra religión"[14]. "Quien oiga la música de Dios, que la aprenda; / quien sepa sus leyes, estrofas conciba; / quien beba sus llamas, en fuego se encienda; / quien sienta sus ritmos, que cante y que escriba", anota en otra parte. Ejemplifica una doctrina y una fe conservadora y católica.

No obstante la posible influencia del Padre Robles, es necesario considerar otros posibles contactos intelectuales. Aunque Rueda no trabó amistad estrecha con Narciso Díaz de Escovar hasta su estancia permanente en Málaga en 1875, es también posible que este

14. Salvador Rueda en carta a Narciso Alonso Cortés, "Salvador Rueda y la poesía de su tiempo", *Anales de la Universidad de Murcia*, II, 1933, fasc. 1, págs. 159-185.

contacto le supusiera otro acicate en su educación. Sabemos que fueron íntimos amigos por las muchas cartas que se escribieron[15]. Abogado, periodista, poeta y protector del joven Rueda, Díaz de Escovar le ayudó a establecer su carrera periodística y literaria y, quizás, de igual importancia, le proporcionó acceso a su enorme biblioteca. En los múltiples estantes en la casa de su meceno, Rueda hubiera encontrado un rica selección de títulos sobre las ciencias, teología, filosofía, arte y literatura. Autores clásicos (antiguos griegos y romanos), los sabios de la Ilustración (Voltaire, Diderot, Kant), los destacados científicos y filósofos del siglo XIX (Darwin, Stuart Mill, Büchner, Proudhon, Krause) se encontraban en los estantes de su biblioteca. Entre ellos aparece un enorme número de estudios teológicos en defensa del catolicismo al tenor de un lector de una fe ferviente como lo fue Díaz de Escovar. Aunque Rueda se marchó a Madrid en 1880 es muy posible que las clases del padre Robles fueran consolidadas en la biblioteca de su amigo. Entre varios libros figuraban dos de Jaime Balmes: *Cartas de un escéptico en materia de religión* de 1846 (Est. 21 Z 4º-22) y *Curso de filosofía* de 1847 (Est. 21 Z 4º-38) y de 1872 (Est. 21 Z 2º-48)[16].También consta una traducción de Leibnitz, *Opúsculos filosóficos*, traducidos por Manuel G. Morente (Est. 38 Z 10º-28) pero con fecha de 1919, demasiado tarde para figurar en la formación intelectual del joven Rueda. Parece que esta biblioteca pudo haber fortalecido las ideas del poeta en ciernes antes que plasmar su cosmovisión, filosofía poética que le enseñó en parte el cura de Benaque.

Varios críticos han señalado el elemento esteticista de Rueda en sus constantes afirmaciones de la Belleza. Hacia el año 1880, cuando Rueda empezaba a publicar sus primeros versos, destaca un incrementado interés en la lírica en torno a la expresión de la Belleza en el arte. En los varios discursos y polémicas de Campoamor con Valera,

---

15. Ver los excelentes estudios de Amparo Quiles Faz de esta correspondencia en *Epistolario de Salvador Rueda*, Málaga, Editorial Arguval, 1996 y *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, AEDILE, 2004.

16. De nuevo quisiera agradecer a la doctora Amparo Quiles Faz por haberme introducido al Archivo. Díaz de Escovar que se puede contactar en www.archivodiazescovar.com

en los versos de Manuel Reina donde ensalza "la excelsa catedral del Arte", y, en las Américas, en los tempranos versos de Rubén Darío (dudo que Rueda los conociera) se presenta un nuevo interés en la Belleza y el Arte como temas líricos. No obstante, entre Rueda y esta nueva visión permanece una diferencia importante como veremos. En efecto, esta abertura espiritual se reveló en el hecho de que, para la nueva generación de los 1880 y 1890, el Arte y la Belleza pronto irían a ofrecerse como temas centrales en la nueva lírica que se llamará "modernismo", literatura que, de forma rigurosa y con corrección, debe de denominarse como simbolismo-decadente. Examinemos este fenómeno.

Para Reina –poeta que tuvo una influencia en los poemas tempranos de Darío y Rueda–, para Darío y para sus epígonos más tarde, la idea central de la nueva estética fue, en palabras de aquél, un "intenso amor a lo absoluto de la Belleza". Para Rueda fue su exótico colorido y sensualismo. La afirmación de la belleza como fe es la idea clave de *Cantos de vida y esperanza* (1905) y se ve su presencia a través de toda la obra rubendariana. En efecto, estos poetas relegaron la fe cristiana y la imagen de Cristo como redentor a un papel lírico y a un modo de consuelo espiritual. Según un poema de Darío de 1882, "El libro", de *La iniciación melódica* (1880-1886), en vez de la intercesión del Jesucristo crucificado como redentor, Darío erige el Arte y la Belleza armoniosa como intercesores. Concreta esta afirmación en *Cantos de vida y esperanza* a través de estos versos: "El arte puro como Cristo exclama / *ego sum lux et veritas et vita*". El poeta, en *Los raros* (1896), en los tempranos versos del joven Villaespesa y en *Ninfeas* de Juan R. Jiménez, era, en palabras de Darío, "un lamentable Cristo del arte". Para Rueda, al contrario, la idea de una Belleza sacramental nunca podría reemplazar a la idea de Dios, ni mucho menos el poeta como un Cristo redentor. Sí, en cambio, para Rueda el poeta desempeña un papel especial como portavoz de las armonías universales y es el medio por el cual se manifiesta la perfección de la Creación. El poeta de Rueda es un portavoz por el cual Dios demuestra su perfección. Para él la Belleza es una manifestación de Dios no una alternativa forma de fe o un baluarte frente al escepticismo como hemos visto en "La canción del poeta" de Rueda. Para Darío, el recurso deliberado

del Arte como substituto a los valores absolutos y de la fe perdidos es nada más que una estratagema o "mentira vital", un tipo de autoengaño que le serviría como fuente de consuelo ante sus convicciones negativas. Escuchemos a "Yo soy aquel": "Y si hubo áspera hiel en mi existencia, / melificó toda acritud el Arte". Para Rueda no existe tal fenómeno. Frente al "hierro candente de la duda" que expresó Darío en "Creer" de 1882 Rueda opone una poética y una fe conservadoras y positivas.

Es muy posible que, en un momento temprano, sintiera la muy diseminada angustia vital del siglo diecinueve que comentaron Campoamor y Valera en 1875: "Hoy no se escribe para cantar conquistas de naciones, sino para lamentar derrotas del alma" (Campoamor); "dicho género de poesía lírica desesperada es la más frecuente en nuestro siglo" (Valera). Uno de los primeros poemas ruedianos, "Arcanos", de 1880, dedicado a Núñez de Arce, publicado luego en *Noventa estrofas* de 1882, lleva el sello del pensamiento escéptico del momento. Con ecos (posiblemente deliberados) de la dedicatoria, el gran poeta de la duda, el propio don Gaspar, escribe Rueda, con ecos de Reina o los primeros románticos como Martínez de la Rosa o Espronceda:

> Vi convertirse en páramo infecundo
> las santas leyes, con la sangre escritas
> de Aquél que vino a redimir al mundo.
>
> Religiones al cálculo prescritas,
> libres salir de la razón turbada
> a las puras regiones infinitas.
>
> Vi al docto viejo de virtud cansada
> asegurar, en su mortal desmayo,
> que el cielo es aire y que el amor es nada.

No obstante, la posible presencia del "cáncer del escepticismo" en el tono íntegro del poema y su selección deliberada y sugestiva de palabras, parecen indicar el sentido opuesto al que parecen ads-

cribirse. Estos versos describen una añoranza por lo perdido, no una ausencia. Por eso, sugiero que la ausencia de sesgo metafísico en torno a la angustia vital y la duda, es precisimente lo que separa a Rueda del grupo capitaneado por Reina y Darío, la nueva generación que, luego, se denominaría, incorrectamente, como "modernista". Para Rueda, muy al contrario, la belleza no es un alivio frente a la pérdida de fe, sino la idea de Dios en su manifestación universal, en espíritu y en carne. Si comparamos el poema "Arcanos" o "El lago ideal", con sus añoranzas por valores que van desapareciendo, con los versos de su paisano, José Durbán Orozco en *Afanes eternos* de 1892 en "Carta de un loco": "víctima soy de mi destino rudo, / noche de horror mi corazón enluta. / […] / Yo soñé un porvenir bello y radiante / en brazos de tu célica hermosura, / y ni un momento en la conciencia mía / sus sombras esparcía la negra duda"[17], notaremos inmediatamente la diferencia. Rueda no volvió a escribir un poema como "Arcanos". En efecto, como testimonia una reseña del libro *Nieve* de Julián Casal de 1893, poeta decadentista y angustiado como lo fueron Darío y Durbán Orozco, Rueda representa un contraste significativo y, a la vez, establece una crítica de sus coetáneos: "Casal es un alma triste, hastiado, que lleva el contagio del siglo; no siente el calor benéfico del espíritu humano"[18]. En este comentario enfatiza la gran diferencia que queda entre su cosmovisión y la de los poetas del simbolismo decadentista. Él no sufre la angustia metafísica, "el contagio del siglo". Al revés, se siente parte de la comunión católica que le proporciona la paz espiritual, la presencia de Dios y, así, "el calor benéfico del espíritu humano". En efecto, la fe de Rueda concuerda perfectamente con la línea de una literatura conservadora que apenas se ha estudiado: la literatura *bienpensante* de la burguesía católica. No podemos olvidar la presencia, desde el momento romántico, de una línea ideológica paralela de literatura conservadora que apoyaba y ensalzaba los valores tradicionales de trono y altar. La novela, especialmente, a través de Fernán Caballero

17. José Durbán Orozco, *Afanes eternos*, Madrid, Tip. de Alfredo Alonso, 1892.

18. Citado en *El ritmo*, pág. 74.

(hija del célebre transmisor y defensor de las ideas conservadoras alemanas: Böhl von Faber), Pereda, Alarcón, etc., y los versos de Ruiz Aguilera, Querol y Balart, poetas que cantaban el orgullo de la tradición (el primero) o "el poeta / fiel sacerdote que custodia oculto / del viejo dogma el profanado culto" de Querol o la historia de una vuelta a la fe que defendía Balart, todos ellos luchaban frente a la amenaza de la corriente negativa metafísica romántica. Muy típico de esta vena tradicional son los versos de Eloy García Valero pertenecientes a su libro publicado con el modesto título de *Poesías*, editado en Sevilla en 1894, que coincide cronológicamente con las primeras publicaciones del propio Rueda. En un "Prólogo dialogado" del crítico conservador Luis Vidart, observamos el espíritu ferviente de una parte de la sociedad restauradora:

> … después de señalar lo que yo considero como el sentido general de las poesías modernas en lo que pueden llamarse poetas librepensadores, he de manifestar que el señor García Valero, aunque por su estado sacerdotal, o mejor dicho, por su fe religiosa, se salva de esas amarguras de la vida que hicieron exclamar a Espronceda: *solo en la paz de los sepulcros creo*; aun cuando el señor Valero es un poeta creyente, no por eso deja de sentir como sus contemporáneos, más o menos incrédulos o dubitantes, si bien pone en todo el sello de su fe, aceptando el progreso por el cristianismo, como puede verse en su poesía *Impresiones*, y hallando en el dolor humano camino seguro para las venturas celestiales. (pág. VI)

Aunque algo heterodoxo, incluso ingenuo por su primer estado inculto e impresionado, en su interpretación de los filósofos cristianos y, posiblemente demasiado entusiasta al aceptar las lecciones del Padre Robles, Rueda concibió una filosofía artística coherente aunque muy personal, filosofía muy parecida a la de García Valero y su grupo. Para él, el poeta, es decir, el propio Rueda, ofrece una reivindicación de lo que aprendió en el aula del Padre Robles: dar prueba de la bondad de Dios, de su benevolencia y de su omnipresencia. Uno de sus críticos, Manuel Prados y López, escribió en 1944 lo siguiente:

> Desde su […] infancia, lo relacionó todo con la mente universal, con el Dios creador, cuya influencia se deja sentir en lo grande y en lo pequeño. […] Pensaba en la muerte con horror, […] pero no olvidemos que tal pánico era solo físico. Sus vacilaciones ante la noche eterna no respondía a una duda piadosa, ni a un escepticismo impenitente. […] La fe de Rueda era una fe sencilla y pura […] la fe resuelve todas las dudas de Rueda. Rueda no fue un panteista […] sino un cristiano fervoroso[19].

Por eso las relaciones entre nuestro poeta y Darío estaban destinadas a romperse. La célebre querella entre los dos fue, en parte, personal, una cuestión de prestigio y de celos entre los dos. Pero en el fondo, la quiebra era inevitable por las diferencias en sus cosmovisiones. Después de un momento de admiración mutua por un común canto a la belleza y al sensualismo, a una poesía de color y música, por experimentos prosódicos, aún exoticismo, se inclinaron por direcciones contrarias; Darío a experimentar, Rueda a repetir consistentemente su fe. La temprana impronta del parnasianismo francés que se observa en muchas de las evocaciones sensuales, incluso carnales o eróticas de Rueda, incluso el libro *Camafeos* con su eco parnasiano en el título, coincidió con el tono colorista de *Azul…* y las *Prosas profanas* de Darío. No obstante, aun en 1894 se nota la distancia que se estaba abriendo entre Rueda y sus contemporáneos librepensadores como hemos visto en la reseña de *Nieve* de Casal. La breve luna de miel de Rueda y Darío, que empezó en 1892 y que terminó con el abierto desacuerdo en la *Revista Nueva* sobre el valor artístico de los "Dezires, layes y canciones" del nicaragüense y la réplica condundente de éste en *La Nación* no es nada más que un malentendido crítico. En el fondo las diferencias fueron ideológicas. La confusión sobre esta cuestión queda en la manía de describir el fenómeno esteticista de fin de siglo bajo el marbete monolítico de "modernismo". Si bien, en una réplica a la encuesta de Enrique Gómez Carrillo sobre "¿Qué es el modernismo?" en el *Nuevo Mercurio* en

19. Manuel Prados y López, *Salvador Rueda, el poeta de la raza (su vida y obra)*, Málaga, 1944, págs. 11, 69, 70, 71 y 99.

1907 (V, pág. 337), Manuel Machado hace hincapié en la ausencia de un movimiento modernista cuando escribe que "el carácter, pues, de nuestra actualidad literaria es la anarquía, el individualismo absoluto". Baroja, recordando su juventud, enfatizaba que la literatura joven finisecular no era un movimiento monolítico en absoluto:

> En esta época de mis comienzos literarios [1897-1900] creo que se podrían señalar varias tendencias literarias nuevas y semi-nuevas… En poesía debe haber distintas tendencias; pero creo que la mayoría de los poetas incipientes seguían a Rubén Darío. Aún quedaba Salvador Rueda, que pretendía luchar con la influencia francesa de Rubén y que debía tener algunos partidarios[20].

En mi opinión, los recuerdos de Baroja representan la verdad histórico-literaria, como después veremos. Hemos señalado los reparos que puso Rueda en su reseña de la poesía de Julián Casal en 1894, poeta archidecadente en su obra y en su vida. Sugiero que el cisma entre Rueda y Darío y sus epígonos empezó alrededor de este momento ya que, cuando Darío regresó a España en 1899, el clima literario había cambiado. Los poetas pre-modernistas –Reina, Gil, Icaza, etc.– ya habían establecido las bases necesarias para un hondo cambio en la lírica, la versión parisiense de *Prosas profanas* empezaba a ser conocida y comentada, los hermanos Machado estaban a punto de regresar de París llevando "la buena nueva" del simbolismo-decadente, el joven Valle-Inclán había publicado sus primeros cuentos y novelas cortas con su distintivo estilo simbolista y decadente y, en Málaga y en Almería, se había establecido un grupo poético –Durbán Orozco, Isaac Muñoz Llorente, Díaz de Escovar, Francisco Villaespesa, José Sánchez Rodríguez, etc.– todo esto ofreció la necesaria masa crítica para introducir el simbolismo pleno de Juan Ramón, los Machado, Azorín, Valle-Inclán, Villaespesa, etc., en 1902. No es sorprendente que, por estas fechas encontremos a Rueda criticando una literatura que expresaba ideas totalmente contrarias a sus propias creencias.

---

20. Pío Baroja, *Memorias*. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1949, III, pág. 337.

También hace falta tener en cuenta que ya había empezado "la guerra literaria" entre la gente vieja y la joven con sus sendas campañas y encuestas. Precisamente en el día 5 de noviembre de 1899, muy poco tiempo después de la llegada de Darío de nuevo a la Corte, encontramos a Rueda haciendo un contraste entre un estilo literario establecido por él y una nueva forma de expresión estética que no le agrada. En la revista radical, *Vida Nueva* (núm. 74) en un comentario a propósito de la obra de Gregorio Martínez Sierra, se refiere a la boga por el *colorismo* que el poeta malagueño había iniciado casi una década antes y lo contrasta con una nueva tendencia:

> Como desde hace unos trece o catorce años, nuestra literatura se ha hecho infinitamente más plástica y más pictórica y reviste una forma deslumbrante, cuando aparece un autor de estilo pálido (dicho sea en el mejor sentido), los ojos de los lectores no se fijan en él, encandilados como están con las magnificencias de otros estilos. … Es [Martínez Sierra] un escritor de un gris perlino, como decía Valera, no solamente gris, sino que carece de color…
>
> Los *escritores perlinos* son más intelectuales que sensitivos, suelen ser hombres cerebros, es decir, hombres de falta de intuición, reflexionan la pasión, y, bien analizada, la desarrollan en la obra de arte.

Se refiere, claro, a la nueva tendencia simbolista y al refinamiento artificial decadentista. Tampoco es sorprendente que, al siguiente año, en 1900, Rueda aconseje a Julio Pellicer en un prólogo a su libro *Tierra andaluza* que evitara un "trabajo de erudición o de despacho; … que es elegantísima, simbólica, barrio latinesca, y a la cual a falta de un corazón, tiene … la brillantez ofuscadora de las sustancias químico cerebrales de que se compone"[21]. Esta antipatía a las innovaciones modernas artísticas probablemente tuvo uno de sus puntos de partida en el célebre ataque de Max Nordau en 1883 en su *Entartung (Degeneración)*, traducido al francés al año siguiente,

21. Salvador Rueda, "Literatura joven. Prólogo al libro *Tierra andaluza* de Julio Pellicer", *Vida Nueva*, 85, 21-I-1900.

1884, como *Dégénérescence*, libro que fomentó la resistencia del elemento conservador artístico y religioso frente a las nuevas tendencias. Allí, Nordau arremetió contra los nuevos poetas europeos como Baudelaire, Oscar Wilde, Swinburne, etc., y contra el arte decadentista. Este libro se tradujo al español en 1902 (*Degeneración*) en plena guerra literaria entre la gente vieja y la joven y, de nuevo, representó la respuesta conservadora a las nuevas tendencias. Es muy posible que Rueda conociera este libro antes, ya que hubo un ejemplar de otro ataque de Nordau en la biblioteca de Díaz Escovar: *Las mentiras convencionales de nuestra civilización* de 1887 (Est. 39 Z 9º-6)[22]. Rueda vuelve a repetir el contraste anterior mal escondiendo su antipatía al cambio literario que ve: "La respeto como ave rara de artificial y bellísimo plumaje, pero repito que adoro más a la obra, a la musa de color, con su cuerpo moreno, de un moreno candeal como el de ciertos trigos de Castilla."

Y, aun ya ganada la "guerra literaria" por la gente joven después de 1905, encontramos a Rueda manifestando su desacuerdo con las nuevas pautas artísticas. En "Nota del autor" de *Cantando por ambos mundos* de 1915 comentaba que "fueron injustos aquellos hombres que ya empezaban a ser "ajenjistas", "eteristas" y "morfinistas", con mi musa, que bebió siempre agua pura, y que extraía sus ritmos y temas del seno brioso de la Naturaleza", (pág. XIII). Incluso en sus últimos años escribiría estas palabras, recordando este momento cuando se dio cuenta que se le había presentado un hondo cambio literario que no le agradaba:

> Y después de mi entrada desde los campos a las ciudades, […] después de infiltrado por la poesía y por la literatura el espíritu de

22. Para un estudio de la decadencia en España ver Begoña Sáez Martínez, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2004 y mis "Juan Ramón Jiménez and the decadence", *Revista de letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, 23-24, 1974, págs. 291-342 y "The War of the Wor(l)ds: Symbolist Decadent Literature and Discourses of Power in Finisecular Spain", en Patrick McGuiness (ed.), *Symbolism, Decadence and the Fin de siècle. French and European Perspectives*, Exeter, Exeter Univerdsity Press, 2000, págs. 225-243.

> la vida, fue cuando […] Silva, […] Casal, […] Gutiérrez Nájera, y, por último, Rubén Darío […], trajeron, otro tren cargado con la decadencia […] Todo ese bagaje libresco, todo ese vicio de cultura, detritus decadentes, cayó sobre la salud de mi invasión de Naturaleza y forcejearon ambas tendencias. Siendo infinitamente mayores en número los imitadores franceses que los creadores españoles reintegradores de la Vida, los mecanógrafos constituyeron fácil río[23].

Quizás aquí se revela la frustración de un poeta que se veía incomodado por la falta de compañeros y el hecho de que su estética conservadora y cristiana no hubiera recibido la aclamación de la crítica intelectual. Como sabemos, la popularidad de Rueda se encuentra entre las masas, especialmente entre las masas de las Américas y mayormente por su misión de establecer una fraternidad hispánica al tenor de las pautas promulgadas por Juan Valera entre varios con su *Florilegio* de 1902-1903 donde promocionó la idea de hispanidad entre el antiguo poder imperial y las nuevas repúblicas. Es éste otro tema que hace falta que se estudie.

En efecto, un breve análisis del contraste entre los dramas de Rueda y el panorama teatral de fin de siglo subrayará las diferencias desde una perspectiva complementaria. Mientras que la obra de Benavente pone en tela de juicio las relaciones entre los sexos en las clases burguesas, y Gregorio Martínez Sierra (mejor dicho su esposa María) introdujo el teatro del ensueño estético, Rueda ofrece al público dramas que sintonizaban perfectamente con sus prejuicios conservadores y jerárquicos. *Juan José* de 1895 de Joaquín Dicenta, realmente un drama que trataba de una víctima de unas opresivas circunstancias sociales, era recibido por el público burgués acomodado como "hermoso", en palabras de Eduardo Bustillo en las páginas de *La Ilustración española y americana* del 15 de noviembre de 1895. El primer drama de Benavente, *El nido ajeno*, del año anterior, obra que trata del papel de la casada burguesa en la sociedad restauradora, se recibe entre los críticos con indignación, desconcierto y con la

23. Carta a Narciso Alonso Cortés, *art.cit.,* fasc. 2, pág. 167.

sentencia de que este tipo de teatro resultaba absolutamente inadmisible en el escenario y que estaba falto totalmente de realidad. Por contraste, los dramas de Rueda son bien diferentes: conservadores, jerárquicos y escapistas por antonomasia. De nuevo se nota la impronta del idealismo schlegeliano y de Leibnitz.

En *La Musa* de 1903[24], el mismo año que *La noche de sábado* de Benavente, un drama de degradación moral y de hipocresía entre las clases altas, se trata del tema ya desarrollado de la Naturaleza como espejo del poder y diseño divinos. Rueda ataca veladamente a la gente joven cosmopolita. Carlos y Arturo, ciudadanos del mundo decadente parisiense, vuelven a visitar a su amigo, el señor Duque, dueño de una quinta extensa. Entre escenas del más desgastado costumbrismo conservador de un Fernán Caballero o de un Pereda, los dos aprenden que la verdadera vida se revela en el campo. Dice el Duque, "Traéis de París unas teorías del demonio" (I, esc.VI) y, pronto, se nota un cambio en la pareja cosmopolita. Arturo siente "esta beatífica quietud de la Naturaleza" (I, esc.VI) (notemos el discurso religioso) y Carlos se dio cuenta de "la comunión de la luz pura y de la noble naturaleza" (I, esc.VIII). El Duque contesta que

> esto lo siembra Dios mismo, […] Bajo este sol andaluz, […] se da espontánea la salud, lo mismo en los cuerpos que en las almas: aquí se vive en plena alegría, que palpita en todo y brilla como una serena sonrisa de Dios sobre todas las cosas. […] Auscultad la naturaleza, y oiréis buena música; mirad su forma y veréis fantásticas esculturas, ved sus montañas […] y admiraréis grandiosas obras de arquitectura; sentid su color y sus ritmos, y sentiréis la pintura y la poesía" (I, esc. VIII).

¿Es que Rueda se había olvidado la condición del campesino minifundista de su juventud? Esta afirmación no es más que una reiteración de lo que ya había expresado en *El ritmo*. El "magnífico efecto" del ambiente percola en los dos hasta que Carlos admite que

24. Salvador Rueda, *La Musa. Idilio*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1903.

le empieza a penetrar en sí "lo sagrado que yo siento que hay en todas las cosas" (I, esc. XII). Si bien Carlos todavía, en el segundo acto, afirma su afición al mundo del "telégrafo… la pulsación del mundo, la voz de las ciudades" (II, esc. I), María le contesta que "Yo percibo, por el olfato, la voz de olor de heno … yo estoy hecha de silencio, de aromas y de paz, duérmete en mí y olvidarás el estruendo humano para oír la voz amplia y callada de la Naturaleza". Representa esto la versión ruediana del *Beatus ille* horaciano y la "vida retirada" de Fray Luis de León, la versión de pastoral de la Corte conservadora que contrasta la sencillez del campo con los males de la urbe. En el último acto el Duque nota un profundo cambio en sus amigos: "Ya van ustedes empezando a ser seres con alma … ¡Oh Naturaleza, grande escultora de almas…" (III, esc. III).

En *Vaso de rocío. Idilio griego* de 1908[25], un drama de la Antigua Grecia en tiempos del insigne escultor Fidias, encontramos las mismas pautas. En la conversación con la hija del rey, Gracia, y Andrónico (luego Fidias) éste insiste en su fe de artista. Hablando de las piedras dice: "Sí, las miro; y es que creo / que las piedras tienen caras, / que las piedras tienen ojos, / que las piedras tienen almas". "¿Y qué ves en ellas?", le pregunta Gracia. Responde: "Veo, / como tú has visto en la flauta, / un mundo entero de cosas / que de gozo me embriagan. / Para mí, un monte no es monte, / es una legión de estatuas, / […] / no es la roca solamente, / […] / es un cerebro que tiene ideas sublimes / si el cincel se les prestara" (I, esc. II). Poco después añade esta sentencia: "todas / las piedras de líneas varias / que voy mirando en la vida, / pienso escuchar que me hablan, / pienso entender que me miran / con pupilas alocadas, / y que las manos me tienden / sin poder desenredarlas, / para que yo con las mías / les dé vida, cuerpo y alma".

El artista es el necesario revelador del espíritu escondido del universo. Más adelante, en este mismo acto, Rueda repite la sustancia del anterior añadiendo un motivo metafísico trascendental al decir Andrónico: "Es ya de noche; el misterio / abre sus frágiles alas, / y

25. Salvador Rueda, *Vaso de Rocío. Idilio griego*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908.

convierte en religiosos / el aire, el cielo y las aguas. / […] / Oigamos el gran himno de las almas" (I, esc. VI). Se nota el discurso de la religión y de la filosofía leibnitziana que se emplea para fines estéticos pero, a diferencia del simbolismo decadentista, los dos discursos representan las dos caras del personal credo de Rueda. Al final del segundo acto Andrónico reaparece como Fidias acusado de malversión en la construcción de su friso en el Partenón. A petición de Gracia es absuelto por el rey. Los amantes se ven reunidos, cantan el himno al genio y estas palabras de Gracia: "Si me adoras, ha de ser / con la llama que en ti llevas, / con tu espíritu, con todo / lo inmaterial, que te eleva / desde gusano hasta genio, / y desde larva hasta estrella". "¡Al través de la Poesía / hay que ver la vida entera!" (III, esc. IX) Es la última sentencia de un drama que ensalza el tema consabido de un Dios omnipresente y de un mundo bien arreglado jerárquico: el rey en la cumbre de la pirámide social y el pastor al fondo, cada elemento en su sitio regido por relaciones armónicas entre sí como vemos en el caso del pastor Salicio que gana sus propios campos de manos del rey. Nos ofrece este drama, como *La Musa*, una estructura social archiconservadora.

En ambos dramas, que presentan de una manera color de rosa el campo, la vida agrícola, las relaciones entre la aristocracia (Duque, Rey) y los labradores y pastores como armónicas en una relación de mutuo respeto y aceptación (como en Fernán Caballero y Pereda), no se ve representado ningún comentario sobre los problemas sociales actuales. Son escapistas, conservadores en su política, hacen eco de la filosofía personal ruediana que ya se había expresado en *El ritmo*. Rueda se ha inmerso en un mundo escapista, ajeno a las preocupaciones actuales, fomentando una filosofía que deriva no solo de Leibnitz si no, de nuevo, de los Schlegel. En *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795) Friedrich Schlegel presenta la estructura ética y social de la Antigua Grecia como modelo de armonía social para la época moderna. En su integración de la cultura y la Naturaleza, según el alemán, los griegos supieron crear una unidad cultural, una Grecia noble, idealizada, una sociedad homogénea basada e incorporada a un ideal compartido de Belleza y la noción de lo natural que constituye un espejo de una sociedad ideal. Es muy posible que Rueda

recibiera esta idea del bondadoso Padre Robles y que nos explique su cosmovisión conservadora.

Así que queda claro que Rueda no perteneció a lo que incorrectamente se denomina "modernismo", es decir, el arte decadente y simbolista que ganó la guerra literaria en 1905. Si bien este marbete se refiere a toda la literatura joven moderna de las dos décadas entre 1885 y 1905, es otra forma de lo moderno la que incluye a la obra de Rueda, y en ese caso sí que podemos afirmar que el poeta malgueño era un "modernista". Pero siguiendo esta pista será imposible entender las diferentes pautas y obsesiones del momento, evaluar con rigor su contexto histórico-literario, ubicar a cada poeta en su espacio correcto. En esta ponencia espero haber ofrecido un planteamiento adecuado para entender este momento artístico extraordinario y el papel y la ideología de Salvador Rueda frente a la de sus coetáneos simbolistas y decadentes.

EL PAÍS DE LOS ELEFANTES
EXOTISMO DE LA INDIA EN ESPAÑA 1856-1915

Lily Litvak
University of Texas (Austin)

El 13 de marzo de 1905, una "bailarina hindú" se presentó ante un sofisticado auditorio en la rotonda del Museo Guimet en París. El conocido coleccionista de arte y piezas arqueológicas orientales Emile Guimet, la había invitado para que ilustrara una conferencia sobre danzas védicas. En la penumbra del escenario, ante la estatua de Nâtarâja –el dios hindú Shiva representado como Señor de la danza–, entre luminosidades rojas, apareció Mata Hari:

> Delgada y serpentina, con el vientre descubierto, las caderas apenas cubiertas por gasas que le llegaban hasta sus desnudos pies y recogidas justo encima del pubis. Poco a poco, contorsionándose y ondulando los brazos, se fue despojando de sus velos[1].

La bailarina había conquistado a *le tout Paris* y de hecho a toda Europa. Después de sus actuaciones en el Olympia emprendió una gira por España y Austria, actuando después en obras como *El Rey de Lahore* de Massenet, y *Antar* de André Antoine. Estos datos

1. Charles S. Heymans, *La vraie Mata-Hari: courtisane et espionne*, Paris, Editions Prométhée, 1930, pág. 89. *Vid*. Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Paris, Centre National de la Danse, 2004, págs. 130 y ss.

indican la popularidad que el exotismo hindú adquirió en Europa durante el cambio de siglo.

En España se extendió la moda a fines del siglo XIX. Durante el Romanticismo, aparecen menciones en la poesía de José Zorrilla y más a menudo en la de Juan Arolas autor de una versión del *Sakuntalá*[2] y de poemas de gran riqueza léxica en escenarios exóticos de costumbres, ropajes, armas y vegetación.

El autor que más interesa en esta época es Bécquer, quien en su obra monumental *Historia de los templos de España*,[3] establece un lazo entre la religión, la arquitectura y la poesía, y expresa su admiración por la India que

> con su atmósfera de fuego, su vegetación poderosa y sus imaginaciones ardientes, alimentada por la religión, toda maravilla y mitos emblemáticos, ahuecó los montes para tallar en su seno las subterráneas pagodas de sus dioses[4].

Bécquer tenía conocimiento de los libros sagrados hindús y hay que traer a colación su amistad con Manuel Assas, el especialista en sánscrito. Esta influencia es visible en las tres narraciones del poeta; "La Creación", subtitulada "Poema indio", que se basa en la creación del universo; "Apólogo" donde refiere la unión de Brahma y Maya; y la que sería su primera leyenda "El caudillo de las manos rojas", que reproduce la tradición del ídolo del Jaganata[5], donde relata la muerte

---

2. Juan Arolas, *Sacontala*, *Obras de Juan Arolas*, Madrid, Atlas, 1893.

3. A principios de agosto de 1857 sale a la luz la primera entrega de la *Historia de los templos*, con la protección de la Reina Isabel II. Las sucesivas entregas van apareciendo con cierto retraso hasta que en noviembre de 1858 quiebra la empresa editorial

4. José Enrique Salcedo Mendoza, *Magia y verdad de Bécquer*, Salobreña, Editorial Alhulia, 2003, pág. 81.

5. La palabra *Jaganata*, en Bécquer es una versión castellana de la forma francesa Djagad-Natha.La leyenda apareció en el diario madrileño *La Crónica* del 29 de mayo a 12 de junio de l858. Cuando se incorporó a la primera edición de las *Obras* en1871 se suprimieron varios capítulos y con ello se ocultó la fuente tradicional. Rubén Benítez, "La elaboración literaria de *El caudillo de las manos rojas*", *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1972, págs. 371-392.

de Tippot-Dheli, magnífico rey de Orisa, por su propio hermano Pulo-Dheli, que le disputaba el amor de la bella Siannah. El fratricida queda con las manos manchadas de sangre, y para liberarse de esa maldición debe peregrinar al Himalaya y pasar por varias pruebas a que lo someten los dioses Vishnú, Shiva y Brahma. Hay claras relaciones entre la leyenda y el *Ramayana* y el *Mahabarata*, y sobre todo con el episodio de Nala y Dayamanthi publicado en traducción francesa como novelita independiente en l856[6].

En "El caudillo" se encuentran datos precisos sobre la zona de Orissa, se nombran ciudades y regiones alterando el orden geográfico y adjudicándoles características que las refieren a una comarca fabulosa y lejana; Cachemira es rica en seda, Siam en oro, Catay en cedros, Lahore en elefantes, Ormuz en perlas, Nepal tiene llanuras inmensas, Benares bellos alcázares. El poeta conoce nombres de ríos y accidentes geográficos, y cita plantas y animales específicos: canela, sicomoro, áloe, baobab y el típico "penachudi" talipot, conocido por su uso como parasol o abanico. Entre la fauna menciona tigres, chacales, leopardos, leones, elefantes, búfalos, tortugas; a veces trasfigurados como los "dromedarios de zafiros", y reune el cóndor, extraño a esa selva, y el pavo real, representativo y simbólico.

Llaman la atención las vistosas y pintorescas descripciones: el caudillo lleva el cabello adornado con la roja cola de un ave, una tortuga de oro colgada al cuello y un puñal con mango de ágata oculto en el manto amarillo que envuelve su cintura. En una cámara del palacio iluminada con antorchas y perfumada por pebeteros destaca un lecho de seda sobre diez pieles de tigre. Mil bocinas de marfil anuncian la cacería; abren paso a ocho elefantes que conducen la tienda del príncipe y a veinte rajhás con deslumbrantes armas. Hay menciones a ceremonias sagradas; peregrinos que acuden a las fuentes del Ganges para expiar sus culpas, bayaderas que bailan en los templos al son de címbalos, bramines adivinos que tienen poder sobre las aguas y

6. Versión de Edouard Foucau, auspiciada por la Sociedad Asiática de París, 1856, después publicada con un extenso comentario de Lamartine. El final es lo que más difiere, en la historia hindú el dios perdona al príncipe, en la leyenda Pulo se suicida frente al ídolo clavándose su propia espada.

suben a las torres de las pagodas para soplar el caracol sonoro. Como indica Rubén Benítez "El caudillo de las manos rojas" queda como expresión única y sobresaliente en la literatura española de la época y no es de extrañar que los modernistas hayan leído esta leyenda con entusiasmo.

Con el rechazo del mundo moderno, los mitos antiguos hicieron su reaparición triunfante en el fin de siglo. India se convirtió en el centro místico de la intelectualidad europea. Inspiró a Verhaeren, a Moréas, a Cazalis, que adoptó un nombre hindú: Lahor. Su poema "Kali" describe a la diosa en el nicho de un templo de columnas rojas rayadas de negro y rodeadas de exhuberante vegetación. Laforgue expresó su melancolía en *Complainte des voix sous le figuier boudhique: Le Voluptuantes*, yVillier de L'Isle Adam en *Akdysseril*, escenificada en Benares, así como un capítulo de *M. Phocas* de Jean Lorrain, que pasó a integrar el brevario del exotismo mórbido de los decadentes, fascinados por los funerales, donde el humo de los cuerpos quemados se mezcla con el perfume de las flores.

Para los pintores, Asia había tomado el lugar de Grecia, congelada en el arte académico. Se sabe que Moreau leyó la *Histoire et figures des dieux des indiens*, y que en su biblioteca tenía una colección de acuarelas indias, además del libro de Le Bon, *Les Civilisations de l'Inde* (l887), y *The Rock Temple of Elephanta or Ghârâpurî* de James Burges (l87l). El gran maestro de los simbolistas exortaba a buscar nuevos mundos exóticos en la India, en los bosques del nuevo mundo, en los fantásticos archipiélagos de las Indias orientales y en la flora antidiluviana del Africa central. Se inspiró en artículos e ilustraciones de la revista *Le Tour du Monde*, para ciertos detalles de ropa y arquitectura, elefantes enjoyados y diosas lascivas en obras como *Le Triomphe d'Alexandre*, y fondos de escenas mitológicas, como las columnas que rodean a Júpiter y a Selena que recuerdan motivos de los templos de Madurai.

No fue el único artista que acudió a estos temas, también lo hicieron Mucha, Kupka, Paul Ranson, el norteamericano Elihu Vedder, y el español-cubano Federico Beltrán Masses, cronista de la *belle époque* que retrató a reyes, millonarios e ídolos de la pantalla como Rodolfo Valentino y Pola Negri, y, fascinado por el exotismo erótico

de la India, su *Invocación a Lakmy* (1914) presenta a la diosa hindú, esposa o aspecto femenino de Vishnu, y símbolo de la naturaleza en un jardín nocturno, al lado de un pavo real, y un joven con turbante que toca la guitarra.

El pintor había conocido y retratado en París al Maharajah Sukhjit Singh de Kapurthala, así como a su esposa Anita Delgado o Prem Kaur. Durante las poses, el príncipe le había hablado de su tierra, y ello lo animó a emprender el soñado viaje en 1927[7]. Empezó su recorrido en Colombo y visitó Madras, Madurai, Trichinopoly y Benares. No hablaba inglés ni ningún idioma local y en unas cuartillas de papel que usaba para comunicarse, anotó sus impresiones. A su vuelta a París ejecutó cuadros como *Bailarina de Ceilán* (1934) que forma parte de su colección de mujeres fatales.

El color local inspiró en España artículos y ensayos sobre fakires y elefantes, fábulas, leyendas y crónicas de viaje, exposiciones de telas y brocados de oro. En algunas narraciones se quería captar una forma de pensar hindú, como en el cuento "Saktivara y Yadbivicheja" de Pedro Moles[8], donde se enseña que el mundo es pura ilusión, y que el bien soberano solo se encuentra en la beatitud pasiva del Nirvana. La India esotérica, que tanta influencia tuvo en el pensamiento ocultista de la época es el tema de la novela *El idilio del loto blanco* de Ramón Maynadé, fundador de la Biblioteca Orientalista[9]. Desde 1857, el periodismo había mantenido informado al público sobre la rebelión de los cipayos contra la Compañía de las Indias Orientales, tema de *El dragón de fuego*, drama en tres actos y un epílogo de Jacinto Benavente, estrenado con gran éxito en el Teatro Español de Madrid en l904. El título es el nombre que se dio al eclipse solar

7. Había tenido una invitación anterior de la Cruz Roja para visitar India. Manuel Mujeriego Botella, "Pintor de almas en la moderna Babilonia. Tardosimbolismo y déco en la pintura de Federico Beltrán", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, *Historia del Arte*, tomo 13, 2000, págs. 509-540. Contenido Digital de la Biblioteca de la UNED. Véase el catálogo de la exposición *Federico Beltrán Masses*, Castellón, Bancaja, 2007.

8. *Pèl & Ploma*, Julio, 1901, págs. 51-54.

9. Serializada en *Sophia*, 1900-1901. Esta revista fue el portavoz del esoterismo en España.

observado en la ciudad de Khanpur y considerado signo simbólico para el levantamiento.

No se puede dejar de considerar el papel particular que Europa otorgó a la India al considerarla como evidencia de un origen común indo-ariano y el estudio profundo que se llegó a hacer de su lengua sagrada, el sánscrito, y de sus religiones y mitos. Ello prestó al país un papel particular en el contexto de regeneración que nació a fines del siglo.

Edgar Quinet en un capítulo esencial de *Le génie des religions* (1842) destacó la importancia de los manuscritos hindúes comparándolos con la *Iliada* y la *Odisea*. Señalaba que en ellos encontraron los orientalistas una antigüedad profunda, filosófica, y aún más poética que la de Grecia y Roma, y Schopenhauer ratificaría que "la influencia de la literatura sánscrita en nuestro tiempo no sería menor que la ejercida por las letras griegas durante el Renacimiento"[10].

La India aportaba una verdadera resurrección de lo arcaico, una tentativa de fundar otro clasicismo donde el principio de lo perfecto y lo immutable debería substituirse por lo de lo abrupto e imprevisible. Pompeyo Gener califica aquellos poemas primitivos de extraños y anormales, "literatura fabulosa y difícil, como lo es para el europeo el entrar a los bosques seculares del Himalaya". En la India, el análisis es tan difícil como el apostolado y la conquista, es inútil tratar de abordar esas obras intelectualmente:

> Pretender explicar esas mitologías colosales…es lo mismo que querer fijar las formas de las nubes en el cielo acumuladas en día

---

10. En el prólogo a *El mundo como voluntad* (la ed. 1818). *Vid*. Aquarone J. Filhoyat, P. de Lubec, P. Rétif, "L'humanisme européen et les civilisations d'Extrême-Asie. La découverte spirituelle de de l'Extrême-Asie par l'humanisme européen", *Bulletin de l'Association G. Budé*, 3, 3 serie, oct. 1953, págs. 1-125; Sylvain Lévi, *L'Inde civilisatrice,* Paris, E. Leroux, l966; Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986, pág. 26. También nuestro artículo "Donde los dioses y las diosas reinan de próxima aparición en *Studi Ispanici*. Hacia principios del siglo XIX hay traducciones parciales de los *Vedas*. En Francia los estudios sánscritos comienzasn con Chezy, profesor de lenguas orientales en la Sorbona entre l825 y 1835. Su discípulo Eugène Burnouf es el verdadero pionero de la filología védica. Louis Renou, *Les Maîtres de la philologie_védique*, Paris, P. Geuthner,1928

tempestuoso. La inteligencia queda desconcertada… En la India, la historia se ahoga en el mito. Ante el anillo de Sandrococtus, el de los nibelungos es de una sencillez transparente"[11].

Estas opiniones tuvieron eco en publicaciones españolas [12], junto con traducciones de trozos del *Bhagavad Gita* y las *Upanishadas*[13]. Julián Juderías comenta la poesía védica en *La Lectura*[14], y Angel Ganivet exalta la poesía de la India antigua en *Importancia de la lengua sánscrita*, donde estudia esta lengua sagrada por su antigüedad y perfección, y encuentra que da idea de ese avanzado pueblo de raza aria, hermano de los que poblaron Europa. Señala que hacia Oriente encaminaron sus pasos los filólogos para esclarecer lugares oscuros de nuestra propia lengua y expresa su admiración por el drama hindú indicando sus conexiones con el griego[15].

Herder había extendido la caracterización de la India como la cuna de las divinas infancias humanas, fundando un corpus de ideas igualmente atractivas para teólogos, escritores, poetas, artistas y arqueólogos de fines de siglo. Valera estaba al tanto de las investigaciones científicas y literarias. Conocía los estudios de sánscrito de Francisco García Ayuso, así como sus traducciones de *Vikramorvaçi* y del *Hitopadeza*[16]. Ya en 1855 había leído *El anillo de Sakuntalá*, en versión alemana, según comunicó a su maestro y amigo Estébanez Calderón, y alude a menudo al *Rig Veda* que pudo haber conocido en

---

11. Pompeyo Gener, "Crónica europea", *Pèl & Ploma*, 1, núm. 12, 15 noviembre, 1900, pág. 17.

12. A Schopenhauer, *Metafísica de lo bello y estético, juicio, crítica, aplauso y gloria, lo real y lo ideal, literatura sánscrita*, Luis Jiménez (trad.), Madrid, l90l.

13. *Sophia,* l900, 69, *El Bhagavad Gita*, José Roviralta (trad.), Barcelona, 1900

14. "Revista de Revistas", *La Lectura*, núm. 4, enero, 1903, pág.156 y marzo, 1903, pág. 163.

15 *Importancia de la lengua sánscrita y servicios que su estudio ha prestado a la ciencia del lenguaje en general y a la Gramática comparada en particular* (1892). *Cit*. edición de *OC*, I, Madrid, Aguilar, l943, págs. 814-815.

16. De García Ayuso *La filología en su relación con el sánscrito*, *El nirvana budista* y *Ensayo crítico de gramática_comparada de los idiomas indoeuropeos, sánscrito, zendo, latín, griego, antiguo eslavo, godo, antiguo alemán y armenio*. Juan Valera, *Cartas a La Nación en Buenos Aires,* II, 1 enero, 1900, *OC*, III, *op. cit*., pág. 551.

la traducción alemana de Grossman (l876-1877). El interés profundo del escritor por la polémica de los orígenes, puede percibirse desde las notas que anteceden a la publicación de "El bermejino prehistórico"[17], y se adentra en estas hipótesis en *Morsamor*, novela donde narra la historia de Fray Miguel, Morsamor en el siglo, quien por la ciencia oculta, aparece remozado en la Lisboa del siglo XVI desde donde emprende un viaje a Oriente. En los episodios que acontecen en el Tibet, y más precisamente en el cenobio de los mahatmas recibe supremas revelaciones en un himno védico, y en la India encuentra la clave del origen de la lengua, la música y la religión[18].

También se percibe en la novela la curiosidad de Valera por las teorías de Mme. Blavatsky que había fundado la Sociedad Teosófica en Nueva York en 1875, y en cuyo libro *Isis Unveiled* (l877) ofrecía al mundo moderno una revelación ocultista y una teoría de la evolución espiritual infinita a través de la metempsicosis y la inciación. Valera desarrolla estas teorías en su ensayo "La metafísica y la poesía"[19], donde acepta la posibilidad de llegar a un método que aúne el conocimiento empírico de la ciencia moderna y el saber asequible a través de la intuición, el misterio poético o la experiencia religiosa. Cree que es posible establecer un saber donde se integran la razón y la escala misteriosa que eleva hacia el universo y que incluiría el platonismo y los saberes herméticos, las religiones orientales, el budismo, el tahoismo y la teosofía[20].

Para los exotistas, la India era un inmenso territorio de vagas fronteras, caracterizado por tópicos –joyas fabulosas, fieras, palacios de ensueño, vegetación exótica, dioses con múltiples miembros, etc.–, temas que se hicieron accesibles en Europa a través de tarjetas postales e imágenes de las revistas ilustradas, donde se lleva a cabo la escenificación de una alteridad codificada y fija. Encontramos un

---

17. *La Vanguardia,* 15, núm. 4408, 17 agosto, 1895, pág. 3.

18. *Morsamor*, *Obras Completas*, I, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 804-805.

19. "La metafísica y la poesía (Polémica entre don Ramón de Campoamor y don Juan Valera", Madrid, l890, *OC*., II, *op. cit.,* págs. 1630-1693 (la cita en pág.1634).

20. Fusión que plantea en el encuentro entre Morsamor y Sankaracharia en los capítulos XXX y XXXXIII de la novela.

buen ejemplo de ello en "Garuda o la cigüeña blanca" donde Valera describe un aposento amueblado y adornado con raros y pintorescos objetos de pedrería, oro y marfil, obras de porcelana y jaspes rarísimos que exhiben diversidad de colores y formas de una extrema profusión. El pasaje está subordinado a un hecho cultural que orienta los contenidos hacia la India exótica, pues la descripción se completa con la mención a un grupo de ídolos de extrañas formas que "caracterizaban la estancia": Agni, dios del fuego; Kamala o Kamela, Venus de la India; Indra, Varuna y Trimurti[21].

En la novelita de Cristóbal de Castro *La gacela negra*[22], aparecen santones, bozos, grishastas, y la extrañeza casi mágica de la atmósfera es producto de un exotismo que no es solo horizontal o espacial sino tambien vertical y temporal pues nos lleva al antiguo reino de la India. Este efecto aumenta por las sugerencias lingüísticas de una fraseología ampulosa y llena de voces extranjeras, reales o inventadas, que pretenden imitar el estilo oriental, como un hablar sentencioso y lleno de misterio. De allí el empleo de una escritura que comprende enumeraciones, explicaciones, nombres exóticos de personas, lugares, animales, instituciones, mitos, dioses. En la época se apreciaban estos vocablos por su valor de documento celosamente perseguido que en ocasiones pretendía exhibir una rica documentación, pero sobre todo por su función trasmutadora de la realidad, y su rareza lexicográfica que actúa como fondo de cultura colectiva y lejana. También puede verse en "Bestiario", donde Valle Inclán menciona a un elefante de la India que mora en los bosques sagrados de Anam, y a un fakir ebrio de baham[23], palabra de significado oscuro, pero cuyo valor ideológico está desde un principio eclipsado por la sensación de anomalía.

---

21. Juan Valera, "Garuda o la cigüeña blanca", *OC*, I, *op. cit.*, pág. 1198.

22. En Cristóbal de Castro, *Novelas Escogidas,* Madrid, Crisol, 1960, pág. 245. Esta novela se publicó originalmente en 1924, Madrid, Prensa Gráfica, 1924. Castro es también autor del poema "El fakir" recogido en su libro *Las proféticas* (1919). *Vid. Poesía lírica de Cristóbal de Castro*, edición, introducción y notas de Antonio Cruz Casado, Córdoba, Diputación Provincial/Iznájar, Ilmo. Ayuntamiento, 1996, págs. 245-247.

23. En *La pipa de Kif* (1919), *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 1289.

En ciertos casos, el exotismo se basa en la relación de costumbres totalmente diferentes de las europeas que provocan horror o indignación moral, como al relatar el *sati* o incineración de las viudas, y lugares como:

> las Torres del Silencio que me causó horror. Es un lugar exclusivamente Parsi, pues es su cementerio; los Parsis no entierran a sus muertos sino que dejan sus cadáveres sobre un mármol en esas torres enormes, que son cinco y dominan la ciudad de Bombay. Los buitres y cuervos se abalanzan sobre ellos y los devoran en segundos, los huesos que sobran caen al mar desde esas altas construcciones, arrojados por unos hombres a los que llaman "los conductores de los muertos" y que son los únicos que tienen derecho a manejar los cadáveres. Estos hombres son criados para eso y nadie se relaciona con ellos. Me horroricé mucho, porque el olor era tan nauseabundo que me hizo vomitar y el espectáculo era trágico y sin parecido alguno a otras costumbres del mundo[24].

En su búsqueda de un mundo esencialmente artístico el modernismo se sintió atraído por el esplendor y la fantasía de la India. "Viaje real" de Salvador Rueda está regido por un modelo cultural expresado como entidad ideal y transhistórica.

> Un elefante inmenso mandóme un rey de Oriente
> con un castillo encima del espaldar gigante
> y en el castillo puso bajo un dosel triunfante,
> un trono como un ágata de luz resplandeciente[25].

---

24. Elisa Vázquez de Gey, *Anita Delgado, Maharaní de Kapurthala*, Barcelona, Planeta, 2002, págs. 63-64. Incluye una traducción del libro de Anita Delgado, *Impressions de mes voyages aux Indes. Par Pricesse Prem Kaur de Kapurthala*, New York, Sturgis & Walton Company, 1915.

25. "Viaje Real", *Lenguas de fuego*, Madrid, Imp. José Rueda, 1908, pág. 140.

Estos versos recuerdan la India fabulosa de Théophile Gautier, y en la invitación al viaje que extiende Rubén Darío en "Divagación", se llega a la región arcana de mitos e iniciaciones de Leconte de l'Îsle a quien el poeta dedicó un soneto en *Azul* (1888).

Para los escritores, la India se caracterizaba por su vegetación como escenario estético y simbólico que aleja de lo conocido, recupera lo extraño, y produce una sensación de desmesura y asombro. En su crónica, Rivadeneyra enumera la abundancia de especies, desde cocoteros hasta acacias, toda variedad de robles, tamarindo, ébano, yaca, el típico talipot, campos de canela y el color intenso de la flora tropical; hibisco, bateas, yonesias. El notable tratamiento desproporcionado de la flora: nenúfares gigantescos, limoneros enormes y lianas invasoras produce una cierta imagen de un paraíso no cultivado, desordenado, que no es escenario de productividad sino de una naturaleza desorbitada y sensual como en "Estival" de Rubén Darío:

> Y, !oh gran Pan!, el idilio monstruoso
> bajo las vastas selvas primitivas.
> No el de las musas de las blandas horas,
> süaves, expresivas,
> en las rientes auroras
> y las azules noches pensativas;
> sino el que todo enciende, anima, exalta,
> polen, savia, calor, nervio, corteza,
> y en torrentes de vida brota y salta
> del seno de la gran naturaleza[26].

La fauna es igualmente fabulosa e incomprensible:

> El elefante, cuyo color es negro y en tamaño supera a los de Siam, puesto que mide hasta dos metros y medio de altura, ciervos, gamos, búfalos, y en número infinito los monos, […] considerable es el de los osos, chacales, ardillas, jabalíes, cocodrilos,

26. Rubén Darío, "Estival", en *Azul*, (1888). La cita en *Azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, pág.126.

> y extraordinario el número de tortugas, sobre todo hacia el norte, donde las conchas se confeccionan en vistosísimas joyas. Entre las aves merecen ser nombradas el águila, el halcón, el pavo real, que alcanza proporciones desconocidas, el papagayo, el cuervo, y los cuclillos. Los insectos no tienen cuento; las arañas son a veces de tal tamaño, y sus telas tan compactas y abundantes, que han obligado a que se suspendan por dos o tres días los trabajos que se hacían para abrir caminos en los bosques[27].

"Estival" que tiene como fondo la jungla tropical, poblada de animales exóticos y coto de caza de los príncipes de Inglaterra, no solo genera imágenes sensoriales, también suscita emociones de inquietud, temor y fascinación a través del protagonismo de los dos espléndidos tigres de Bengala:

> Era muy bello
> gigantesca la talla, el pelo fino,
> apretado el ijar, robusto el cuello,
> [...]
> Al caminar se vía
> su cuerpo ondear, con garbo y bizarría
> Se miraban los músculos hinchados
> debajo de la piel.
> [...]
> Él es, él es el rey. Cetro de oro
> no, sino la ancha garra
> que se hinca recia en el testuz del toro
> y las carnes desgarra.

El poema está íntimamente asociado con la literatura y las obras de arte. Es visible la relación con "Le rêve du jaguar" en los *Poèmes barbares* (l862) de Leconte de l'Îsle, y con imágenes de las revistas

27. Adolfo Rivadeneyra, *Viaje de Ceilán a Damasco, Golfo pérsico, Mesopotamia, ruinas de Babilonia, Nínive y Palmira, y cartas sobre la Siria y la isla de Ceilán*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, pág. 328.

de viaje como *L'Univers Pittoresque* y *Alrededor del Mundo*. También es innegable la influencia de Gautier, quien no solo invitaba al artista a hacer un viaje a Oriente, que consideraba "tan indispensable como el peregrinaje en Italia" sino que también aconsejaba al escritor que se ejercitara en la "transposición de arte" que consistía en "dar por medio de la pluma, la sensación de la pintura o de la escultura". El relieve accidentado del poema recuerda el famoso cuadro de Delacroix *La Chasse au Tigre (*l854). Las luces, el calor, la voluptuosidad y la búsqueda de lo mórbido, así como la predilección por la violencia erótica y sádica alude a la India bárbara de *El libro de la jungla* de Kipling (1894-1895). Las fieras que habitan esos lugares ya habían aparecido en una serie de pinturas muy conocidas, *Tigre Royale* de Delacroix (l829), *Le Léopard apprivoisé* de Benjamin Constant (l880), *La Douleur du Pacha* (1883) de Jean-Léon Gérome, con un tigre en el primer plano, e inclusive el *Paysage exotique* de Douanier Rousseu que ofrece el espectáculo de un león devorando a su víctima cubierta de sangre. El tema también inspiró a los escultores; Barye, Cordier, Cautin y Pompon se hicieron famosos gracias a sus fieras de bronce que pronto aparecieron como portalibros o adornos para las chimeneas.

Los paisajes donde se inscriben ciertos sitios misteriosos de la India también capturaron la imaginación, como el famoso Templo de Elefanta en una isla del golfo de Bombay con esculturas y escenas de acoplamientos de divinidades en trance, y los conventos subterráneos brahamánicos o hipogeos gigantescos, restos de una antigua tradición del Indostán, por la costumbre de los discípulos de Buda de meditar en la montaña. Con ellos se relaciona un capítulo de *Morsamor*, donde los aventureros recorren las habitaciones subterráneas de un hipogeo onírico, en el que coexiste lo pintoresco con lo fantástico.

Un tema de particular interés en el fin de siglo fue el panteón hindú. Los dioses eran portadores de una filosofía, como en "Els dues" de Apelles Mestres[28], y en el curioso poema *Andrógino* de Jose

28. Apelles Mestres, "Els dues", (Del llibre inédit *Cant Plà*), *Pèl & Ploma,* 1903, pág. 55.

Antich[29], cuyo tema es la búsqueda de la Unidad en el ser perfecto, en quien se combinan las dos mitades, masculina y femenina. En el pensamiento estético esas figuras multiformes de infinitas transformaciones representaron un verdadero cambio que se desviaba del orden mediterráneo. Pardo Bazán se maravilla ante ciertos objetos que vio en la Exposición Internacional: "Una cucharilla para el té que remata en una ganasa o en una trimurti: unas tenacillas del azúcar en las que se enrosca una simbólica serpiente; una tetera que representa el nirvana o la creación del mundo"[30].

Las traducciones del *Kamasutra* y el *Ananga-ranga* empezaban a circular por entonces en España exponiendo el *ars amandi* de la India, donde "las poses del amor son como figuras de una danza". Aquellas reliquias y amuletos obscenos, esas deidades de numerosos brazos ocupadas en incesante linga deleitaron a Valera que enumera: Rama, consorte y vengador de Sita, vencedor de Ravana y conquistador de Ranka. Krishna, el avatar, inmortalizado en frisos y bajorelieves que representan sus amores con innumerable caterva de dioses, ninfas, princesas y zagalas, "a cada una de las cuales se entregó y unió, desdoblándose y multiplicándose. Kureva y Laksmi, númenes de la opulencia, Kamala y Simara, númenes del amor"[31]. La maharani malagueña Anita Delgado relata que

> algunos sacerdotes hindúes vienen a rezar cada día ante el dios Ganesh, que se halla respetuosamente ubicado en la entrada de la escalera. Tiene la cabeza de elefante y el cuerpo de hombre, está pintado de un rojo escarlata y cubierto de aderezos de flores blancas muy olorosas. Los hindúes consideran que este dios les proporciona suerte y suelen colocarlo encima de las puertas de entrada como si fuera un amuleto"[32].

---

29. Barcelona, Imp. de Henrich y Cía., 1904. *Vid*., Litvak, *El sendero*, José Ricardo Chaves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

30. "Cartas de la Exposición", *La España Moderna*, 10 octubre l889, pág. 86.

31. Juan Valera, *Morsamor*, pág. 912.

32. *Impressions de mes voyages aux Indes. Par pricesse Prem Kaur de Kapurthala, op. cit.,* pág. 169.

En el cuento "Garuda o la cigüeña blanca" (l896), Juan Valera se inspira en el tratado erótico del *Kama Sutra* y en la leyenda de Nala y Damayanti del *Mahabharata* para referirse al mito de la *padmini*, término que usa para describir a la protagonista del cuento, y que significa "la mujer perfecta"; aquella que posee las sesenta y cuatro virtudes femeninas que se especifican en el tratado erótico hindú[33]. Es una ninfa o *apsara*, enviada por los dioses para derrotar el "espantoso y sobrehumano orgullo" de los ascetas soberbios que aspiran a levantarse por encima de todo lo creado, y dominar a los tres mundos y cuya aspiración es la identidad del ser y la nada. Esta moraleja vuelve a aparecer en *Gopa* una pequeña obra de teatro[34]; en el episodio del *Mahabharata* que Valera recreó en versos endecasílabos libres y que tituló con el nombre de la protagonista "Santa"[35], y en *Morsamor*, en el episodio de amor que hay entre el protagonista y la joven Urbasi, también una *padmini*, cuyo nombre y personalidad repite los de la *apsara* o ninfa que aparece en el *Mahabharata* en amores con el héroe, y en el *Rig Veda*, donde está enamorada del hijo de Buda[36].

Además de estas menciones a ese mito femenino, hay ciertas caracterizaciones de la mujer hindú que puede ser vista desde el ángulo de las grandes figuras míticas; la negra, la oriental, la china, la judía.[37] El arquetipo se hace a partir de la descripción física; el tono aceitunado de la piel, el porte estatuario y orgulloso, y el cuerpo esbelto y bien formado que la relaciona con un ideal de belleza clásica. Atrae sobre todo el atuendo y las innumerables joyas que llevan aún entre

---

33. "Algo sobre la *Padmini", (l898), OC, III*, *op. cit*. págs. 625-629.

34. *Gopa, Diálogo filosófico en tres cuadros, OC,* I, *op. cit*., págs. 1309-1317.

35. *Poesías*, i*bid*., págs. 1463-1465 En la sección de Literatura del Ateneo que presidía Valera se leyeron algunas partes de esas traducciones. A. Ruiz Salvador, *El Ateneo Artístico Científico y Literario de Madrid (l835-l885)*, Londres, Támesis Books, 1971, pág.125.

36. AA.VV., *The Divine Consort. Rahda and the Goddesses of India*, J Stratton Hawley y D.W. Wulff Boston (eds.), Beacon Press, 1986, págs. 130 y 342

37. Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L. Harmattan, 2000, y Astier-Loutfi Martine, *Litterature et colonialisme: L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française, 1871-1914*, La Haya, Mouton, 1971, pág. 128.

las clases más humildes. Pero más que nada es el bellísimo sari lo que lleva a largas y meticulosas descripciones.

Es bien conocido el episodio de la boda de la bailarina malagueña del Kursaal, Anita Delgado, con el Maharaja de Kapurthala, acontecimiento propiciado por Valle Inclán y sus contertulios del café Antiguo Levante. Menos conocida es, sin embargo, la narración que la maharani hizo años después de su recorrido por la India donde se revela como una observadora inteligente y sagaz. De esas páginas se puede citar la meticulosa descripción que hace del vestido que llevó en su propia boda. Comenta su desilusión pues toda su vida había soñado en casarse vestida de blanco, y su asombro al ver que el vestido de novia estaba formado por una sola pieza de tela de una tonalidad delicadísima como de rojo amapola con enormes rosas bordadas en hilo de plata y oro y rodeada de una cenefa de plata. "Me gustó pues era una joya pero no tenía ni idea de cómo se podía llevar aquello sin estar cortado por ninguna parte". A continuación detalla la preparación del atuendo y peinado que duró más de dos horas:

> me hicieron la raya al medio y como tenía larga melena, fueron peinando las dos trenzas hacia atrás. Remataron las dos puntas con unos cordones de oro y las adornaron con gruesas borlas también de oro. Mientras me peinaban comentaban maravilladas de mi cabello pues, según parece, es una de las cosas que más admiran los indios en la mujer y tenerlo hermoso y bien cuidado es símbolo de gran belleza. […] Pusieron sobre mi frente una preciosa diadema de perlas estilo indio y unos maravillosos pendientes de esmeralda en las orejas. Luego empezaron a vestirme un ceñido corpiño de raso color amapola completamente bordado en oro con botones de perlas que me favorecía mucho, pues yo siempre fui delgada, sobre otro cuerpecillo de seda blanca que las indias utilizan en vez del sujetador, con manguitas de farolillo bordadas muy finamente que asomaban bajo el corpiño rojo. Rodeando las piernas, me colocaron dos metros de tela de seda blanca muy fina, sin faldones ni bombachos ni medias ni enaguas, solo una delicada *culotte* de encaje y anudaron la tela fuertemenete a la cintura para que no se soltase.

> Entonces empezaron a ponerme aquel tejido precioso, que ellas llamaban sari, envolviéndome en él poco a poco con dos vueltas y a la tercera me hicieron con los dedos muchas tablitas que iban colocando delante en forma de abanico y que daba el vuelo suficiente para poder andar sin dificultad; estos pliegues se sujetaba por dentro del corpiño con un broche de plata[38].

La mujer puede aparecer saturada de la languidez y la sensualidad del Oriente mítico, extendida o recostada entre cojines como en el retrato de Anita Delgado por Beltrán Massés. A veces se identifica o compara con ciertos animales, en lo cual no deja de haber algun rastro darwiniano que pone en duda la separación radical entre el hombre y el animal. Hay referencias a veces al mono, más a menudo al gato, la gata, el tigre o tigresa, lo cual subraya el aspecto felino de la mujer y alude a una violencia escondida. Se asimila a insectos raros y, refiriéndose a las gasas de su vestido, con mariposas. Ocasionalmente se identifica con ciertas aves, lo cual tiene un sentido menos animalístico y más abstracto y musical. Una imagen concreta en *La gacela negra* de Cristóbal de Castro, la iguala con una gacela, lo cual evoca vivacidad, velocidad y la belleza de algo extraño a la civilización occidental, y es además un tópico que forma parte de la herencia literaria exotista oriental. Refiere concretamente a varias narraciones de las *Mil y una noche* y a la poesía árabe. Además la tradición India asocia este gracioso animal con Vayu, que rige el aire y el viento, y en la iconografía búdica se la representa a menudo arrodillada junto al trono de Buda[39].

Pero la asociación más abundante de la mujer hindú es con el motivo de la danza. Comenta Anita Delgado la gracia extraordinaria de las bailarinas:

> su cuerpo es de una soltura extraordinaria, con unos movimientos de brazos y manos muy hermosos y lentos. Van vestidas

38. Anita Delgado (Princesse Prem Kaur de Kapurthala), *Impressions de mes voyages aux Indes*, pág. 75-76.

39. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pág. 473.

> con trajes muy recargados y un atuendo rico y de colores llamativos y variados y llevan misteriosos velos bordados y con cenefas de oro sobre la cabeza. Al tiempo que danzan, les gusta esconder el rostro para ir descubriéndolo poco a poco con gracia y ligereza, dejando ver resplandecientes joyas que proporcionan cierta alegría a esta armoniosa danza. Cuando imitan la cola del pavo real, por momentos parecen hadas[40].

En estos casos, se aproxima a la oriental misteriosa, a la mujer fatal encarnada generalmente en la figura de Salomé, con cabellos oscuros y ojos negros [41] y representa no solo la atracción sino también los peligros del país extranjero. Algunas veces esta danza implica la trampa sexual, como en la novela de José Francés, *La danza del corazón*[42], donde una actriz encarna a la Dayamanti que baila ante decorados de Bakst, desnuda entre sus velos y sedas, y pisotea un corazón que antes abrazaba y besaba con voluptuosidad. Se refiere el autor a Tórtola Valencia y, como ella, baila con los pies desnudos.

Esto nos lleva a uno de los temas más interesantes y prolíficos del exotismo hindú, con el que hemos iniciado este trabajo: las bailarinas sagradas que se presentaron con gran éxito desde fines de siglo. La fama de Cléo de Mérode anunciada como "bailarina sagrada" en la Exposición Universal y Colonial de París de 1900[43], con el nuevo registro coreográfico y musical de sus números camboyanos, prefiguraría la moda desarrollada cinco años más tarde por numerosas "bailarinas hindúes" estableciendo una moda que duró hasta los años treinta. Una de las pioneras de la danza moderna

---

40. Delgado, o*p. cit*., pág.175.

41. Recordemos que para Lombroso "los cabellos son más oscuros en las criminales […] que entre los mujeres honestas". Según sus teorías la criminal nata no solo tenía los cabellos negros sino también los ojos. Cesare Lombroso, *La femme criminelle et la prostituée*, Grenoble, editions Jérôme Millon,1991, págs. 268-269.

42. José Francés, *La danza del corazón*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924, pág. 216.

43 Anne Décoret-Ahiha, "Ce n'est pas du tout cambogien mais c'est délicieux", en Guy Ducrey y Jean-Marc Moura (eds.), *Crise fin-de siècle et tentation de l'exotisme*, Lille, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2002, págs 41-50.

occidental, Ruth Saint Denis, comenzó así su carrera en París en l906. La siguieron Radha, Sahary Djeli, Vanah Yami, Cocika Vandja, Rahna…[44] Todas procedían de la misma manera, tomando un nombre exótico, y propagando a través de la prensa las fabulosas leyendas de su pretendida inciación según los ritos de remotos templos. En el escenario, iluminado con luz tamizada y atravesado por volutas de incienso, bailaban vestidas muy ligeramente, y a veces casi desnudas. Su coreografía, anunciada como un rito sagrado, se desarrollaba a base de movimientos ondulantes de los brazos, gestos de las manos y dedos, posturas fijas y angulares que imitaban los supuestos gestos de la esculturas indias.

En este contexto hay que mencionar a la bailarina española Tórtola Valencia cuyo registro coreográfico se inscribía igualmente en una lógica tentadora de exotismo. Nació en Sevilla en 1882 y fue adoptada en la infancia por una familia inglesa que la llevó a Inglaterra. Estaba familiarizada con diversas culturas, hablaba cinco lenguas: español, francés, alemán, italiano e inglés. En 1908 se lanzó como bailarina española en el *Gaiety Theater* de Londres, en una comedia musical con un complicado tema ambientado en la Habana. Poco después adoptó una personalidad de bailarina exótica, triunfando en los teatros de las principales capitales de Europa y en América. Admiraba a Isadora Duncan, pero no la siguió en el clasicismo griego. Su elenco incluía danzas neosimbolistas con connotaciones esotéricas y algo perversas que representaban mitos islámicos, hebreos, egipcios, hindúes e incluso hawaianos. Era autodidacta y se documentaba estudiando las costumbres de cada pueblo. Visitaba museos, leía mucho, y se inspiraba en relieves y obras de arte antiguos para la coreografía. Ella misma diseñaba a veces sus escenarios y vestidos, muy influida por Leon Bakst, pintor y figurinista de los *ballets* rusos. En su batalla contra la vulgaridad logró forjar una nueva estética de vanguardia con un claro papel renovador. Entre sus creaciones hindúes se cuenta su interpretación de *La bayadera*, con música de León Delibes en 1915. Fue la musa de muchos artistas, intelectuales y poetas que

44. Susheela Misra, *Some Dancers of India*, New Delhi, Harman Publishing House,1992.

la celebraron con innumerables elogios; Anglada Camarasa dibujó diversos apuntes de ella, la pintaron su gran amigo Ignacio Zuloaga, Anselmo Miguel Nieto, Urgel, Zubiaurre, Romero de Torres, José de Zamora, Penagos[45]. Su imagen caracterizó la propaganda del perfume y las sales de baño Maja de la firma Myrurgia y llegó a filmar algunas de sus danzas con Condal Films, entre ellas su famosa *Danza de la serpiente*, con música de Delibes. Fue cantada y elogiada por incontables poetas y novelistas: "Un fuego de rubíes todo tu cuerpo inflama", dijo Ramón Gómez de la Serna, "Por tí supimos el ritmo ritual de las danzas sacerdotales", opinó Benavente; Antonio de Hoyos y Vinent le dedicó su novela *La zarpa de la esfinge*, y Pío Baroja un poema titulado "Las manos de Tórtola". Valle Inclán la caracterizó por su andar con "la gracia del felino", Villaespesa por sus "brazos sabios", y Rubén Darío como "la bailarina de los pies desnudos".

La pionera, Mata Hari, holandesa de origen, llegó a París, después de haberse divorciado de un militar y haber residido varios años en Java. Margaretha Zelle, adoptó su famoso pseudónimo y se hacía pasar por una bailarina hindú cuya infancia había transcurrido en los templos donde había sido iniciada en los ritos secretos de Shiva[46]. El modernista Enrique Gómez Carrillo, recogió de los escritos autobiográficos de la bailarina las siguientes impresiones en su famoso libro *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*:

> Mi madre, gloriosa bayadera del templo de Kanda Swany, murió a los catorce años, el mismo día de mi nacimiento. Los sacerdotes, después de incinerarla, me adoptaron y bautizaron Mata Hari, lo cual quiere decir "Ojo de la Aurora". Después me encerraron en la gran sala subterránea de la pagoda de Shiva, para iniciarme en los ritos santos de la danza. […] Cuando llegué a la puber-

45. María Pilar Queralt, *Tórtola Valencia*, Barcelona, Lumen, 2005.

46. Existe también la imagen de Mata Hari como espía de Alemania y fusilada en l919. De hecho, llego a ser espía de Francia, pero sin mucho éxito y fue acusada de alta traición a Francia. Posiblemente el hecho de que supuestamente venía de Asia y había hechizado a Europa, encarnaba a la perfección en esos años el pánico que se tenía al "peligro amarillo". Hoy en día hay peticiones para la reapertura de su expediente para lograr su rehabilitación.

> tad, la gran sacerdotisa que veía en mí a una criatura predestinada, decidió consagrarme a Shiva y una noche de la Sakty-pudja de primavera me reveló los misterios del amor y de la fe[47].

Comenta el escritor que la bailarina, excitada por el vino, las luces, los perfumes y la lujuria, ilustraba sus discursos entre sus adoradores con actitudes y movimientos más elocuentes que sus palabras, y explicaba los misterios de la noche suprema, cuando los fakires saboreaban en vida las delicias crueles y divinas del paraíso de Shiva. Las bayaderas meditaban en una atmósfera de opio y languidez, y un murmullo llegado de la jungla anunciaba el despertar de las serpientes sagradas que reconocían el ritmo de sus danzas. Junto con ellas, sinuosas como ellas, y como ellas frías en su desnudez cubierta de pedrerías, las bayaderas danzaban.

47. Enrique Gómez Carrillo, *Le Mystère de la vie et de la mort de Mata Hari*, tr. del español por Ch. Barthez, Paris, Fasquelle Editeurs, 1925, pág. 38.

SALVADOR RUEDA, RICARDO GIL Y EL PREMODERNISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA (EN EL CENTENARIO DE RICARDO GIL)

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

Totalmente olvidado de propios y extraños, el poeta Ricardo Gil cumple el primer centenario de su muerte sin actos que lo conmemoren, si hacemos excepción de esta ponencia sobre su poesía que presento en este congreso sobre su contemporáneo Salvador Rueda en la Universidad de Málaga. Ricardo Gil nació en Madrid el 1 de febrero de 1853 y en esta misma ciudad murió el 1 de diciembre de 1907. Exactamente hace cien años.

Una de las primera voces que suponen algún tipo de renovación dentro de la lírica finisecular la representa, junto a Salvador Rueda y Manuel Reina, un poeta muy olvidado, Ricardo Gil, nacido en Madrid, como hemos señalado, pero vinculado a Murcia desde la infancia, por sus primeros estudios y numerosas estancias que alternaba con sus etapas madrileñas más o menos duraderas. Ricardo Gil está presente en las tertulias y cenáculos más significativos de la literatura murciana de la Restauración, y de hecho, en las revistas más representativas del momento –*El Álbum*, *Semanario Murciano*, etc.– aparecen sus primeros poemas al mismo tiempo que recibe importantes premios en certámenes de la época.

Sin embargo, a Ricardo Gil le está reservado un papel trascendental en el paso de la literatura decimonónica a la del siglo XX, como uno de los paladines avanzados de la modernidad, junto a Salvador Rueda

y Manuel Reina, porque, en definitiva, su poesía se mueve entre el mejor romanticismo (Bécquer) y las nuevas influencias, que él recibe muy tempranamente, del simbolismo francés. La fama de Ricardo Gil ha experimentado en los últimos años un cierto reconocimiento, a pesar del olvido en que cayó su obra tras su muerte, no superado por la edición de sus obras completas. Han sido los críticos actuales[1] los que han puesto de relieve el papel tan importante de Ricardo Gil, como precursor del modernismo y de Rubén Darío, que ya habían apuntado los poetas Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda.

La influencia de Gil sobre Juan Ramón ha sido destacada en diversas ocasiones, ya que el propio poeta de Moguer confesó que el poeta de *La caja de música* fue una de sus lecturas iniciales. Richard A. Cardwell ha asegurado que, en los inicios del modernismo,

> apareció en la obra del murciano Ricardo Gil el mismo dolor introspectivo general del momento pero con un nuevo énfasis. El poeta, en vez de crear mundos artificiales e ideales, vuelve sobre sí mismo para explorar, auscultar y expresar su vida mental interior, sus ensueños, sus memorias, sus propios humores. *La caja de música* (1898), junto con *Efímeras* (1892) y *Lejanías* (1899) de Francisco A. de Icaza, diplomático mexicano establecido en Madrid, anuncian una nueva voz lírica de tono menor introspectivo que tratará de explorar, explicar y dar forma a pensamientos, visiones y humores que normalmente quedarían fuera de la articulación racional. No es coincidencia que Juan Ramón leyera a ambos poetas y que trabara amistad con este último. La impronta esproncediana queda al margen y sirve solo como punto de partida para la explo-

1. Deben citarse algunas aportaciones recientes, aparte de las que se señalan en estas notas, y entre las que cabe mencionar el estudio que figura en Francisco Javier Díez de Revenga-Mariano de Paco, *Historia de la literatura murciana*, Murcia, Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, 1989, págs. 316-323; el de Alberto Sevillano y su edición de *De los quince a los treinta y La caja de música,* Dueñas, Simancas, 2003; o el más reciente de Francisco Javier Díez de Revenga, "Ricardo Gil", *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX*, CSIC, Universität Johannes Gutenberg Mainz, Universität Mannheim, 2007, págs. 421-423.

ración de una mente inquieta que aspira a un más allá en la imaginación o en el ensueño. Las tres obras señalan un nuevo paso hacia la introspección que anunciará el simbolismo español [2].

Por otro lado, el propio Cardwell ha afirmado que "la poesía de Gil anticipa los paisajes melancólicos de Antonio Machado y las páginas dolorosas de Jiménez" y que "sin Gil, quizá *Arias tristes, Soledades* y demás colecciones del modernismo de tono menor hubieran sido muy diferentes"[3].

Como ya sabemos con detalle por el libro de María Josefa Luna Guillén[4], Ricardo Gil se mueve entre lo más delicado del romanticismo y las nuevas influencias que él recibe, directa y tempranamente, de la literatura francesa, como lector de Sully Prudhome, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Heredia, Coppée, etc. Hasta el punto de que él mismo llegó a componer algún poema en francés. Tan solo publica Gil en vida dos libros: *De los quince a los treinta*[5] (Madrid, 1885) y *La caja de música*[6] (Madrid, 1898), a los que hay que añadir un volumen desigual que se publicó póstumo con el título de *El último libro*[7] (Murcia, 1909). Sus *Obras completas* las publicaría la familia, quizá demasiado tarde, en 1931[8].

A Ricardo Gil le corresponde, como hemos apuntado, un importante papel en el desarrollo de la nueva poesía española que surge con el inicio del simbolismo en España y el comienzo de su versión

2. Richard A. Cardwell, "Juan Ramón Jiménez y el Modernismo: una nueva visión de conjunto", *Ínsula,* n.º 705, 2005, pág. 9.

3. Richard A. Cardwell, "Los albores del Modernismo. ¿Producto peninsular o trasplante trasatlántico", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 61, 1985, págs. 321 y 322.

4. María Josefa Luna Guillén, *Ricardo Gil, poeta de atardecer y de alba*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1977.

5. Ricardo Gil, *De los quince a los treinta*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1885.

6. Ricardo Gil, *La caja de música. Poesías*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, s. a. [1898].

7. Ricardo Gil, *El último libro. Poesías no coleccionadas e inéditas*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1909.

8. Ricardo Gil, *Poesías completas*, Murcia, Tipografía San Francisco, 1931.

hispánica que denominamos modernismo. En este sentido, hay que destacar la aportación del único estudioso que, desde la parcela del hispanismo internacional, ha prestado atención a Ricardo Gil, a través de una edición de *La caja de música*, realizada por Richard A. Cardwell, en 1972 [9], quien ya puso de manifiesto que Ricardo Gil, como Manuel Reina, supuso un claro adelanto a lo que Rubén trajo a España con sus libros modernistas. Antes de la aparición de *Azul*..., ya existía en España, por ejemplo, el espíritu característico del poeta maldito y la doctrina de la desesperación creadora[10].

Luis Cernuda señaló en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* que

> por los años inmediatos anteriores a la publicación de los libros de Darío, hubo en España unos cuantos poetas, entre ellos Manuel Reina, Ricardo Gil, Salvador Rueda, en cuyos versos hallamos temas, ritmos y acentos que si difieren en algo de aquellos de los primeros modernistas americanos, solo es por pertenecer a otra tierra, ya que la tradición poética casi era la misma en América y en España[11].

Manuel Reina publica en 1877 *Andantes y alegros*, Salvador Rueda en 1883 *Cuadros de Andalucía*, y Ricardo Gil, en 1885, *De los quince a los treinta*. Ya en este libro se encuentran los poemas que, a juicio de María Josefa Luna, son más próximos a la futura estética modernista, como lo son "El sueño del león", "El elefante blanco" y "La guitarra". "Se trata, pues, como señalaba Cernuda, de una coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes una de otra, una americana y otra española"[12].

En *De los quince a los treinta*, el mundo de las sensaciones se ofrece con compleja modernidad. Hay poemas en los que se mezcla

---

9. Ricardo Gil, *La caja de música*, Richard A. Cardwell (ed.), Exeter, University of Exeter, 1972.

10. Ricardo Gil, *La caja de música*, *op. cit.*, pág. XIII.

11. Luis Cernuda, "El modernismo y la generación del 98", *Prosa completa*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 338.

12. *Ibid*.

el romanticismo, con aires viejos que suenan a mundo legendario, y premodernismo, con multiplicaciones sensoriales que ofrecen atrevidas novedades, haciendo el poeta ese esfuerzo de síntesis que se ha valorado en su poesía y ha señalado, entre otros, Baquero Goyanes, cuando advertía que la obra de Gil "encarada está frente a los últimos ecos del arpa becqueriana a la par que abierta a los nuevos ritmos, la nueva sensibilidad sonora y cromática del premodernismo rubeniano"[13].

En el poema "El sueño el león" hallamos el gusto por el exotismo, al mostrarnos al león como símbolo del genio que puede permitirse estar entregado a la pereza o alcanzar "un éxtasis divino":

> Mas sé que nunca llegará a la cumbre
> la bulliciosa activa muchedumbre,
> si no la marca el genio en su camino;
> si al pasar no lo ve, con extrañeza,
> inmóvil y entregado a la pereza
> de un éxtasis divino.

O más adelante,

> La noche llegará y evaporada
> la visión de aquel sueño, su rizada
> crin el león sacudirá despierto
> y escuchará el insecto estremecido,
> como dicta con áspero rugido
> sus leyes al desierto.

Indudablemente en estos versos, como señalaba María Josefa Luna, se advierten motivos nuevos, expresiones innovadoras que marcan los parámetros de la nueva estética ya presentida por Ricardo Gil: éxtasis divino, evaporada visión de aquel sueño, rizada crin el león, áspero rugido, reverente callado asombro. Rubén Darío en "Estival", escribiría:

---

13. Mariano Baquero Goyanes, Prólogo a María Josefa Luna, *Ricardo Gil, poeta de atardecer y de alba*, s. pág.

La tigre de bengala
[…]
allí lanza un rugido,
se eriza como loca
y eriza de placer su piel hirsuta.

Si nos detenemos en "El elefante blanco", observaremos nuevos términos de expresión, muy propios de la rompedora estética modernista, tal como señaló Luna:

Pueblo existe en el Asia que venera
el elefante blanco, cual si fuera
de una raza inmortal;
su cuadra es un palacio; y por decoro,
hunde para comer en vasos de oro
la trompa colosal.

Hemos de recordar que estamos leyendo poemas anteriores a 1885, y en ellos hallamos términos estilísticos y expresiones lingüísticas que asociamos con el modernismo sin reservas: raza inmortal, vasos de oro, trompa colosal, y, más adelante, en el mismo poema, cornac reverente, júbilo feroz, pitagóricos escritos, divina asiática lengua elefantina, regia esclavitud:

Nunca con peso vil se le fatiga,
ni el cornac reverente le fustiga,
ni le riñe su voz.
Dóblase, al verlo, la rodilla en tierra,
y en su defensa el indio va a la guerra
con júbilo feroz.

Quizá el más representativo de todos los poemas innovadores de Gil sea en este sentido "La guitarra murciana", que sabemos que es un poema de 1876, y es importante conocer la fecha porque podemos datar la composición nueve años antes de su aparición en el libro *De los quince a los treinta*, ya que la podemos leer en *El Álbum* de

6 de octubre de 1876. Las notas de languidez, lasitud, vaguedad, la presencia de sinestesias y el mundo de la imaginación, la fantasía y la leyenda, van construyendo un conjunto de indudable modernidad, en la que entran en juego notas exóticas, fijadas en la presencia del moro murciano, y sensaciones decadentes típicas de la nueva literatura:

La guitarra es morisca; tiene el acento
lánguido y amoroso del Mediodía:
tiene todos los tonos del sentimiento;
tiene todas las llaves de la armonía;
es vago su sonido y soñoliento
como azulado rayo de luna fría
nacen pausadas
sus notas perezosas
y perfumadas.

La guitarra es morisca; y en sus bordones
se incuba el áureo germen de celestiales
fantásticas, bullentes apariciones
que abulta de sus notas a raudales;
sobre Al-borak, surcando claras regiones
solo el profeta pudo verlas iguales;
pasan envueltas
en argentinas ondas
de notas sueltas.

Repárese en lo novedoso de la expresión, en los adjetivos insólitos, en las marcadas sinestesias, en el exotismo buscado y hallado en referencias totalmente nuevas, llamativas sin duda en un poema tan temprano, de 1876: acento lánguido y amoroso, llaves de la armonía, vago sonido, soñoliento y azulado, notas perezosas y perfumadas, argentinas ondas… María Josefa Luna destacaba "el valor modernista: vago sentimentalismo, languidez estilizada, un tanto convencional sentido de la riqueza del lenguaje poético; asociaciones de perfumes, sueños…"[14].

14. María Josefa Luna Guillén, *op. cit.,* pág. 187.

Un poema que inevitablemente pone a Gil en relación con Rubén Darío es "Las estrellas errantes", en el que nos introduce en el mundo legendario infantil, similar al que luego haría famoso el poeta nicaragüense en la "Sonatina" o en "A Margarita Debayle". Los ámbitos celestes, el mundo exacerbado de las sensaciones, el ambiente dramático y decadente con un cierto tono de cuento de hadas contribuyen intensamente a confirmar esta relación con los futuros universos poéticos de Rubén Darío:

¿Qué son, madre, –decía–
estrechando su seno con ternura
y con acento de infantil candor,
qué son ¡oh madre mía!
esos puntos de luz que en la noche oscura
el aire cortan con girar veloz?...
Trazando blanca huella
cual lágrimas caídas de una estrella
un instante los miro fulgurar…

Como último ejemplo de las novedades aportadas por el autor de *De los quince a los treinta* en este primer libro, interesa el poema titulado "Pereza", el único elogiado como novedoso por José María de Cossío, que señala que es la composición "en la que se me aparece más al descubierto la personalidad del poeta"[15]. Lo cual supone un gran elogio, dado que Cossío, en el análisis que ofrece del primer libro de Ricardo Gil, no hace sino descubrir en todos y cada uno de los poemas la mano de algún poeta consagrado, a los que, según Cossío, Gil imita: Campoamor, Bécquer, Selgas, Manuel del Palacio y tantos otros.

Sin embargo, y esto no deja de ser curioso, no alude a ninguno de los poemas que ya hemos comentado, precisamente aquellos en los que cualquier lector descubriría un evidente parentesco con lo que luego sería la gran explosión modernista propiciada por Darío.

15. José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, II, pág. 1286.

"Pereza" crea un ambiente de melancolía y vaguedad muy notables en el que entra en juego la presencia de un jardín modernista que cumple plenamente su papel: colores, sonidos, sensaciones táctiles crean un ambiente sensorial que culmina al final de la segunda parte del poema, cuando comparece el sol poniente con sus leves sombras, su dulzura y su tranquilidad.

> No de rizosas plumas el mullido
> cómodo lecho mi pereza ansía,
> sino de blando césped en la umbría
> fresca arboleda solitario nido:
> un cielo azul: el lento y sostenido
> gotear de la fuente en la vacía
> sonante roca y el olor que envía
> el pino, por las auras removido.
>
> Broten luego al caer el sol poniente,
> creciendo con las sombras el reposo,
> del ruiseñor las trémulas escalas,
> y entornará mis ojos dulcemente
> ese sueño tranquilo y misterioso
> en que a la mariposa nacen alas.

Señala Niemeyer que los poetas premodernistas, entre ellos Gil, Salvador Rueda o Manuel Reina, tienden, a la hora de expresar sus sentimientos sobre estados de ánimo, a la elucubración filosófica y al didactismo, con el fin de manifestar una intención educadora, todo de forma muy inteligible y lógica. Pero justamente, para la investigadora alemana, este poema, "Pereza" constituye una excepción, ya que no se ajusta a las líneas generales del pensamiento premodernista, ya que

> no tiene nada que ver con visiones generales del mundo y de la vida y que tampoco se deja resumir en sentencias de contenido filosofizante. [...] La descripción de un paisaje sirve a la explicación y ambientación de un sentimiento particular de tranquilidad y ensueño, un sentimiento que es en principio motivado por el pai-

saje más que en la última instancia lo traspasa. Tampoco en este soneto se renuncia en suma a explicar, por lo menos parcialmente, la causa del sentimiento, de manera que éste resulta compresible al lector[16].

Indudablemente, estamos ante un poema con muchas novedades desde el punto de vista temático y estilístico que podemos mencionar de pasada: la referencia al mullido lecho, que es despreciado a favor de la naturaleza abierta, con elementos muy cercanos a las mismas sensaciones del poeta, de carácter táctil, visual, olfativo y acústico, que en su armonía y reposo invitan a la pereza más absoluta, y, desde luego, al sueño, otra de la novedades destacables del poema, sueño fantástico de mariposas blancas, que se une al aroma del pino, al sonido del agua en la fuente y del ruiseñor, a la visión del cielo azul y a la sensación táctil y de temperatura del blando césped, fresca umbría…

La consideración de los diferentes aciertos aislados hasta el momento, crece en importancia si tomamos en cuenta como producto muy característico de su tiempo, el libro más importante de Ricardo Gil, *La caja de música,* cuya primera edición lleva la dedicatoria fechada en 1898, momento en que el libro, que se publica sin fecha, debió de ser llevado por Gil a la imprenta. La obra fue editada modernamente por Cardwell[17], que lleva a cabo un valioso examen de fuentes y consecuencias, al que evidentemente nos hemos de remitir y que demuestra los adelantos del poeta en el campo de lo que luego habrá de ser la expresión modernista a partir de *Prosas profanas* (1902) y *Cantos de vida y esperanza* (1905), posteriores a este libro de Gil, cuyos poemas se escriben entre 1885 y 1898.

Caracterizados por la motivación musical, sugerida en el título del libro, indudablemente, entre sus poemas, el titulado "Preludio" inaugura ya el ambiente especial en que se va a desarrollar el volumen. Se produce la personificación de la música a través de la caja de

16. Katharina Niemeyer, *La poesía del premodernismo española*, Madrid, CSIC, 1992, pág. 256.

17. Ricardo Gil, *La caja de música*, edición de Richard A. Cardwell, cit.

música, a través de la mítica "caja", trasportadora de penas y alegrías. La presencia de lo misterioso y de lo mágico destaca en el clima creado y, sobre todo, la recuperación de lo viejo, el gusto por lo pasado es lo que incide con mayor fuerza en un sentido de decadencia que vincula esta poesía, como otras del libro –sobre todo la más famosa, la titulada "Tristitia rerum"–, al romanticismo becqueriano. Como ha señalado María Josefa Díez de Revenga,

> su vinculación con el romanticismo y postromanticismo anterior aparece en el deseo de que sus poemas sean, sobre todo, un reflejo de "aires viejos", canciones que pretenden recoger la esencia del alma popular y son a la vez expresión de las inquietudes y sentimientos del poeta que como ser superior está capacitado para aliviar el dolor y sufrimiento de los demás y para hacerles sentir la alegría[18].

El tema de la muerte, uno de los más reiterados en el libro, culmina en este poema, "Tristitia rerum", que, emulando el mito clásico, nos muestra la tristeza de las cosas que rodearon a la amada muerta: el piano, el reloj detenido, el sillón, el encaje, la lectura inacabada, en el espejo que ya no reproducirá su imagen, etc. Todo para el poeta constituye, tal como lo expresó Gustavo Adolfo Bécquer en otro poema, un "largo lamento", palabras que sirvieron a Pedro Salinas para titular uno de sus libros más tristes:

Es un largo lamento
al que se liga conocido acento
que se aleja veloz…
En la estancia sombría
suena otra vez la tierna melodía
que ella cantaba siempre a media voz.

18. María Josefa Díez de Revenga, "Sobre Ricardo Gil y *La caja de música*", *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1974, pág. 75.

Las cuerdas del piano resuenan como un dejo de la voz accionadas por el propio poeta, pero le transportan a otro tiempo y a recuperar la imagen de la amada perdida. Como ha señalado Katharina Niemeyer, este poema, como otros muchas composiciones amorosas, se integra plenamente en la fidelidad romántica de Ricardo Gil, especialmente dirigida a Bécquer. "El tema del amor por la mujer muerta, amor puro y casto por antonomasia y eterno en tanto que se refiere al alma y aspira la reunión más alta" está en poemas como "Canto de amor", perteneciente a *De los quince a los treinta* y "Esperanza", perteneciente a *La caja de música*, pero de una manera especial en poemas como "La hoja de rosa" y el ya citado "Tristitia rerum", en el que ya Cossío[19] vio la influencia de Gustavo Adolfo Bécquer, sobre todo en el arranque del poema:

Abierto está el piano…
Ya no roza el marfil aquella mano
más blanca que el marfil.
La tierna melodía
que a media voz cantaba todavía
descansa en el atril.

En el salón desierto
el polvo ha penetrado y ha cubierto
los muebles que ella usó:
y de la chimenea
sobre el rojo tapiz no balancea
su péndola el reló.

Cualquier lector puede advertir este "innegable parentesco" con la Rima VII, de Bécquer, como señala Niemeyer, extensible en la utilización del elemento misterioso a las rimas XVI y XXVIII[20].

Dejando aparte la vertiente más estrictamente romántica, no es difícil en *La caja de música* encontrar importantes adelantos que

19. José María de Cossío, *op. cit.*, II, pág. 1286.
20. Katharina Niemeyer, *op. cit.*, pág. 221.

podríamos poner en relación con la nueva estética modernista, perceptible en los juegos de luz y color, en el recreo del mundo infantil, en la presencia de princesas exóticas y legendarias, o en la evocación del mundo sórdido de la bohemia.

El poema "Sueña..." vuelve a recrear un mundo infantil mientras que hace presente el inquietante mundo de los sueños, que luego desarrollarían ampliamente poetas surgidos del modernismo como Antonio Machado.

> No despiertes aún… En los risueños
> abriles tan cercanos a tu cuna
> vas cabalgando al rayo de luna
> en el corcel nevado de los sueños…
> Suelta la rienda al oro… Los pequeños
> te atajarán con crítica importuna…
> Déjalos que, envidiando tu fortuna,
> rían de tus quiméricos empeños.
> De paso vas… Del éter estrellado
> no desciendas a un mundo miserable
> que todo sueño en lágrimas disuelve…
> ¡Antes se pierda tu corcel nevado
> en la noche callada, impenetrable,
> de esa región de la que nadie vuelve!...

El poema pone, en efecto, a Ricardo Gil en relación con las corrientes de pensamiento y poéticas más avanzadas de su época, en el entorno más decadente finisecular. El poeta aconseja al niño dormido, como ha señalado Cardwell, que quede en el mundo mágico de los sueños, prefiriendo la muerte antes que despertar a la realidad.

> La preocupación de los románticos alemanes y de los simbolistas por el misterio de los sueños y su anhelo por la muerte son bastantes conocidos. El arte, entonces, sirve como una fuga de la realidad, como un alivio porque transmuta memoria en ensueño diáfano. En este mundo interior el pasado y el presente se juntan, el tiempo se hace una unidad antes que un continuo. Se forja un

eslabón entre el anhelo por el objeto perdido (presente) y el objeto mismo (pasado). El núcleo perdido se ve recobrado; el Arte ha hecho desaparecer la amenaza temporal[21].

El poema "El secreto" refleja bien esta relación entre lo ideal y la realidad. El príncipe habrá de morir y solo alcanzará su ideal cuando desee, como lo hace, abrazar la estrella el ideal. "¡Señor, dame la estrella!"… "Ven por ella":

Yo estoy en el secreto; por eso, indiferente,
no inclino mis oídos al clamoroso estruendo
de la ambición mezclada con el temor cobarde,
y pienso en la alegría de ángel inocente
que al fin abre sus alas y busca sonriendo
por el azul espacio la estrella de la tarde.

"Mariposas blancas" está dominado por la luz y el color con brillantez y recargamiento, mientras que "Va de cuento" ofrece la imagen de la princesa legendaria exótica y cosmopolita. Justamente, el poema "Mariposas blancas" ha sido puesto en relación con el Juan Ramón Jiménez de *Arias tristes*, por Niemeyer[22], en aquellos versos:

Llueve dulcemente, viene
del jardín un suave olor
a hierba mojada. ¿Dónde
te has dormido, padre sol?
El agua llora en los fríos
cristales de mi balcón;
y las acacias ya secas
y el estanque verde y los

21. Richard A. Cardwell, "Ricardo Gil y el problema del origen español del modernismo español", en *Congreso sobre modernismo español y americano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1987, pág. 232.

22. Katharina Niemeyer, *op. cit.*, págs. 359-360.

que sueñan no sé qué amor,
un amor de primaveras
que el otoño marchitó.
Mi corazón tiene sueño…
La sombra blanca pasó…
El jardín está sin flores…
¿Con qué sueñas, corazón?

Ambiente, muy simbolista, que podemos descubrir, como antecedente cierto, en estos versos de "Mariposas blancas" de Ricardo Gil, en cuyas imágenes y símbolo encontramos también antecedentes del Antonio Machado simbolista, con Verlaine al fondo:

Las mariposas huyen
al caer de las hojas,
y la tristeza invade
los campos que abandonan.

¿En qué rincón del cielo
se ocultan misteriosas?...
¿Qué flor de invierno albergue
les brinda en su corola?...

Inútil es buscarlas
en esas largas horas
en que las nieblas húmedas
los horizontes borran.

Y más adelante, vegetación, viejo tronco, humedad ambiental, como símbolos que conducen sin más remedio a la tristeza del poeta:

Yo sé de un viejo tronco
sin hojas ya en sus ramas,
donde en invierno duermen
las pobres desterradas,

y aunque él desnudo tiembla,
las cubre y las ampara
mientras las nieblas frías
el horizonte empañan…

Yo sé de un alma triste
que allá en su fondo guarda
deslumbrador enjambre
de canciones aladas,

y las defiende ansiosa
de la mortal escarcha
mientras la nieblas velen
el sol de la esperanza…

Otros muchos poemas nos avanzan tonos y signos tanto estilísticos como temáticos de la nueva estética, mientras percibimos en Gil el deseo de renovación culminado, quizá, en poema "Morfina", que Cardwell[23] ha puesto en relación con Poe y sobre todo con Baudelaire, a través de *Les fleurs du mal* y *Les paradis artificiels*.

¡Suprimir el dolor!... ¡Necia quimera!...
La existencia sin él fuera mezquina.
¿Suprimiréis la rosa por la espina?
Sin el dolor el hombre, ¿qué supiera
de su estirpe divina,
ni cómo pensaría en el mañana?...

Lucha es la vida humana,
lucha siempre será. Si no barruntas
la suprema razón que entenebrece
del universo la mitad, en tanto
que la otra resplandece:
si no adivinas del progreso santo

23. Ricardo Gil, *La caja de música*, edición de Richard A. Cardwell, pág. 71.

la ley, tu ceguedad ya no merece
que responda mi voz a tus preguntas.

En región de tinieblas engendrado,
con dolor a la vida te ha lanzado
tu madre, y con dolor darás la vida.
Vencerlo es tu misión; si tanto alcanza
la Humanidad, su fin habrá logrado;
pero ¡ay de mí! que, loca y aturdida,
desprecia mi enseñanza
y al través de los siglos ha olvidado
que los ojos que aquí nunca han llorado
no reflejan la luz de la esperanza!

Ricardo Gil no publicó ningún trabajo de crítica literaria, ya que las colaboraciones suyas que podemos leer en distintos periódicos y revistas, son siempre poemas. Pero sí llevó a cabo en sus versos una rigurosa reflexión sobre la poesía, las funciones del poeta, la finalidad de su arte y el destino de sus creaciones líricas. El poema "Invitación", perteneciente a *De los quince a los treinta* trata de la función de la poesía que queda establecida en una misión de consuelo tanto para el que escribe como para el que lee. Como el vino añejo, la poesía ha de proporcionar alivio al cansado y no exaltación o éxtasis.

Apuesta Gil por una poesía humilde, sencilla, de tono menor si se quiere, alejándose clara y conscientemente del tipo de poesía acuñado en su época por el exaltado Núñez de Arce.

En *La caja de música* defiende una poesía de similares objetivos, de naturalidad y expresión directa, en poemas como "Preludio" y "Última sonata", que abren y cierran, respectivamente, la colección, e insiste en la función consoladora del poema y en la humildad de fondo y forma. Sencillez, belleza, ternura, humanidad y misterio (la muerte) serían los objetivos preferentes que la poesía ha de expresar para el pensador y teórico, según se desprende de sus composiciones metapoéticas. Bondad, verdad y belleza son los ideales que marcan su proyecto lírico, mientras se descubre la distancia entre ese ideal y su realización poética, que justifica, en el fondo, la ansiedad advertible

en toda su obra y no solo en las composiciones en las que la creación poética constituye el motivo de sus versos.

Y así lo expresa "Preludio":

> Aires son ya viejos, aires conocidos;
> volaban perdidos
> y en la sencilla caja yo los recogí.
> Los cantaban niños, mujeres y flores;
> pero los mejores
> los cantó la Muerte solo para mí.

Como señala Niemeyer, este poema es uno de los pocos "donde se habla de la inspiración, mejor dicho, de las fuentes de la poesía. No deja de ser significativo que precisamente no se alude a la imaginación o la fantasía ni a la realidad contemporánea sino a lo general humano que es sencillo, bello y enternecedor (niños, mujeres y flores) y a las propias experiencias con lo más humano y a la vez misterioso y triste: la muerte"[24].

Otros poemas suyos, de distintos libros, se refieren a la creación poética. He aquí algunos títulos, señalados por Niemeyer: "Ignotus inglorius" y "El sueño del león", de *De los quince a los treinta*, y "La estatua caída", de *La caja de música*. "En todos ellos –señala Niemeyer– se insiste sobre la soledad e incomprensión en las que vive el poeta/genio y que son otra causa de sus dolores y sentimientos. La principal causa de los sufrimientos estriba empero en la creación artística misma". Es lo que expone en estos versos de "Ignotus inglorius":

> ¡Viviendo en el misterio también; y en el olvido
> luchando con amarga fatalidad extrema
> el Genio, cuántas veces amasa con su sangre
> las obras que a su muerte consiguen gloria eterna!

24. Katharina Niemeyer, *op. cit.*, pág. 274.

En "La estatua caída" se plantea el sentido de la creación poética demostrando que el artista sabe que su obra no es sino un fugaz y vago reflejo del eterno ideal, solo el poeta es capaz de considerarla y respetarla así. Como señala Niemeyer, lo expresa en este poema de una forma muy discursiva, evidentemente emparentada con el Bécquer de la rima I:

La sed de lo absoluto le devora
con ansiedad creciente,
y en esos vanos ídolos que adora
una chispa encerró deslumbradora
de la hermosura que al soñar presiente.
Solo una chispa de fulgor escaso
que breve se desliza
cuando él en sueños ve sol sin ocaso…
¡Eterna sed al hombre martiriza,
y una gota no más encierra el vaso!...

Ya Luis Cernuda señaló que cuando vinieron a divulgarse las ediciones americanas y francesas de Rubén de España, los libros de Ricardo Gil, como los de Manuel Reina y Salvador Rueda, eran ya muy conocidos: "la influencia de Darío sobre ellos solo pudo darse tardíamente, si es que se dio, y sus versos eran ya lo que eran antes de que tuvieran ocasión de leerle"[25].

La realidad es que el modernismo es el resultado de un esfuerzo colectivo en el que participaron estos tres poetas españoles, Salvador Rueda, Manuel Reina y Ricardo Gil, junto a numerosos latinoamericanos, que crearon una estética nueva y avanzada. Ricardo Gil, en este terreno, es fundamental y, como ha señalado Cardwell recientemente, es "sin duda, un modernista, un modernista español claro, un modernista en ciernes en su teoría y práctica simbolista"[26].

25. Luis Cernuda, *op. cit.,* págs. 338-339.

26. Richard A. Cardwell, "Ricardo Gil y el problema del origen español del modernismo español", pág. 234.

En la empresa común de búsqueda y elaboración de nuevos mundos poéticos, hay que reconocer la participación tanto de aquellos nombres de América como de algunos poetas españoles que habrían hallado en las corrientes francesas más palpitantes el camino para una regeneración, desgraciadamente –si hemos de tener en cuenta las fechas de *Les fleurs du mal* (1857) o de *Les paradis artificiels* (1860)– demasiado tarde ya, en ese mundo que se abre en la literatura española con vientos innovadores.

En esa literatura y en los esfuerzos de búsqueda de nuevas soluciones, Ricardo Gil, con sus avances contenidos en *De los quince a los treinta* y sus aciertos de madurez en *La caja de música*, ocupa un no modesto lugar, que la crítica más exigente y actual, desde Cernuda a Cardwell, no ha dudado en concederle. Acaso la adversidad de Ricardo Gil y el motivo por el que no alcanzó fama y prestigio duraderos quien tan buenas dotes poseía, haya que encontrarlos en la vacilación en su búsqueda de modelos y en la escasa difusión que alcanzó su poesía, tan solo reeditada un cuarto de siglo después de su muerte (1931), cuando en España los gustos literarios iban ya por rumbos bien diferentes.

SALVADOR RUEDA EN EL DECURSO DE LA LÍRICA ESPAÑOLA (CON TRES CARTAS DE RUEDA A MARINETTI EN TORNO AL VERSO LIBRE)

Marta Palenque
Universidad de Sevilla

El marco temporal de este artículo tiene como punto de partida el año 1905, fecha que, según se repite en las historias literarias, supone en la poesía española una mudanza decisiva señalada por el rechazo del modernismo exterior de filiación decadente y parnasiana y el abrazo de un simbolismo cada vez más depurado. Hitos literarios, culturales, sociales y políticos abonan la realidad de este nuevo rumbo; por ejemplo, las protestas emparentadas con la llamada "crisis de los intelectuales revisionistas" o la publicación de poemarios tales como *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío. La autoridad de los parnasianos pierde fuelle ante el mundo interior, callado y sencillo de los versos de Albert Samain, Georges Rodenbach o Francis Jammes. Impasible ante estos vientos de cambio, la poética de la Naturaleza de Salvador Rueda permanece igual a lo largo de los años. Es más, se puede afirmar que se consolida y llega a su momento de madurez. Las alteraciones que se perciben en la argumentación del poeta malagueño tienden a subrayar sus rasgos particulares, a delimitar el sentido de lo natural aliándolo con las ideas de Patria e Hispanidad, ofreciendo un férreo dique a las influencias francesas. Las ideas que expuso en *El ritmo* (peculiar traducción del concepto platónico de la inspiración, que enlaza con la filosofía idealista romántica, cifra de su poética de la Naturaleza frente a la del artificio), en 1893, continúan

constituyendo el cuerpo de doctrina de su escritura. Cuando en 1917 se dirige a Eduardo de Ory, quien proyectaba reeditar el libro (lo que no se realizó), le contaba:

> […] no tengo que tocar ni una tilde.
>
> Ahora que al cabo de los años mil leo ese libro, me asombro de ver que soy quien lo escribió, no solo porque en él está, en bloque inconmovible el basamento de la poesía moderna y su estética y evolución, sino al ver también la valentía enorme, colosal, que ese libro representa arrojado en el tiempo aquel. ¡Me palpo la ropa a ver si soy yo mismo! Entonces, como ahora, mi estética es la misma, la que está cimentada en las leyes inalterables de la Naturaleza.
>
> Lo demás es… *al hombro y francesismo*. Bien acaba de decir Dionisio Pérez que Darío *se disfrazaba de "truculencias* decadentes francesas, para disimular que era un acogido a mi estética". Así fue y no hay más verdad que esa[1].

Los resquemores por la vieja batalla con Rubén Darío también permanecen, aunque las relaciones Darío-Rueda experimentaron diversos altibajos a lo largo del tiempo.

Rueda comienza a inicios del siglo XX una etapa de apogeo. Puntualiza Cristóbal Cuevas: "escribe en los periódicos de mayor tirada, frecuenta los mejores ambientes literarios, tiene el respeto de sus colegas, está al día"[2]. Tras el descenso en el ritmo de publicaciones entre 1900 y 1906 (situación originada por "la polémica que causa su persona", afirma Cuevas), recupera el ritmo con nuevos volúmenes que indican una continuidad creativa: *Fuente de salud* (1906), *Trompetas de órgano* (1907), *Lenguas de fuego* (1908), *La procesión de la Naturaleza* (1908), *El poema a la mujer* (1910), *La "Escala" (A la República Argentina)* (1913), *El milagro de América. Descubrimiento*

1. Amparo Quiles Faz, *Epistolario de Salvador Rueda. 1. Ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932)*, Málaga, Arguval, 1996, pág. 114.

2. "Ensayo introductorio" a Salvador Rueda, *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, CEURA, 1986, pág. XLII.

y civilización (1929) y *El poema del beso* (1932). Algunos de estos títulos –*La "Escala"*, *El milagro de América*– responden al que es uno de sus principales cometidos de estos años: su iniciativa como difusor de la "hermandad hispana", que le lleva a realizar varios viajes por América y Filipinas. En algunos de los libros precedentes se incluyen varias de las composiciones más antologadas y conocidas del poeta: "La sandía", "Bailadora", "La palmera", "El mantón de Manila" (*Fuente de salud*), "El friso del Partenón" (*Trompetas de órgano*) o "La Bacanal" (*Lenguas de fuego*). Pero, con alguna excepción, no se trata de composiciones nuevas, pues recogen versos ya impresos en volúmenes anteriores[3].

En distintos lugares a partir de 1905 Rueda repitió aspectos fundamentales de su biografía: su pertenencia a una familia de pobres campesinos, su primera dedicación al cultivo de la tierra y su amor temprano por la poesía popular, con quince años, "levantando coplas en las parrandas" a las mozas de su aldea. Apenas si sabía medio leer y escribir. Un libro de Espronceda, que llega fortuitamente a sus manos, le trastorna hasta el punto de querer dedicarse a la poesía. Solo después, ya en Madrid, comienza a profundizar en clásicos y modernos. Su obra es así fruto de la inspiración natural y espontánea, en su raíz, ajena incluso a lecturas e influjos de otros autores[4]. Las críticas de Leopoldo Alas *Clarín* le instaron a seguir en esta senda, como, más tarde, haría Juan Valera en las páginas de su *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (1902-1903), donde Rueda figura entre los más jóvenes y junto a Manuel Reina, Marcos Rafael Blanco Belmonte, Vicente Medina, Miguel de Unamuno y Eduardo Marquina. Valera no se privó entonces de lanzar una admonición al malagueño indicándole el peligro de dejarse llevar por las malas influencias de procedencia extranjera: "la docilidad algo irreflexiva con que Rueda se deja guiar por hábiles aunque peligrosos maestros

3. Mientras "La sandía" aparece por primera vez en *Fuente de salud*, "La palmera" y "Bailadora" están ya en *Camafeos* y *La Bacanal*, "El mantón de Manila" procede de *En tropel*, etc. Remito a la edición de Cuevas citada en la nota 2.

4. Parafraseo y cito la entrevista que publica José María Carretero (*El Caballero Audaz*) en *Lo que sé por mí (Confesiones del siglo)*, octava serie, Madrid, Mundo Latino, 1922, págs. 91-102.

[Rubén Darío, según indica más adelante], y se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas, le perjudica en extremo y suele embotar la agudeza de su ingenio y torcer la dirección, cuando no abatir el vuelo de sus raptos líricos […]”[5].

Rueda no solo parece sentirse cada vez más cómodo y seguro con respecto a su poética y a la validez de su obra, sino que también afirma su madurez creativa y gusta de subrayar la ascendencia que había alcanzado. Su nombre es ahora traído a colación para ejemplificar nuevos caminos (no pasados) para la poesía hispánica o como pieza de escaparate para argumentar su brillantez. Es el caso del poeta y crítico argentino Manuel Ugarte (autor de *La joven literatura hispanoamericana: antología de prosistas y poetas*, 1906), quien aprovechaba el prólogo a *Trompetas de órgano* (1907) para proponer una nueva poesía de lo sencillo como antídoto contra el decadentismo francés.

> Ser poeta –escribe Ugarte– es percibir y traducir en ensueño la esencia y la savia de la Naturaleza y del *yo* interior […]. [E]l poeta, que es la impresionable síntesis de todas las sensibilidades, no puede menos que reflejar en sus versos lo que podríamos llamar la respiración invisible de las cosas inanimadas.

Ugarte abomina de las perversiones venidas del Barrio Latino (“El sistema de asombrar a los pobres de espíritu con rarezas, rebuscamientos y aberraciones, pudo resultar, en un momento dado, el ardid más ingenioso para llegar a la celebridad inmediata y el expediente más eficaz para disimular la carencia de vida propia”), y reivindica a Rueda como precursor de una poesía nacida del rechazo a parnasianos y decadentistas:

5. *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902-1903, tomo I, págs. 233-234. Valera había expuesto esta misma opinión en “Disonancias y armonías de la moral y de la estética”, *Obras Completas,* Madrid, Aguilar, 1949 (2ª ed.), tomo II, págs. 831-841.

> Salvador Rueda no ha roto con la tradición humana. Lejos de extraviarse en busca de rarezas y aberraciones enfermizas, ha gesticulado al aire libre. Esa es su gloria […] [M]uertos Núñez de Arce y Campoamor […], no queda en España ni en América otro que pueda aspirar a ser hoy el portavoz de nuestra raza. […] En realidad, el autor de TROMPETAS DE ÓRGANO merece toda la admiración y reconocimiento de los que luchamos por rejuvenecer el castellano y crear una literatura que esté de acuerdo con el siglo. Los que le combaten en nombre de teorías modernas, dan forma a una ingratitud. […] Los que anclaron hace quince años en una modalidad artificial y creen poseer aún el secreto de la última moda, podrán, cediendo a un sectarismo lamentable, reprochar a este poeta su emoción humana y su plena luz; pero, los que, por venir detrás, juzgamos sin prevenciones, tenemos que agradecer a Salvador Rueda su benéfica labor y su influencia saludable. La obra podrá ser discutida fragmentariamente, pero en conjunto merece toda loa. Los que estudien dentro de algunos años el movimiento de transición que ha dado vida al estado actual, tendrán que reconocer la acción victoriosa de este poeta, que ha sido un gran chorro de agua cristalina y reconfortante en medio de un jardín marchitado y deshecho por la manía artificiosa de los hombres[6].

Rueda estuvo de acuerdo con estos juicios de Ugarte, a quien, en carta a Eduardo de Ory, califica a su vez de "paladín (acaso el Paladín) de la nueva generación americana, de la que no imita nada ni a nadie y menos aún el decadentismo francés. Ugarte aúna lo original, lo humano y lo eterno; las perennes fuentes de la vida. En eso, él y yo, sabe V. que somos gemelos"[7].

Cuando Juan Ramón Jiménez y Gregorio Martínez Sierra le invitan a asociarse a la peculiar y selecta antología consultada que se

6. Manuel Ugarte, "Prólogo" a Salvador Rueda, *Trompetas de órgano*, Madrid, Primitivo Fernández, 1907, págs. V, VI, VIII, IX, XI, XIV-XV y XIV. Modernizo la ortografía en todas las citas.

7. Carta de hacia 1906-1909 según Amparo Quiles Faz, *Epistolario de Salvador Rueda*, *op. cit.*, pág. 104.

integra en el número VIII (1907) de *Renacimiento* (en la que Rueda publica en varias ocasiones), contesta con una negativa: dice no dar abasto por las muchas solicitudes que recibe para participar en revistas y afirma carecer de poemas inéditos que proporcionarle. Juan Ramón incluyó, no obstante, su carta, con lo que su nombre no falta en este conjunto y su poética queda inscrita junto a la de los poetas elegidos (diecinueve poetas españoles e hispanoamericanos: Gabriel Alomar, Rubén Darío, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Francisco A. de Icaza, Juan R. Jiménez, Antonio Machado, Juan Maragall, Eduardo Marquina, G. Martínez Sierra, Amado Nervo, José Ortiz de Pinedo, José Pijoan, Pedro de Répide, Salvador Rueda, José Santos Chocano, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa y Antonio de Zayas). Aquí Rueda reitera su vocación natural hacia la poesía y su originalidad en la lírica hispana[8].

Otras dos antologías le colocan en una posición óptima en el palmarés poético. *La Corte de los Poetas* (Madrid, Pueyo, 1906), de Emilio Carrere, es una de ellas. Sin embargo, el criterio del antólogo le deja en un emplazamiento incómodo: para Carrere, Darío es el "apóstol" de la modernidad hispánica, mientras Rueda es "el par de Darío". La controversia Darío / Rueda en la materia del origen del modernismo sigue servida. Este tema se soslaya en *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas*, a cargo de Eduardo de Ory (1908), al tratarse de una serie centrada en los españoles. El malagueño es destacado como el principal autor de la renovación finisecular, aquel que mantiene el prestigio de la poesía española demostrando su lozanía y vigor además de la irracional obcecación de los que pronosticaron la desaparición de la forma poética y la muerte de la poesía al filo del siglo XIX ("Después de Espronceda, Bécquer y Zorrilla, surgieron Campoamor, Núñez de Arce y Balart. Más tarde Manuel Reina y Ferrari. Ahora una legión de trovadores, a cuya vanguardia figura Salvador Rueda –el más vibrante, el más sonoro, el más sabio exaltador del verso nuevo– sostiene el prestigio de la lírica nacional"[9]).

---

8. Puede verse la edición facsimilar de la revista, Sevilla, Renacimiento, 2002, 2 tomos.

9. *La musa nueva. Florilegio de rimas modernas*, Madrid, Pueyo / Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca, 1908, pág. XI.

El proceso de selección y revisión de la propia obra

A partir de 1906, Rueda asume este grado de madurez de su labor creadora en los prólogos, las notas de sus libros y epistolario, y, mirando hacia atrás, hace autocrítica e inicia un proceso de revisión. Escribe a Enrique Gómez Carrillo en 1907: "Mi torrencial fecundidad, que cada vez va a más caudalosa, me ha hecho escribir millares de poesías que no me gustan y deseo anular"[10]. En otras páginas afirma que necesidades económicas le habían obligado a escribir prácticamente a destajo, creyendo necesario expurgar de entre su producción aquello que merece quedar. Es lo que hace en *Lenguas de fuego* (1908):

> A fin de ir anulando antiguas obras mías, entresaco de ellas y las incluyo en mis libros de ahora las poesías que no creo del todo malas, pocas en verdad para tantos libros como me obligó a escribir la vida. Ténganse solo por escritos los siguientes:
>
> NOVELA. *El Gusano de Luz*, *La Reja*, *La Cópula*.
>
> TEATRO. *La Musa*, *La Guitarra*, *Vaso de Rocío* (Idilio griego en tres actos, inédita). *Los ojos* (Drama inédito, en dos actos, a falta de arreglo). *La cigarrera* (Entremés inédito).
>
> CRÍTICA. *El Ritmo* (Sin los artículos extraños al tema que hay al final).
>
> POESÍA. *Piedras preciosas*, *Fuente de Salud*, *Trompetas de órgano*, *Lenguas de fuego*. *Romancero* (Aún no seleccionado de todos mis libros).
>
> CUENTOS Y CUADROS DE COSTUMBRES. *El patio andaluz*, *El cielo alegre*, *Bajo la parra*, *Tanda de valses*, y la mitad del tomo *Sinfonía callejera* que está en prosa[11].

---

10. "Los melódicos y los instrumentales. La copa francesa y la copa natural", *El Nuevo Mercurio*, núm. 2, febrero 1907, págs. 161-170. Cito por Amparo Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, AEDILE, 2004, pág. 145.

11. *Lenguas de fuego. Cantos al Misterio, al Hombre y a la Vida*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908, pág. 179. En la entrevista con José María Carretero, Rueda explica que, durante esa primera época, ganó mucho dinero con la poesía, porque tenía que mantener a su familia, luego dejó casi de cobrar (*loc. cit.*). En lo

Insistiendo en este proceso de examen, reúne un volumen de *Poesías completas* (1911), al que sigue el libro *Cantando por ambos mundos* en 1913 que, según precisa él mismo, debe entenderse como segundo tomo del anterior. También con la edición de estos libros Rueda parece dar por finalizada su trayectoria, reconsiderando y filtrando su carrera. Al mismo tiempo declara en distintos lugares la solidez de su poética, cuyo credo repite una y otra vez en términos prácticamente idénticos, puntualizando el carácter y valor de sus hallazgos, y entra en lid con los que llama sus enemigos. En definitiva, está cerrando y acotando su obra, preparándola para los lectores y la crítica del futuro; está como historiando su propia poética, actuando como crítico. Quiere tal vez garantizar el espacio que habría de ocupar en la historia literaria y en el canon.

Varios ensayos y artículos justifican a Rueda en su camino, quien se siente apoyado por la opinión de críticos y compañeros poetas, de tal manera que ratifica de forma cada vez más plena y absoluta la trascendencia de su papel en la poesía española y americana, asegurando su primordial aportación, su labor pionera indiscutible, y su función de padre de una larga escuela de seguidores. El repaso del paratexto de sus títulos fundamentales a partir de 1906 permite reconocer este propósito. Rueda selecciona preliminares y notas finales que aquilatan su posición original y preeminente en su época, como el breve prefacio de Miguel de Unamuno a *Fuente de salud* (1906) –el más tibio de los que comentaré–, quien alaba la espontaneidad de su estro y le aconseja no prestar oídos ni a aduladores ni a detractores siguiendo en su senda natural: "Se le ha hecho guerra muy sistemática; pero si su natural condescendiente y afable le deja cerrar oídos a aduladores y detractores, lega a nuestras letras algo que sea como en nuestra pintura de primeros de siglo, Goya"[12].

---

referente a *El ritmo*, el poeta añadió a la edición de las cartas que lo componen (editadas en Madrid, M. G. Hernández, 1894) varias reseñas a libros de distintos autores; al respecto, Marta Palenque, Introducción a Salvador Rueda, *El ritmo*, Exeter, University of Exeter Press, 1993.

12. *Fuente de salud*, Madrid, J. Rueda, 1906, pág. II.

El siguiente poemario ruediano, *Trompetas de órgano* (1907), se abre con la descripción del boceto del monumento que proyectaba esculpir Agustín Querol[13], persistiendo, pues en el que habría de ser leído como signo evidente de su popularidad ("convierte al poeta del Sol, de la Vida y de la Naturaleza, en parte integrante de la Naturaleza misma, en risco, en estalagmita que remata en hombre", reza la explicación), y se cierra con una colección de citas encomiásticas sobre su labor. Firma el prólogo el ya mencionado Manuel Ugarte, que concede a su poesía –según anoté más arriba– un relieve singular en la restauración lírica posterior al modernismo. Ugarte alude aquí a los ataques que Rueda había sufrido "de los que se creen depositarios de la fórmula novísima" y a cómo su influencia "visible" sobre la poesía española e hispanoamericana "ha sido negada por algunos de los favorecidos por ella", injusticias que, sigue, han nacido en América, por lo que era necesario que un americano pusiera las cosas en su lugar: "Los adeptos de la morfina y del opio, que desprecian las afecciones naturales y, con pretexto de revolucionarismo, defienden las más absurdas transgresiones de la ley moral, ensayarán, quizá, una sonrisa inepta ante tan alta sencillez"[14]. Todavía en *Trompetas de órgano*, se recoge al final otra constelación de frases admirativas que vienen a condensar de forma redundante la obvia novedad de su pluma, que trajo, escribe J. de M. G., "la nueva fórmula literaria y poética":

> Como creó un nuevo léxico, una nueva prosodia, un nuevo modo de ver, de sentir, de pensar y de expresar, se le rebeló todo el

---

13. Este plan no se realizó; fue otra de tantas fallidas empresas de homenaje en torno a su persona. En 1931 se erigió en su honor, al fin, un monumento en el Paseo del Parque de su Málaga natal, obra de Francisco Palma García. Al respecto, Quiles Faz, *Epistolario de Salvador Rueda*, *op. cit.*, págs. 138-139 y 208-209. En aquellos ejemplares de *Trompetas de órgano* que conservan la cubierta (no es el caso del que yo manejo) figura un fotograbado de la pieza de Querol. Con respecto a este poemario, puede verse más adelante en el texto la reseña de Ricardo Rojas.

14. *Trompetas de órgano*, *op. cit.*, págs. XIV y XII. Manuel Ugarte dedica a Rueda otra breve semblanza en *Visiones de España (Apuntes de un viajero argentino)*, Valencia, Prometeo, s.a., págs. 105-108. Narra aquí el éxito del estreno de *La Musa*. En el mismo libro colecciona el artículo "La literatura", donde, al hilo de la reflexión sobre la evolución de la literatura hispana bajo el influjo francés, habla de la vuelta a la naturalidad, la sinceridad y la sencillez.

> viejo ejército de literatos y poetas. Se le rebeló, pero, así como se hizo estilo, prosodia y léxico nuevos, también *se hizo el público*; lo transformó, lo llenó de nueva savia, de nuevas orientaciones, de vida literaria verdadera. Hoy […], en las obras de casi todos los literatos modernos, está latente, característica, visible al primer golpe de vista, la luz, el estilo y la savia de este gran poeta. El mundo de las letras, excepto algún rezagado rencoroso, pasados los años de lucha propios de todo advenimiento artístico y de toda transformación, hizo reconocimiento de tan excepcionales beneficios al poeta y al prosista, y le rinde, honrándose, la debida justicia[15].

A diferencia de los anteriores, *Lenguas de fuego. Cantos al Misterio, al Hombre y a la Vida* (1908) carece de preliminares (a excepción de la dedicatoria al médico Francisco Huertas), pero sí lleva en su parte conclusiva un extenso y variado conjunto de "Frases y juicios de sus contemporáneos" (de nuevo altamente encomiástico). En el breve cuadernillo *La procesión de la Naturaleza* (1908, de un total de 70 páginas) no hay apenas sitio para los elogios; solo se lee como prólogo un fragmento de uno de los artículos de Andrés González-Blanco que luego formarían *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío: Estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos* (1908). La cita abunda en la controversia Rueda-Darío reutilizando la oposición poeta profeta *vs*. poeta artífice: Salvador Rueda es el "poeta natural" frente a Darío, el "poeta sabio", dos maneras de concebir el ejercicio creador[16]. Este texto es uno de los más contundentes de estos años en la proclamación del mesiánico

15. *Op. cit.*, pág. 172.

16. *La Procesión de la Naturaleza*, Madrid, José Rueda, 1908, s. p. Con respecto a esta polémica, Donald F. Fogelquist, "Salvador Rueda y Rubén Darío", en *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 89-112; Anna Wayne Ashhurst, "Rubén Darío y Salvador Rueda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 298, 1975, págs. 177-189; Richard A. Cardwell, "Rubén Darío y Salvador Rueda, dos visiones del Modernismo", *Revista de Literatura*, XLV, 89, 1983, págs. 55-72; Ignacio Zuleta, *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988; Cristóbal Cuevas, *op. cit.*

papel de Rueda en la reforma poética antes de Darío, y para algunos (por ejemplo Ignacio Zuleta) es la causa del debate, así como de una falsa comprensión de la obra del malagueño. Reza este preliminar: "Rueda fue, en verdad, el Mesías de la poesía española, que surgió hacia el año 85 para salvarnos de las rutinarias odas quintanescas y de la zafia imitación de los campoamorinos enragés. Fue el salvador de nuestra lírica, y por eso le aclamamos como caudillo, señor y maestro […]. Después vino el otro maestro, el Gran Rubén, elegido de Dios para coger la herencia del primero y acrecentarla con su tesoro nuevo…"[17]

Como epílogo de *La procesión de la Naturaleza* aparece la composición "El poeta futuro. Tomás Morales", con la que Rueda saluda a la generación que habría de continuar a la suya sintiéndose padre y maestro.

Por lo que respecta al folleto *El Poema a la Mujer*, su formato y el destino de la colección en que se inserta (*El Cuento Semanal,* 7 de enero de 1910) desaconsejarían añadidos paratextuales de enjundia.

Esa misma voluntad de repaso y autovaloración le llevaría a colocar a la cabeza de la primera edición de las *Poesías completas* (1911) una reseña sobre *Trompetas de órgano* de Curros Enríquez, quien le señala como a uno de los hitos superlativos de la poesía posterior al Romanticismo: "Desde la aparición de *Gritos del combate*, antes tal vez, desde la aparición de las *Rimas* de Bécquer, no registra la lírica española acontecimiento más notable que la publicación de *Trompetas de órgano*". Curros subraya no solo su significación como pionero, sino también el papel rector que había desempeñado cara a otros poetas, que le habían imitado y "saqueado": "A Salvador Rueda le han saqueado infinitos poetas y prosistas americanos y españoles, queriendo parecer originales. […] Vengo ahora en conocimiento de

17. *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío: Estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos*, Madrid, Pueyo, 1908. Tomo además las palabras de Zuleta: "Aquí acuñó González-Blanco, para no pocas confusiones ulteriores, la idea de un Rueda modernista, precedente directo de Darío" (*op. cit.*, pág. 258).

que una porción de poetas, que yo creía originales, llevan el espíritu de Salvador Rueda", y cita entre ellos a Darío y José Santos Chocano. Tras dar ejemplos, pregunta: "Pero ¿a qué insistir en la demostración de lo que está suficientemente demostrado? Ya nadie discute a Rueda como el primero de nuestros poetas vivos. En España y en toda la América latina […] tiene entusiastas partidarios de su estilo, discípulos y devotos […]"[18].

Rueda emprende en la década de 1910 sus viajes de hermandad por América y Filipinas, y recibe múltiples homenajes en los países que visita. Los discursos y artículos que estos homenajes deparan son ahora reproducidos como parte de esa labor de consolidación de su propio canon. De tal manera, los preliminares de *Poesías completas* siguen con la transcripción del discurso que pronunciase Alfredo Zayas, vicepresidente de la República de Cuba, en agosto de 1910, con motivo de la fiesta de la coronación del poeta malagueño (ceremonia a la que volveré después). Afirma Zayas que en el Parnaso español brillan con luz propia dos cantores ya fallecidos: Gaspar Núñez de Arce, Ramón de Campoamor y uno vivo: Salvador Rueda; "Los tres poetas han girado, como astros de primera magnitud, en su órbita propia, su originalidad peculiar los distingue, y hace que la luz fulgente que cada cual irradia, no disminuya en lo más mínimo la que de los otros emana". Zayas le llama maestro e iniciador de una escuela "ya hoy cimentada" que ha dado pie a muchos "discípulos imitadores", "sin que ninguno haya podido eclipsar su brillo y su originalidad". En su opinión, los poetas americanos se han divido en dos grupos: unos, como Casal, han seguido la escuela francesa, otros, "que va[n] en aumento, sigue[n] las huellas de Salvador Rueda, especialmente en la América del Sur"[19]. El compendio de parabienes críticos y loas presente en las últimas páginas pertenecen esta vez, entre otros, a Jacinto Benavente, Pereda, Manuel Ugarte, Valera, Antonio Zozaya, Gómez de Baquero, Amado Nervo, Manuel Machado, Juan R. Jiménez, Andrés González-Blanco, Santos Chocano y Dionisio Pérez.

---

18. *Poesías completas*, Barcelona, Maucci, 1911, págs. V, VI, VII y VIII.

19. *Cantando por ambos mundos: nueva colección de poesías*, Barcelona, Maucci, 1913, pág. 12.

En *Cantando por ambos mundos* hace las veces de prólogo el "Discurso del Rector Vedia y Mitre leído entre grandes aplausos, en la fiesta del Colegio Nacional Sur de Buenos Aires (1913), celebrada en honor de Salvador Rueda", donde se le alaba de forma hiperbólica. Se reúnen en este libro textos de volúmenes ya publicados junto a varios no juntados antes. En parte se rescatan de diarios americanos y españoles ("coleccionadores de sus versos", escribe Rueda, los habían guardado). Aún así, el malagueño puntualiza que el caudal de su obra es mayor y de casi imposible acopio: "anda perdido por colecciones de periódicos de ambos mundos, otro volumen más extenso que el anterior y el presente; pero esas composiciones, complementarias de mi labor en verso, veo extraordinariamente difícil conseguirlas. Lo intentaré"[20]. Se dan en este tomo íntegramente *Sinfonía del año* y *Cantos de la vendimia*, títulos que califica de revolucionarios en su fecha de aparición y que, por ello, le acarrearon grandes críticas; aprovecha para arremeter contra los miopes que no entendieron su alcance e identifica a sus enemigos con los "ajenjistas, eteristas y morfinistas". Rueda ha asumido por completo su papel de redentor en la poesía española:

> […] en la época en que me tocó la misión, dictada por la Naturaleza, de emprender la revolución de la poesía castellana, produjeron inaudita sorpresa e insólito asombro en el público, el cual, aterrorizado de mi audacia (se llamaba audacia a interpretar a la Naturaleza) pedía mi cabeza a grandes gritos creyéndome loco de atar y digno de la camisa de fuerza. Literatos miopes hacían a diario toda clase de aspavientos en las revistas y diarios de entonces y saeteábanme [*sic*] con sus burlas sin sinceridad y sus sátiras sin convicción. Los mismos poetas que se apropiaban de mis innovaciones de estilo, me apedrearon, sumándose todos contra mí[21].

20. "Nota del autor", en *Cantando por ambos mundos*, *op. cit.*, pág. XIII.

21. *Loc. cit*. Entre los preliminares de este libro se encuentra también "De un gran escritor americano. Salvador Rueda", texto tomado de una revista americana (no se precisa) a cargo de A. Donoso (chileno).

El folleto *La "Escala"* (Barcelona, Maucci, s. a. [1913], un poema largo de 15 páginas) no añade nada a lo expuesto hasta ahora. En *El poema del beso* (Madrid, Artes Gráficas, 1932) se reproduce como portada un dibujo inspirado en el boceto del monumento ideado por Querol (que comenta el editor en la nota "Al que leyere"), sigue un soneto-prólogo suscrito por M. de las Cuevas García ("Al excelso poeta Salvador Rueda, príncipe de la lírica contemporánea") y hay dos fotografías: una de Rueda con firma autógrafa (al frente del volumen), otra de la inauguración de la escultura definitiva, en 1931 (al final y precediendo a la sección "Frases entresacadas de libros y diarios. Dos generaciones" y una lista completa de la producción del autor). En cuanto a *El milagro de América. Descubrimiento y civilización* (en *Los Poetas*, núm. 45, 1929), con una breve carta preliminar a Manuel Durán, que hospedó al poeta durante su estancia argentina, incorpora un prefacio de Andrés González-Blanco, quien persiste, con mayor suavidad, en la loa de su obra, ponderando ahora su valor patriótico[22].

El epistolario de Salvador Rueda testimonia un mismo esfuerzo vindicatorio. No me extiendo en ello, pero sus cartas recalcan este propósito[23].

Homenajes y coronaciones

Signos fehacientes del prestigio alcanzado por Salvador Rueda, de su ambición por ascender a las cimas de la gloria y formar parte del canon son toda una serie de homenajes de diferente estilo. Sin embargo, sus contrarios y enemigos, aquellos que le hicieron defen-

22. Con respecto a este libro, Marta Palenque, "América como milagro en la obra de Salvador Rueda", en AA. VV., *VI Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1987, tomo II, págs. 15-43.

23. Remito a los dos tomos de cartas editados por la profesora Amparo Quiles Faz, ya citados. Destaco el interés de "Los melódicos y los instrumentales: La copa francesa y la copa natural" (*El Nuevo Mercurio*, febrero de 1907) y las dirigidas a Santiago Argüello en 1907, quien tenía la intención de incluir al poeta en una nueva historia de la literatura. También las enviadas a Narciso Alonso Cortés, *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1935, págs. 115-210.

derse siempre y en todo momento como en un permanente ojo de huracán, le impidieron gozar de las mieles del éxito con la facilidad y en el grado que él anhelaba y de que se juzgaba merecedor. Poco moderno se muestra Rueda al ambicionar centros y ceremonias de poder habituales a los escritores de la Restauración. La cumbre de su carrera hubiese radicado en conseguir un sillón en la Academia de la Lengua, lo que le habría consagrado oficialmente, pero quedó en simple aspirante. También accedió encantado al ofrecimiento de una coronación, un festejo que resulta rancio en los albores del siglo XX. Durante el XIX merecieron este honor Manuel José Quintana y José Zorrilla, y, entre los americanos, Gertrudis Gómez de Avellaneda. Rueda recibió en 1908 un laurel de poca categoría, en una celebración desprovista de la pompa necesaria, en la ciudad de Albacete. Se le tributaron otros homenajes en Murcia (1902) y Alicante (1908).

En una de las visitas a Cuba, en 1910, vuelve a ser actor principal de una ceremonia de coronación como "Poeta de la Raza". Esta vez el evento sí contó con suntuosas galas y oropeles materiales y retóricos. Como apéndices a sus *Poesías completas* se suman el discurso de Fernando Sánchez de Fuentes, catedrático de la Universidad de La Habana, en esta jornada (el orador la relacionaba con la que había tenido como protagonista a Gertrudis Gómez de Avellaneda en el Teatro Tacón de la capital, en 1860) y el Acta de la coronación (4 de agosto de 1911), donde se anotan con detalle las circunstancias de la velada.

La pasión de Rueda por lograr una corona de laurel sirvió para que sus detractores (o simplemente para aquellos que lo veían como a un personaje anecdótico y menor en el parnaso hispano) se burlaran de él. Cuando, en 1899, los admiradores de Ramón de Campoamor intentaron premiarle con la misma efemérides, Rubén Darío la calificaba de "*humorada* en acción", juzgándola testimonio de un concepto y una función del quehacer poético trasnochados[24]. La entronización

24. "La coronación de Campoamor", en *España contemporánea*, edición de Noel Rivas Bravo, Nicaragua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1998, pág. 124. Guillermo Carnero comenta varios ensayos y celebraciones recibidos por Rueda en la primera década del siglo XX y asegura: "Resulta de todos estos testimonios

de Salvador Rueda le sitúa a ojos de los modernos en los parámetros de los escritores de la Restauración, a cuyo valor docente del arte responden sus viajes a América como "misionero de la Hispanidad" y "poeta de la Raza". En la tertulia de Carmen de Burgos *Colombine*, a la que el poeta era asiduo, los asistentes fingieron una coronación con él como protagonista. Las intenciones de *Colombine* fueron buenas, pero más bien parece un acto realizado por escarnio. Rafael Cansinos Assens, otro de los fieles a estas reuniones, usa en el relato que sigue un tono entre conmiserativo y burlesco hacia el "pobre y pequeño" Rueda que permite adivinar la forma en que algunos de los invitados vivieron el festejo:

> En casa de *Colombine* asisto a la grotesca coronación de Rueda. *Colombine* había convocado a todos sus amigos y el salón rebosaba de un público literario, dispuesto a divertirse guardando las formas. […] El salón resonaba con un rumor de pajarera y daba la sensación de estarse celebrando una boda o un bautizo. […]
>
> El novio –el novio de la gloria–, el poeta malagueño, bajito y menudo, salvo la gran cabeza, vestido de un negro de etiqueta, se perdía entre aquel grupo abigarrado, pero *Colombine*, tutelar y protectora como una Minerva, procuraba hacerlo resaltar y sacarlo a primer término. -¡No se me pierda usted, Salvador!... ¡No sea tan modesto!...
>
> El hombrecito estaba conmovido, casi lloraba y sacaba a cada paso el pañuelo para enjugarse, no sabemos si el sudor o las lágrimas.
>
> Los demás lo animaban. -¡Tiene razón *Colombine*! –sonaba la voz de bajo de Valero Martín–. ¡No hay que ser tan modesto! ¡Usted se merece este homenaje!

---

que a comienzos de este siglo estaba ya firmemente arraigada, a ambos lados del océano, la tesis de la precedencia de Rueda sobre Rubén en materia de renovación de la poesía en lengua castellana; tesis a la que se incorporaron aquellos hombres de letras hispanoamericanos que veían en la actitud de Rueda un antídoto contra la falta de dimensión americana de la obra de Rubén. Son años de triunfo para Rueda", "Salvador Rueda: teoría y práctica del modernismo", en *Actas del Congreso Internacional sobre El Modernismo español e hispanoamericano (Córdoba, octubre 1985)*, Córdoba, Diputación Provincial, 1987, pág. 281.

-¡Claro! –afirmaba *Colombine*–, ya que el Gobierno no le hace justicia al gran poeta, al sucesor directo de Zorrilla, nosotros, sus compañeros, se la haremos…

[…] el poeta, agradecido, le cogía a *Colombine* las manos y se las besuqueaba. -¡Oh, Carmen, Carmen! –balbuceaba–. Es usted tan buena como hermosa. Semeja una Venus de Milo con brazos y con alma… Se diría tallada en mármol pentélico, animado por el soplo de las Gracias…

-Bueno, señoras y señores –atajólo Carmen–. Vamos a proceder a la coronación del gran poeta, del autor de tantos versos inmortales, que han de pasar a las antologías, del creador de la escuela cromática, del artista que ha introducido en el verso el color y la vida, del precursor de Rubén Darío, del que verdaderamente nos trajo las gallinas…[25]

En el retrato de Cansinos, Rueda es un personaje sentimental y ridículo.

El peruano Alberto Guillén evoca, en su vitriólico *La linterna de Diógenes*, esta misma anécdota por boca de otro agudo e hiriente crítico, Julio Camba. Guillén amplía su comentario con un chisme relativo a la celebración cubana de 1910 (que no fue, al parecer, del agrado de algunos escritores) y también lanza su dardo:

-Una vez –dice Camba–, en casa de una señora que hace libros de cocina y de *boudoir*, y creo se llama *Colombine*, se juntaron varios burlones y le pusieron a Salvador Rueda una corona de lata, con hojas en forma de laurel. Rueda se la ladeó con aire de beodo y se hizo retratar. Después puso su efigie coronada en la tapa de sus libros. Luego se fue a América sin olvidar, claro está, la corona de lata. En América no se la dejaron desembarcar. Él protestó, suplicó. "Es prenda de mi uso", decía. ¡Nada! Luego vinieron unos

25. *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1995, tomo 1, págs. 450-451. Carmen de Burgos fue una de las promotoras del homenaje a Rueda en Málaga hacia 1908. Puede verse al respecto la carta reproducida por Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas*, *op. cit.,* págs. 174-175.

admiradores de Rueda y se lo llevaron con gritos y tocando peroles y trompetas. Eran unos negros de Nicaragua o de Costa Rica que manifestaban su entusiasmo a don Salvador.

-Perdone usted, don Julio –le interrumpo–, no fueron unos negros de Nicaragua o de Costa Rica los que tal hicieron, sino unos españoles de la isla de Cuba, que aclamaban a un genio español. Los escritores de Cuba, en cambio, coronaron por aquellos días a un negro coplero a modo de protesta y para que no se fuera a creer que existe un país en América donde se pueda aclamar a ese genio español. ¿Me comprende usted?[26]

Conseguir el premio Nobel habría sido un regalo inmenso para Rueda. Según refiere también Cansinos Assens, el malagueño estuvo a punto de obtenerlo a mediados de los años veinte, pero se lo quitaron casi de las manos: "La anécdota la he oído de labios de don Armando Palacio Valdés: - Nos enteramos a tiempo y lo impedimos. ¡Premiar con el Nobel al autor de *La cópula*! Hombre de la cáscara amarga, panteísta… ¡anticatólico!"[27]

Tres cartas a Marinetti. Una encuesta sobre el verso libre

Como sabemos bien, Salvador Rueda fue un escritor muy prolífico. Contabilizando solo sus versos, son más de treinta libros, a los que habría que sumar los volúmenes de poesías completas y antologías. Y también conocemos que restan poemas sueltos sin coleccionar en la prensa española y americana. Lo mismo ocurre con sus artículos, varios en forma epistolar. Como testimonio de lo que aún queda por recoger, procedo a comentar tres documentos, no reproducidos hasta ahora ni citados en la bibliografía del autor, que se relacionan con el contenido y el marco cronológico de este ensayo.

Desde el presente, sorprende la enorme actividad que despliega: además de trabajar en su destino administrativo, viaja y escribe, sobre todo escribe, de manera incansable. El autor acostumbra a publicar

26. *La linterna de Diógenes*, Madrid, Ave del Paraíso, 2001, pág. 57.
27. *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1995, tomo 3, pág. 90.

aquellas epístolas que le solicitan opiniones diversas y, también, sale al paso de polémicas sobre otros escritores y la literatura en general. Las tres cartas que, en concreto, quiero dar a conocer son, sin duda, muy curiosas, pues le vinculan con el futuro padre del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, receptor de las epístolas. Tienen, además, un interés añadido, ya que, por un lado, ilustran el crédito del malagueño en 1906, fecha de los documentos, fuera de los márgenes de la cultura hispánica; y, por otro, ofrecen distintas caras del poeta, que expresa sus opiniones en un lenguaje y tono dispares teniendo en cuenta dónde van a ver la luz. Rueda envió la primera y segunda de estas epístolas a la revista italiana *Poesia. Rassegna internazionale* y se pueden leer en el número correspondiente a abril-junio de 1906; la tercera, titulada "El verso que no es verso. I. Sr. Marinetti, director de *POESÍA*, Italia", se encuentra en *El Liberal* (Madrid), 9 de julio de 1906. (Las reproduzco completas al final del artículo.)

La génesis de la comunicación entre Rueda y Marinetti está en una encuesta promovida por *Poesia. Rassegna internazionale* en 1905. Los directores entonces de la publicación (Sem Benelli, Vitaliano Ponti y Marinetti) convocan una "Inchiesta di *Poesia* sul verso libero" (I, núm. 9, ott. 1905, pág. 4) en el intento de dilucidar el aprecio que los poetas europeos sentían por las recientes experimentaciones técnicas en el campo de la poesía y, en concreto, por el verso libre. La pregunta "¿Qué piensa usted del 'verso libre'?" fue remitida a los más importantes críticos y poetas europeos a decir de los directores[28].

28. Tomo los datos de la edición facsimilar de esta revista, publicada entre 1905 y 1909: *Poesia. Rassegna internazionale*, diretta da Filippo Tommaso Marinetti, Sem Benelli, Vitaliano Ponti; presentazione di Giorgio Baroni; indice e un saggio di Federica Millefiorini, Roma, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005, 5 vols. Quiles Faz ha documentado el proyecto de varias traducciones al italiano de la obra del malagueño en la primavera de 1906. Por un lado, reproduce dos cartas a F. M. Gelormini (de 10 de mayo y 30 de mayo de 1906), quien le pide permiso para traducir su novela *El gusano de luz*. Rueda le sugiere que mude su intención y que se ocupe de *La Cópula*. Las indicaciones de Rueda podrían haber desanimado al traductor que, al parecer, abandona el plan. Poco después le escribe desde Roma con iguales propósitos Emilio Suardi (igualmente infructuosos), que quería trasladar *La Reja*. Rueda le contesta encantado y le envía varios de sus libros, aunque se muestra desconfiado hacia la traducción de la poesía (*Epistolario de Salvador Rueda*, *op. cit.*, cartas 49, 50 y 52-55).

En los números siguientes se da noticia de sucesivas réplicas. En el citado de abril-junio de 1906, Marinetti (ya único rector de *Poesia*) inserta las de G. D'Annunzio, A. Negri, G. Marradi, F. Fontana, A. Bernardini, R. Dehmel, A. Holz, S. Merrill, C. Mauclair, H. Ghéon y S. Rueda[29]. En otros números aparecen varias más; junto a Rueda, Eduardo Marquina es otro español interrogado[30].

En el número de abril-junio de 1906, la firma de Rueda figura en varias ocasiones: en primer lugar, junto a una serie de cartas que apoyan a la revista en su sondeo ("Il trionfo di *Poesia*", II, núms. 3-5, apr.-giu. 1906, págs. 4-5). Marinetti había solicitado, al parecer, a los autores encuestados una fotografía y alguna obra de creación (por las contestaciones se adivina que a todos había remitido su drama satírico *Le Roi Bombance* y uno o varios números de *Poesia*). La carta del malagueño (pág. 4) se dirige a Marinetti y al argentino José León Pagano, que haría de intermediario entre ambos (remito al documento 1, que va al final de este ensayo)[31], y acompaña al

---

François Livi reflexiona acerca de la oportunidad de esta encuesta, que él entiende atrasada con respecto al avance de la poesía europea, en *Poesia (1905-1909)*, a cura di François Livi, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, págs. 25-28.

29. "Inchiesta Internazionale di *Poesia* sul Verso Libero", II, núms. 3-5, apr.-giu. 1906, págs. 49-54.

30. La contestación de Marquina (escribe en francés, desde París), II, núms. 6-8, lug.-set. 1906, págs. 49-54. En números anteriores habían ido sucediéndose las de G. Kahn, A. Colautti, F. Vielé Griffin, E. Berrearen, H. de Regnier, Rachilde, E. Ducoté, D. Tumiati, M. Dauguet, L. Capuana, S. Benco, A. Alonge, G. Pascoli, A. Orvieto, Comtesse de Noailles, Neera, J. Bois, A. Mockel, A. Boissière y F. Chiesa.

31. El escritor y pintor José León Pagano, autor de la antología *El Parnaso argentino* (Barcelona, Maucci, s.a. [1904]) y de varios prestigiosos ensayos sobre arte (entre ellos, *El arte de los argentinos*, 1937-1940), comenzó sus estudios de Arte en Argentina, pero muy pronto marchó a Italia (de donde su familia procedía) para continuar en la Academia Brera de Milán. Regresa a Buenos Aires en 1895. Años más tarde volvió a Europa: hacia 1900 trabaja en Italia como corresponsal del diario argentino *El País*; poco después llega a España con el encargo de realizar una serie de entrevistas y crónicas literarias para una revista florentina, *Rassegna Internazionale*, que se publicarán en el volumen *Al través de la España literaria* (Barcelona, Maucci, 1904, 3ª ed.). Entre los entrevistados están Núñez de Arce, Valera, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Benavente, Valle-Inclán, Rusiñol, Maragall, Marquina, Dicenta…, y Rueda (págs. 231-248). Tomo la información de Aníbal Salazar Anglada, *Antologías de poesía argentina, 1900-1950. La construcción del canon poético na-*

envío de una foto, un ejemplar de *Fuente de salud* y unos versos inéditos: "Los evangelios de las cigarras", que se copian en español (págs. 8-9). En el mismo número está su contestación a la encuesta ("Inchiesta internazionale di *Poesia* sul Verso Libero", págs. 51-52; véase, al final, documento 2): se entiende que la emite algún tiempo después que la misiva anterior, tras su viaje triunfal por Levante, en el que recibió diversos homenajes, y acusa recibo de *Le Roi Bombance* ("reveladora de una gran imaginación y de una gran sensibilidad"; Marinetti compuso en francés esta obra que, supongo, Rueda leería con ayuda de algún amigo conocedor del idioma galo), y entra de inmediato en la cuestión. Al principio, él identifica "verso libre" con "verso blanco", de tal manera que pasa a comentarlo, en sus parámetros habituales, como uno de los matices de la expresión poética del ritmo de la naturaleza, precisando que lo ha empleado en sus libros, pero, después, se pregunta si Marinetti no está en realidad interrogándole acerca de otro tipo de verso, el que califica de "verso cojo" (o "*feto rítmico*"), que dice inventado por Mallarmé y le parece "una majadería, una verdadera estupidez, sin lógica". Critica a continuación a los franceses y americanos que han seguido esa prosodia falsa y defiende sus reformas rítmicas, apoyadas en la Naturaleza. Rueda habla de sus renovaciones y de la poesía española de forma muy general, sin citar nombres, tal vez pensando en un lector foráneo, no familiarizado con sus firmas. El tono moderado y como contenido de esta carta queda roto al final: "Los poetas que no se ajustan para escribir versos a lo que impone rotundamente Dios y a lo que impone

---

cional y la disputa por el centro, Tesis Doctoral inédita presentada en la Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 2006, págs. 231-235. En el artículo sobre Rueda de *Al través de la España literaria*, Pagano traza una semblanza amable y admirativa del malagueño, quien le parece buen poeta, aunque su ingente obra necesite una poda ("con una selección, él es quien saldría ganando", pág. 238), y prosista "exquisito". En cuanto a su pensamiento crítico anota: "Salvador Rueda no es un teórico, aun cuando haya escrito páginas muy discretas sobre la teoría del ritmo y de la métrica. Está indudablemente posesionado del tecnicismo moderno. Conoce a fondo su arte y el de sus contemporáneos. Llegado el caso, deslizará con fino sentido crítico una bella página de estética y, aunque sin ahondar mucho el análisis, os hará sentir sus emociones, revelando a cada instante la delicadeza de su percepción y de su exquisita sensibilidad" (pág. 232).

la sublime Madre Naturaleza no son, literariamente, hijos de la *Gran Madre*, sino solamente hijos de la *Gran Puta*". Viene, pues, a insistir en sus criterios acerca del origen del ritmo poético, se burla de franceses y americanos, defiende sus fundamentales contribuciones y, de hecho, indica en apéndice al término de la epístola que sus ideas quedan expuestas en su libro *El ritmo*.

Marinetti y Rueda parecen estar en las antípodas el uno frente al otro; son figuras como de mundos distintos[32]. Sin embargo es conveniente recordar que el italiano bebe de las fuentes simbolistas (de hecho, se llama a sí mismo apóstol del simbolismo en Italia) y avanza luego hacia el futurismo. El contenido de *Poesia. Rassegna internazionale*, que sigue el modelo del *Mercure de France*, es un buen ejemplo de este itinerario. Los principales autores del simbolismo europeo editan creaciones en sus páginas.

Rueda vuelve a figurar en una última ocasión en *Poesia*, en 1909, esta vez de forma indirecta, pues se trata de una reseña elogiosa del libro de Andrés González-Blanco, *Salvador Rueda y Rubén Darío*[33].

La participación del malagueño en esta encuesta ha quedado olvidada, pero se advierten algunas alusiones en fecha cercana a la publicación. Rubén Darío menciona el documento en una semblanza de hacia 1910-1911, respuesta a una nota de despedida de Rueda,

---

32. Manuel Prados y López cuenta que Rueda había instalado en su "casa-museo" de Málaga, hacia 1926, una pequeña reproducción de la Victoria de Samotracia a la que tenía especial cariño (*Salvador Rueda: el poeta de la Raza*, Madrid, Escelicer, 1941). Esta figura es precisamente el símbolo del arte clásico que Marinetti hace saltar por los aires en su manifiesto del futurismo, en 1909, cuando, como ejemplo del nuevo concepto moderno de belleza que defiende, sostiene que un "un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*" (Lourdes Cirlot (ed.), *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor, 1993, pág. 80). Pese a todo, Rueda utilizó como temas poéticos toda clase de inventos útiles (Cuevas, *op. cit*., págs. LXXXIV-LXXXV) y amplió el léxico de la poesía con términos tomados del mundo de la ciencia.

33. Paolo Buzzi, "Toute la lyre", *Poesia. Rassegna internazionale*, V, núms. 7-9, ago.-ott. 1909, págs. 84-92. Buzzi reseña varios libros escritos en castellano debidos a Francisco Villaespesa, Miguel de Unamuno, los hermanos Quintero, Eduardo Marquina, Amado Nervo, Ramón Gómez de la Serna…, además del volumen de González-Blanco.

quien marchaba a Canarias camino de Cuba. Transcribo el fragmento referido a Marinetti:

> Salvador Rueda, ya lo sabéis, es un gran poeta. ¡Es el último poeta lírico, sacerdotal y natural que hoy existe en el mundo! Es decir, el que siente, que él es Eso, y que *eso* es su sagrada misión sobre la tierra. Él ha dicho, muy líricamente y muy exaltadamente, lo que piensa de su destino órfico en la revista *Poesía* que publica en Milán el fundador del Futurismo señor Marinetti[34].

No estoy muy segura de cómo hay que entender estas líneas darianas; sospecho que no es una exclamación inocente, sí apaciguadora. A las alturas de 1906 las relaciones entre Rueda y Darío se habían tornado afectuosas, aunque –como hacen pensar algunas citas anteriores– las críticas y teorías acerca de la posición de ambos en el canon de la literatura española y americana creó una situación tensa, llena de celos y malentendidos. Se conservan cartas de afecto de Darío a Rueda de entre 1906 y 1909; ellos parecen prestos a enterrar las armas, pero sus seguidores mantienen activa la guerra y les enfrentan al oponerles en sus juicios críticos, como ahora en la cita que sigue.

El argentino Ricardo Rojas incluye en su colección de crónicas *Retablo español* (1908) una en torno a Salvador Rueda. Como americano le ofendieron las palabras de Rueda a Marinetti. El poeta aparece retratado como un enfermo, un neurasténico:

> Se cree el mayor poeta de España, pero menospreciado y perseguido. Teme la luz y el movimiento de la ciudad. Padece tristes fobias. No habla con nadie. Casi nunca sale de su vivienda.

En su opinión, tuvo interés quince años atrás (exagera sin duda el cronista). Como muestra de sus delirios de grandeza saca a colación la carta a Marinetti:

---

34. "Salvador Rueda", en *Semblanzas*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío, 1927, pág. 53.

> La revista *Poesía*, que Marinetti editaba en Milán […] publicó en 1905 una carta de Rueda llena de desatinos en cuanto al arte, de megalomanía en cuanto a sus propios méritos y de groseros insultos a los poetas americanos. Si esto no era una incontrolada divagación de la neurosis que ya despuntaba, acaso debió pensar que su carta, mezcla de autopanegírico y necia invectiva, solo sería leída en Europa. Mas he aquí que Marinetti […] solía mantener correspondencia conmigo y desde Milán enviábame generosamente su revista. Cuando leí lo de Rueda, le contesté en *La Nación*, al comentar su nuevo libro *Trompetas de órgano*, cuya crítica escribí con minucioso ensañamiento. […] Maeztu, al leer mi juicio, comentaba la caída de Rueda como un caso de egolatría morbosa […], y en carta del 23 de marzo me decía del poeta español:
>
> "Si hubiese comprendido, asimilado y amado a Rubén, acaso Rueda fuese hoy el poeta de España, y acaso el poeta de la lengua española. Pero no. Ante el nuevo hombre, Rueda cerró el alma y se embozó en su capa para no respirar más que su propio aire"[35].

Así estaban pues las cosas: para los partidarios de Darío esta posición a ultranza de Rueda les parecía un insulto, ya que se arrogaba un protagonismo que les parecía una declaración de guerra a Rubén.

La reseña que Ricardo Rojas dedicó a *Trompetas de órgano* pasó de las páginas de *La Nación* al libro *El alma española* (s.a., 1907); en ella se burla de la "prematura apoteosis" que significaba el proyectado monumento de Querol y califica a Rueda de paranoico y soberbio sin motivo. Según él, no había inventado ni renovado nada en el léxico, la sintaxis o el ritmo del verso hispánico ("No conozco una estrofa suya que no se halle ceñida a la legislación de los manuales") y utiliza la respuesta a Marinetti como ejemplo de su egolatría. La condena se hace extensiva a los españoles en general, destapando el sentido profundo de esta polémica:

> La única base que Rueda ofrece a sus hipótesis es la fe ciega en su ideal y en la excelencia de sus personales aptitudes. Esto es

35. *Retablo español*, Buenos Aires, Losada, 1938, págs. 286-287.

> rasgo típico del alma española: poca lógica en el pensar, y en el obrar una temeraria bravura. Así los paladines de la raza conquistaron América. Y Rueda es, en realidad, patriota, ortodoxo y dogmático[36].

Rojas quiere subrayar que de la poesía americana, y no de la española, partió la modernidad lírica; el desmentido a los juicios del malagueño en *Poesia* era pues muy necesario:

> No era dado al señor Rueda desconocer impunemente cuánto la reforma rítmica debe a los escritores hispanoamericanos. No le era dado tampoco atribuirse la exclusiva paternidad de la reforma. No necesita del ritornelo egoísta, ni del desprecio olímpico a los franceses, ni de esa injuria a sus hermanos del Nuevo Mundo para que aplaudieran sus méritos y le acogiera la Inmortalidad[37].

En 1909, Marinetti publicó el volumen *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme* (Milano, Berbieri e Vanzetti) en donde, además de reproducir el texto "Fondation et manifeste du futurisme", colecciona el resultado de la encuesta sobre el verso libre, un total de cuarenta y nueve firmas ("con una sfasatura significativa, cioè ragionando ancora in termini di poesia simbolista, Marinetti associa il verso libero alla prima fase poetica del futurismo", escribe François Levi[38]). Llamativamente se elimina la de Rueda. Sí permanece Eduardo Marquina[39]. ¿Tal vez comentarios como el que ejemplifica el texto de Rojas aconsejaron a Marinetti dejarle a un

36. "*Trompetas de órgano* de Rueda", *El alma española (Ensayo sobre la moderna literatura castellana)*, Valencia, Sempere, s. a. [1907], págs. 153-175; citas de págs. 163 y 165.

37. *Ibid.*, pág. 175.

38. *Op. cit.*, pág. 28.

39. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid que consulto perteneció a Francisco Villaespesa (el libro lleva una dedicatoria autógrafa de Marinetti que así lo demuestra). Con respecto al contexto de esta encuesta en la teoría del verso libre, Mª Victoria Utrera Torremocha, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001, págs. 88 y 94-96.

lado? Es muy probable. Rueda queda, así, fuera del grupo de los elegidos. Neurastenia al margen, al malagueño le dolería quedarse postergado (si tuvo noticia de ello).

En cuanto a la carta abierta publicada en *El Liberal* (edición de Madrid), el 9 de julio de 1906, su título engaña y lleva a pensar que se trata del mismo texto insertado en *Poesia*, pero no es así. En esencia, el mensaje coincide y hay párrafos casi idénticos, aunque el tono aquí resulta más agresivo, la expresión más desbordada y reiterativa: el malagueño da prioridad a la defensa de su propia contribución a la renovación poética del ritmo español y califica el verso libre de "sintéticamente *necedad*". Su apología del ritmo natural conlleva de manera inevitable la condena del verso francés; como en la carta precedente, su desprecio carga contra Mallarmé:

> Stéphane Mallarmé, primer fenómeno o anti-poeta que hubo, es el importante padre monstruoso de los lisiados rítmicos que andan por la Europa culta, orgullosos de pasear una inarmónica joroba de dromedario y unas piernas patizambas y un costillaje dislocado. ¡A ver! Establézcase una hilera de tarros llenos de vinagre, métanse en ellos a todos esos *tuertos del ritmo* y al Museo Antropológico con ellos. ¡Vaya una *elite*!

En este desafío al influjo francés perseverará en años posteriores.

Creo que estas epístolas deben ser tenidas en cuenta en cualquier selección futura de textos de teoría poética del autor; no porque incorporen una información novedosa a lo que ya había escrito, y lo que seguiría escribiendo, sino porque le sitúan con marcas singulares en el decurso de la poesía europea.

Parece evidente que su continua autoafirmación, siempre en verbo arrebatado, reportó a Salvador Rueda más daño que provecho. Bien fuese su humildad, bien su inseguridad, el poeta asumió siempre como veraces incluso las más duras y destructivas críticas (el caso de *Clarín* es elocuente[40]), y tendió a enraizarse en aquel discurso con el

40. Rueda expresó su malestar por estas críticas en alguna ocasión. Así, en J. León Pagano (*op. cit.*, pág. 233): "Cree [Rueda] que la crítica punzante, mordaz,

que cosechó mayores aplausos en la medida en que le singularizaba en el horizonte de la poesía hispana. Los vientos de cambio que afectan a toda la literatura europea y que truecan el sentido del mismo oficio literario (en años tan difíciles a causa de conflictos bélicos y candentes problemas socio-económicos) no parecen afectarle, y su poética –que en otro tiempo constituyó un revulsivo– va quedando más y más anticuada.

DOCUMENTOS[41]

Salvador Rueda: Carta a F. T. Marinetti y J. León Pagano

(*Poesia. Rassegna Internazionale*, II, núms. 3-5, apr.-giu. 1906, págs. 4-5)

Queridos amigos,

Señores Marinetti y León Pagano: tengo verdadero gusto en enviarles lo que me piden, versos inéditos y un retrato. Va además mi último libro *Fuente de salud*. La poesía que mando a Vdes.: *Los evangelios de las cigarras*, creo que por lo penetrante y trascendental y atrevido de su pensamiento, sintetiza mi modo de ser definitivo como poeta, puesto que además tiene la poesía encima una carga de sol de España y de notas de cigarras.

El cantar solo por cantar, mi querido y admirado León, lo dejé desde hace años, y hoy digo a nuestra raza española desde los grandes rotativos, desde los periódicos para muchedumbres de Madrid, mucha *forma*, sí, muchos *calados de estilo*, muchos *bordados del idioma*, pero también, a la vez, una *idea amplia* y de alcance en cada poesía.

Como hace años que no nos vemos, mi cultísimo Pagano, acaso no sepa V. que yo preferí, a ser solo *un bordador del estilo*, ser a la

---

es contraproducente. En este sentido, según él, Clarín hizo más daño que bien. Y conste que a Salvador Rueda no le ha escatimado alabanzas. […] - Pues, a pesar de todo –dice Salvador Rueda–, creo que Clarín ha hecho mucho daño a la literatura de su tiempo".

41. Modernizo la ortografía y corrijo erratas de los textos. Hago algunos cambios en la puntuación para facilitar la lectura.

vez, el cantor de las muchedumbres: difíciles son las dos cosas juntas, pero tienen la bondad las gentes de hoy, de decir que las poseo. Preparo para el próximo invierno: *Trompetas de órgano*, que creo es la obra que mejor, más claramente y más fuertemente, sintetiza mi temperamento de artista.

De la adjunta nota impresa, mi querido León, podría V. hacer un retrato literario mío, exacto, lleno de detalles, muy ajustado a la verdad, pues es importantísimo cuando un artista *hace su entrada en una nación*, que se le vea tal como es; de lo contrario, si el retrato intelectual está mal hecho, *se queda equivocada la figura para toda la vida*. Yo no soy ya el cantor de Andalucía que V. conoció, *no, no, no, no*; ya, desde hace mucho tiempo, pretendo ser el cantor de la *Humanidad* y de la *Naturaleza* y del *Amor*.

Perdonen Ustedes la franqueza y claridad con que escribo en la intimidad: más vale ser claro que dar unas líneas equivocadas por culpa de la etiqueta y del momento social en que se habla… Gracias por el envío de *Poesia*: es una de las Revistas más bellas del mundo; en ella está el pensamiento de todas las naciones hecho cristal incorruptible, hecho ritmo eterno, hecho verso.

Mi poesía: *Los evangelios de las cigarras* no quiero que se traduzca: en la traducción pierde mucho la poesía; sí se puede hacer una nota breve, en prosa, de su pensamiento[42].

Adiós, adiós, viva la tierra del Arte; ¡viva Italia!

Salvador Rueda: Contestación a la encuesta sobre el verso libre

(*Poesía. Rassegna Internazionale*, II, núms. 3-5, apr.-giu. 1906, págs. 51-52)

Ilustre Maestro y amigo,

Al acabar mi viaje por las capitales levantinas de España y rendido aún de tanta fiesta, recibo la carta de V. en el campo, lejos de Madrid, donde me he detenido a descansar. Aquí leo su bellísima obra *Le*

42. Según he indicado en el texto, el poema se publicó en castellano sin ninguna nota previa y en el mismo número, págs. 8-9.

Roi Bombance, reveladora de una gran imaginación y de una gran sensibilidad. Me pregunta V. en su carta lo que opino acerca de lo que V. llama el "verso blanco" o "libre" en español, y este metro es el endecasílabo sin aconsonantar y nace de la íntima complexión del idioma castellano, de un modo natural, sin violencia, como nace el tallo de la rama. De este verso libre, o verso blanco, que de las dos maneras se llama en español, opino lo que siempre opiné, que es un hermoso troquel de la expresión sobre todo *flexibilizado* como ya lo tenemos y lleno de matices prosódicos en nuestra poesía moderna, pues expresa este metro con su nueva gracia y su nueva música, y su nueva maleabilidad (que yo principalmente le he dado), todas las milésimas de matiz tanto del cerebro como del espíritu. Usted mismo puede juzgar de esta noble verdad leyendo en *Fuente de salud*, que V. posee, las poesías tituladas *La danza del mosto*, *Las moras*, y sobre todo, *La cola del pavo real*, donde están expresados todos los más útiles tornasoles del sentimiento y de la idea. En ocasiones hay absoluta necesidad de ser franco y reciamente verdadero, aun a costa de la modestia. Pero, después de decir a V. que el verso *blanco* o *libre* castellano sobre todo *modernizado* por mí, me parece un molde rítmico digno de dioses, me queda la duda (por la manera que tiene V. de preguntármelo) de que acaso el verso por que V. me pide parecer y que yo llamo *blanco*, sea quizás el verso cojo como yo le llamo, y que al inventarlo Mallarmé[43], poeta francés, sin vigor ni potencia rítmica y ya muerto para bien de la *poesía grande*, corrió como una extravagancia, como un producto clorótico por todas las naciones, solo entre los cuatro o seis extravagantes de inspiración tísica que hay en cada país civilizado. Si es por ese *feto rítmico* por el que V. me pregunta y por su prosodia, le diré que eso, ni en dentro de la misma lengua francesa tiene prosodia, porque es una majadería, una verdadera estupidez, sin lógica, que se cae ella misma, sin siquiera soplarle, como se caería la torre *Eiffel* si dejara de estar sometida a una cadencia justa, a un ritmo matemático. En España, que tiene sangre literaria propia, idioma amplísimo, prosodia polifónica y todas

43. En el original siempre aparece escrito "Mallarmée".

las músicas *nuevas*, *dentro de su índole*, que yo le he dado en los veinticinco años últimos en España, que yo he hecho más sinfónico que una orquesta y más pictórico que una paleta de pintor, y que están todas esas condiciones modernas que yo le he dado *curadas al sol*, *rociadas con gotas sublimes de vinos Jerez* para que sean sanas y estén embalsamadas; en España, repito, donde bajo mi pluma ha brotado una nueva *prosodia española* y un nuevo colorido *español*, y se ríe a grandes carcajadas la gente de *gran afinación*, de esas idioteces de "Monsieur Mallarmé" paseadas por América por sus imitadores (impersonales y automáticos) como se pasean por los viajantes de joyería falsa, los *diamantes americanos*, que aquí llamamos gráficamente diamantes de *culo de vaso*. Ni la matriz poética del clorótico Mallarmé era capaz de concebir hijos rítmicos con las piernas en su sitio, y los ojos en su sitio, y que fuesen *armónicos*, ni semejante *titiritero de la lírica* supo jamás, porque era un impotente, lo que era ser padre digno, ni artista grande y potente. Cuando se engendran hijos rítmicos (versos), que tengan una pierna más larga que otra, un ojo en su sitio y el otro en un carrillo, un brazo natural y otro de un kilómetro, esos hijos se llaman *fenómenos* y se ven en los barracones de las ferias a diez céntimos la entrada.

Los románticos transformaban la prosodia y el espíritu clásico engendrando creaciones *como hombres*, no como seres *bisexuales*; los naturalistas transformaron el romanticismo engendrando hijos poéticos *como hombres* armoniosos y fuertes; los que hemos hecho la última transformación de la prosa y de la poesía hemos engendrado estrofas y párrafos *como hombres*, con todo el fuego noble de nuestra alma y todo el respeto sagrado de nuestro corazón; pero Mallarmé, de quien vienen los espermatozoides tísicos, que los americanos a falta de bolsa espermática propia han tratado de difundir (a los muchos años de muerto el vate francés) por América (que no tiene literatura propia) y por España (que sí la tiene), Mallarmé, vuelvo a repetir, no engendró nada como hombre, sino como *hermafrodita*, y como los *hermafroditas* no sirven para la función de crear, de ahí sus *versos cojos*, su prosodia sin átomos de ozono, su color exangüe sin hierro, sus imágenes sin pinceladas de yodo, su sintaxis sin coyunturas, como la lombriz y su raquitismo sin fósforo, sin cales, sin oxígeno. Ni eso

es nada alto, grande y digno de la Sagrada Poesía, ni tampoco en los idiomas europeos, con fisonomía propia, cabe esa prosodia extraña a la *complexión Fisiológica de cada lengua*; todo idioma que tenga que renovar su prosodia, necesariamente ha de hacerlo con elementos musicales *propios*, y no traídos del francés; y querer llevar a cada idioma prosodia y sintaxis de otro es tan estúpido como querer que un pez viva en el aire y un pájaro en el agua. Los extravagantes solo pueden *masturbarse* la fantasía, por no ser capaces de celebrar una amplia y honda y fecunda cópula con la Santa Poesía.

Ahora que estamos en pleno Mayo, saca a la vista la Naturaleza la variedad infinita de sus arquetipos, de todos sus moldes y troqueles, para enseñar una vez más, a los poetas, cómo se hacen los versos. Vea V. las rosas: todas tienen completos sus acentos; vea V. los claveles: todos tienen cabales sus versos; vea V. los jazmines: todos tienen los pétalos iguales; vea V. las hojas de cada planta, de árbol, de cada flor; todas son versos iguales, acentos iguales, rimas iguales. Y así hay que escribir los versos, como los escribe Dios y como los escribe la Naturaleza: aun dando una prosodia nueva a la poesía, como he hecho yo en España, y una savia y un misterio nuevo, los he escrito con un altísimo respeto a los acentos y a las rimas.

España no admite la prosodia francesa del extravagante Mallarmé, *porque España tiene ya su prosodia moderna propia*; lo demás son cosas de *clowns* de circo, volatines, títeres, propios de gente sin sustancia ni dignidad humana. En España hacen *versos ridículos a lo Mallarmé* sencillamente porque no pueden hacerlos tan altamente magistrales como los maestros, que han llegado a una perfección suprema.

Los poetas que no se ajustan para escribir versos a lo que impone rotundamente Dios y a lo que impone la sublime Madre Naturaleza no son, literariamente, hijos de la *Gran Madre*, sino solamente hijos de la *Gran Puta*.

SALVADOR RUEDA

Es completamente imposible contestar en menos espacio al tema anterior, sobre el que yo podría escribir otro libro semejante al que hace veinte años escribí, titulado *El Ritmo*, y que fue el origen de la poesía moderna en España. Lo que digo en estas cuartillas, lo traduciría muy bien la gran inteligencia de mi amigo Pagano.

Salvador Rueda: "El verso que no es verso. I. Sr. Marinetti, Director de *Poesia*, Italia"

(*El Liberal*, Madrid, 9 de julio de 1906, [pág. 3])[44]

Ilustre escritor: Contestando a las consultas que usted me hace respecto a los que usted llama *verso libre* y yo llamo sintéticamente *necedad*, debo decirle que un poeta, un poeta de verdad, un poeta de los que hacen Dios y la Naturaleza, no produce versos cojos, ni versos largos, ni versos *cerebralmente* puestos de una manera, ni versos *cerebralmente* puestos de otra; un poeta de verdad, el *Poeta*, trae de un modo preestablecido, es decir, trae desde antes de nacer, todos los metros y todas las combinaciones rítmicas, sin que a ninguna le falte un acento, hechos carne y espíritu, hechos cerebro e intuición, y al hablar o al escribir *rompe a expresarse por música*, según perfectas cadenas de ritmos, según divinas tablas logarítmicas, emanadas del mismo Dios, que ha hecho las flores a ritmo, las gotas de agua a ritmo, el pulso, la respiración y el andar a son de ritmo. Eso es el poeta de verdad, el *Poeta*, y ese Poeta hace versos lo mismo que anda, que late y que respira: todas las combinaciones musicales las trae desde antes del nacer, como un don gratuito y milagroso, y *aunque él no quiera* es rítmico, armónico, justo en sus acentos, completo en la música portentosa de sus palabras, como es completa de acentos un ave al volar, y un ciervo al correr, y un caballo al galopar, y un mar infinito al desarrollar sus olas como una portentosa y estupenda tabla de logaritmos musicales.

Un poeta de verdad, el *Poeta*, no es una cosa que se encarga al taller químico-poético del *Barrio Latino* o de *París*, sino que nace tan armonioso como las rosas, tan rítmico como los claveles y como los lirios, tan musical como el agua y como el viento. El poeta, carísimo señor, *el Poeta de verdad nace y se hace*, del mismo modo que saben nadar a ritmo los ratones, que en cuanto les falta un acento, se ahogan. Los poetas de verdad, los *Poetas*, se llaman Zorrilla, Victor Hugo y muchos otros, que traen en la garganta, como una sucesión de mila-

44. No he podido localizar la supuesta continuación de esta carta en *El Liberal*.

gros, todos los ritmos de que es capaz un idioma, porque ellos mismos nacen siendo el Verbo poli-rítmico de una raza, de una lengua.

Además de esos, que son los *Poetas*, hay otros *que se parecen a los Poetas*, y son los *rimadores por cálculo*; los que estiran o acortan los renglones músicos por propósito; los *relojeros de la estrofa*, que la desmontan y la arman como una cosa mecánica; los que pueden escribir sin el acento, ¡es claro, como que no nacieron con él!; los que desarmonizan la cadencia como vulgares y antidivinos calculadores (aunque ellos se crean lo contrario). Estos meros retóricos que se creen que se puede volar con un ala sola y que se puede andar con una sola pierna, y que se puede respirar a capricho, es la gente de menos profundidad de talento que se ha visto; son, literariamente considerados, fenómenos dignos de conservarse en un frasco lleno de espíritu de vino; tienen una pierna más corta que otra; un ojo en la cara y otro en un sobaco; un brazo de a metro y otro de diez metros; tres costillas en un lado y tres mil en otro; y en cuanto a la boca, llevan un labio como una media luna y otro como la mitad de un anillo; y los dientes alternados, uno natural y otro de a tercia. Stéphane Mallarmé, primer fenómeno o anti-poeta que hubo, es el importante padre monstruoso de los lisiados rítmicos que andan por la Europa culta, orgullosos de pasear una inarmónica joroba de dromedario y unas piernas patizambas y un costillaje dislocado. ¡A ver! Establézcase una hilera de tarros llenos de vinagre, métanse en ellos a todos esos *tuertos del ritmo* y al Museo Antropológico con ellos. ¡Vaya una *elite*!

En suma, querido Señor, hay Poetas plenos, grandes, completos, criados por Dios –Zorrilla, Hugo– y hay poetas *a cojetadas*, o poetas desarticulados, que, por lo tanto no son poetas; y esos se llaman Mallarmé, que es el *Pontífice patizambo y toda la demás retahila de imitadores*, que es verdaderamente pintoresca.

¡Las cosas que hace para llamar la atención quien de un modo milagroso no trae en la garganta la canción de canciones, el metro de metros, todo el Ritmo! ¡En cierto *París desarticulado*, que no se parece al *París grandioso, potente, estupendo*, se ha inventado desde la película inconsútil, hasta quitarle el acento a la poesía, que es precisamente su fuerza, su potencia sagrada, procreadora y maravillosa!

Y como las ideas y las emociones de todas las épocas y de todas las razas no están, puede decirse, dichas como no estén dichas en verso incorruptible, en ritmo embalsamador, en cadencia cristalizadora y eterna, ahí va en metro de doce sílabas (con todos sus acentos justos y cabales) el tema que he desarrollado en prosa. Lo titulo *El acento en la Poesía*, que es eje de esta cuestión sobre la cual han emitido juicios europeos por usted pedidos, Giovanni Pascoli, Angiolo Orvieto, la condesa de Noailles, Neera, Jules Bois (que confiesa el fracaso de la tentativa *mallarmesca*), Albert Mockel y Francisco Chiesa. Emitirán también su juicio sobre tema tan ilógico y estúpido: D'Annunzio, Marradi, Mauclair, Dehmel, Sucini, Merrill, Holz, Cheon [Ghéon], Touny [¿Tumiaty?], Azevedo [Azeredo], Fonteza [¿Fontana?], Smara y otros[45].

Por mi parte, ahí va en poesía lo que he dicho en prosa, y queda complacido el insigne escritor italiano. No se quejará de falta de franqueza.

El acento en la Poesía

La estrofa es un grupo de acordes triunfales,
un haz de equilibrios y justas cadencias,
que llevan, en hombros de alturas iguales,
la idea hecha ritmos, colores y esencias.

Si un hombre es más bajo o escala más cielo,
si un brazo es más corto, si un pie se desvía,
la idea y las andas se vienen al suelo
por falta de ajuste, de unión y armonía.
[…][46]

Día de San Juan, 1906

45. Todos estos nombres figuran en la *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme* (1909); identifico entre corchetes algunas firmas que Rueda escribe erróneamente.

46. Este poema se publicó en *Trompetas de órgano*, *op. cit*., págs. 28-31. Puede leerse también completo en *Canciones y poemas*, antología preparada por C. Cuevas, *op. cit.*, págs. 435-437.

"MI ESTÉTICA": LA VISIÓN POÉTICA DE SALVADOR RUEDA EN 1917

Amparo Quiles Faz
Universidad de Málaga

La primera referencia sobre un texto de Salvador Rueda titulado "Mi estética" apareció en una carta del autor de Benaque a su amigo el escritor gaditano Eduardo de Ory Sevilla[1] fechada en Madrid el 19 de julio de 1917:

> Y...mentira parece que tú me surtas de lo mío propio, *El Ritmo,* y ¡hasta de cosas de América!, que es cuanto se puede decir. Obedece esta exclamación, a que me diste a mi paso por Cádiz, los artículos que iban publicados de *Mi Estética* en el *Mercurio* de Nueva Orleans, y solo los que me diste, tengo; quiere decir que me mandes ¡hombre! pero certificados, los demás artículos que hayan salido y salgan. ¡Está de Dios que tú estás más al tanto que yo de las cosas mías. No deja de tener gracia! [2].

1. Eduardo de Ory Sevilla (Cádiz, 1884-1939), poeta, crítico y director de periódicos mantuvo una interesante relación personal y epistolar con Salvador Rueda plasmadas en las cartas fechadas desde 1906 a 1917. *Cfr*. Amparo Quiles Faz, *Epistolario de Salvador Rueda,* Málaga, Arguval, 1996, págs. 102, 104, 105, 112-119 y *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933),* Málaga, Aedile, 2004, págs. 175-176, 194-196.

2. *Vid*. Amparo Quiles Faz, *Epistolario..., op. cit.*, pág. 115.

Rueda había regresado desde México al puerto de Cádiz el 26 de mayo de 1917, procedente de un sexto viaje a Ultramar iniciado el 28 de diciembre de 1916 desde el mismo puerto de Cádiz a bordo del vapor Montserrat[3] y que tuvo como primer destino el puerto mexicano de Veracruz, donde desembarcó a las 7 de la mañana del día 28 de enero de 1917[4].

A su regreso a Cádiz, y antes de tomar el tren hacia Málaga, Rueda visitó a su amigo Eduardo de Ory en la redacción de su revista *Cádiz. España y América*[5] y ante la posibilidad de no encontrarlo, le dejó una carta con sus impresiones sobre México, carta que vio posteriormente –en agosto de 1917– luz editorial en la prensa mexicana[6]. Pese a que Ory se encontraba en la cercana ciudad de San Fernando, acudió a su encuentro y le entregó los números publicados de "Mi estética" en el *Mercurio* de Nueva Orleans, tal y como afirmaba en la carta mencionada anteriormente.

Esta breve mención al texto de "Mi estética" se completaba con la referencia que Julio Cejador hacía en su *Historia de la lengua y la literatura castellana* señalándola como segunda parte del *Ritmo*[7]. También mi maestro Cristóbal Cuevas apuntaba la existencia de "Mi estética", así como la profesora Marta Palenque. Todos ellos me ofrecieron otra pista sobre este texto al citar una carta de Rueda a Julio Casares en 1917 y remitiendo, a su vez, al artículo de Anna

3. El viaje a México de Salvador Rueda puede verse en mi trabajo "Salvador Rueda en México (1916-1917)", en VV.AA., *Actas del VIII Congreso de Caminería Hispánica,* II, Madrid-Pastrana Guadalajara, CSIC y Patronato Arcipreste de Hita, 2006 (en prensa).

4. *El Universal*, México, 29-enero-1917, págs. 1 y 5 y *El Demócrata,* México, 29-enero-1917, pág. 1.

5. La prensa gaditana y malagueña daban noticia de la llegada del poeta de Benaque. *Cfr. Diario Liberal*, Cádiz, 27-mayo-1917, pág. 1; *El Regional*, Málaga, 27-mayo-1917, pág. 3 y *El Popular*, Málaga, 27-mayo-1917, pág. 3.

6. Carta de Salvador Rueda al poeta gaditano Eduardo de Ory, publicada en *El Pueblo*, México, 14-agosto-1917, pág. 8. *Cfr. Salvador Rueda en sus cartas, op. cit*., pág. 195.

7. Julio Cejador y Frauca, "Salvador Rueda Santos", en *Historia de la lengua y la literatura castellana*, IX, Madrid, Gredos, 1972, pág. 369.

W. Ashhurst que transcribía en parte la primera de las cartas de "Mi estética"[8].

El texto de "Mi estética" es un conjunto de seis cartas de Salvador Rueda dirigidas al filólogo y crítico Julio Casares Sánchez[9] y publicadas en el *Mercurio* de Nueva Orleans desde marzo a agosto de 1917[10]. Se completa este epistolario con una séptima carta del poeta de Benaque dirigida al director de la revista y publicada en febrero de 1917 a modo de prólogo publicitario de la obra[11].

Sin embargo, no era la primera vez que Rueda utilizaba la vía epistolar como soporte para la publicación de sus teorías estéticas, sino que, por el contrario, ya lo había utilizado muchos años antes. Me refiero a la publicación de *El ritmo,* que vio la luz editorial en 1893 en las páginas de *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, estructurada en entregas de cinco cartas entre junio y septiembre de ese año[12] y que estaban dirigidas al crítico catalán José Yxart[13]. El origen de este texto de teoría poética responde a la petición que el citado crítico le

---

8. *Cfr*. Cristóbal Cuevas García, "Ensayo introductorio", *Salvador Rueda. Canciones y poemas*, Madrid, Ceura, 1986, págs. XL-XLI y nota núm. 67; Marta Palenque (edit.), *El Ritmo*, University of Exeter Press, 1993, pág. XII, nota núm. 49 y A. W. Ashhurst, "Rubén Darío y Salvador Rueda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 298 (1975), págs. 185-187.

9. Julio Casares Sánchez (Granada, 1877-1964), filólogo, diplomático y músico, fue uno de los críticos e investigadores más importantes del país. Su obra *Diccionario ideológico de la lengua española* es uno de los pilares de la filología española.

10. *Mercurio*. *Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, marzo-1917, núm. 67, vol. XII, págs. 75-77; abril-1917, núm. 68, vol. XIII, págs. 113-115; mayo-1917, núm. 69, vol. XIV, págs. 150-151; junio-1917, núm. 70, vol. XII, págs. 222-224; julio-1917, núm. 71, vol. XIII, págs. 259-262; agosto-1917, núm. 72, vol. XIII, págs. 288-290 y A-XVI.

11. "Página personal del Director"*, Mercurio*. *Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, febrero-1917, núm. 66, vol. XII, pág. 1.

12. "Sobre el ritmo, I y II", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 15-julio-1893, núm. 550, págs. 442-443; "El ritmo, III", 20-julio-1893, núm. 552, págs. 470-471; "Sobre el ritmo, IV", 2-septiembre-1893, núm. 557, págs. 550-551; "Sobre el ritmo, V. Endecasilabistas y versificadores", 23-septiembre-1893, núm. 560, págs. 598-599.

13. José Ixart y de Moragas (Tarragona, 1852-1895) famoso crítico catalán, se especializó en el ámbito teatral con su obra *El arte escénico en España.* Colaboró en la prensa de la época y fue director de la revista *Arte y Letras* (1883).

había hecho a Rueda, también en carta del 16 de junio de 1893, con el fin de reunir las opiniones de los poetas sobre cuestiones métricas y rítmicas[14], hecho recordado por las palabras de Rueda en 1902:

> Así como hace ya años tuve que escribir un tomo entero de crítica, *El Ritmo* (cuyas ideas son, desde hace tiempo, propiedad de todos los escritores, porque el libro se convirtió en atmósfera), para poder contestar a una pregunta que me hizo sobre métrica el inmortal Ixart...[15]

Un año después, en 1894, el texto volvió a editarse como libro con el subtítulo de "Crítica contemporánea"[16] y en él se incluían "Una carta de Yxart" a modo de prólogo, cinco cartas más sobre el ritmo[17] y once artículos ajenos al tema[18]. Actualmente, y gracias a la labor de la profesora Marta Palenque, contamos con la magnífica edición de *El ritmo* publicada en 1993[19].

---

14. En carta a J. Ixart publicada en *La Ilustración Ibérica* dice Rueda: "Lo primero que tengo que hacer al enviarle en esta carta algo de lo que me pide V. en la suya acerca de lo que pienso del ritmo poético…". *Cfr. La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 15-julio-1893, año XI, núm. 550, pág. 442.

15. "Carta de Salvador Rueda a Salvador Canals", *Nuestro Tiempo*, 1902, núm. 23, págs. 708-709. *Cfr. Salvador Rueda en sus cartas, op. cit*., pág. 137.

16. *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Tip. de M. G. Hernández, 1894, 150 págs., vol. IV de la "Biblioteca Rueda".

17. Las cinco cartas añadidas en esta edición son: "Los troqueles retóricos"; "Parálisis del idioma"; "Las palabras afónicas. Todo cuanto se escribe y habla es ritmo"; "Cuanto se habla y se escribe es ritmo"; "El acento"; "La poesía como resumen de las bellas artes".

18. Los títulos de los once artículos son: "*Nieve*. Poesías de Julián del Casal"; "*Efímera*s. Libro de poesías de D. Francisco A. de Icaza"; "A las tres de la mañana"; "Observaciones de la vida artística"; "Impresión de una lectura. *Grandes problemas*, libro del Dr. D. Ángel Pulido"; "Prólogo. Del libro *Dijes y bronces* de Máximo Soto Hall"; "*Triquitraques*. De D. Emilio Bobadilla, Fray Candil"; "Prólogo. Del libro de Pedro de Lara, próximo a publicarse, titulado *Cantos de un poeta*"; "*Notas dispersas*. Obra en prosa y verso de D. Carlos Navarro Rodrigo"; "Prefacio. Del libro *Sensaciones de arte*"; "*Al aire libre*. Libro inédito de D. Enrique Redel"; y "La *gusarapería* literaria. Cuadro de *malas* costumbres o sainete final".

19. Marta Palenque (ed.), *El ritmo*, University of Exeter Press, 1993.

Habrían de pasar quince años, para que en 1908 encontráramos otro texto de teoría poética titulado "El hexámetro". En este caso se trata de una tríada de cartas más una "Fe de erratas" publicadas en las páginas del periódico madrileño *España Nueva*[20]. Como en el caso anterior, Rueda utilizó de nuevo la estructura epistolar para dirigirse, en este caso, al periodista y redactor jefe de *España Nueva* Augusto Vivero Rodríguez de Tudela[21], quien le había invitado a "charlar" con los lectores del periódico:

> Aceptada la invitación para echar cuatro chácharas con el público desde *España Nueva*, platiquemos unos minutos en derredor de la poesía como en derredor de la candela, ahora que las manos se alargan, por instinto de la lumbre, buscando la reconfortable caricia de las lenguas luminosas[22].

En este texto defendía Rueda la adaptación del verso griego a la métrica española, aportando para ello ejemplos basados en la naturaleza, y más concretamente en el natural canto de la codorniz: "La codorniz que da seis golpes canta un hexámetro matinal"[23]. Al tiempo que definía el ritmo interno de algunos poetas como "gracia metafísica, virtud psicológica, sentimiento del alma, y, como el amor, el que lo siente lo siente, sin más permiso que el de Dios"[24].

---

20. "Charla. El hexámetro griego", *España Nueva,* Madrid, 1-febrero-1908, pág. 1; "Charla. El hexámetro II*", España Nueva,* Madrid, 2-marzo-1908, pág. 1; "El hexámetro. Erratas", *España Nueva*, Madrid, 4-marzo-1908, pág. 1 y "El hexámetro. Nota final", *España Nueva*, Madrid, 11-marzo-1908, pág. 1. *Cfr. Salvador Rueda en sus cartas, op. cit*., págs. 159-173.

21. Augusto Vivero Rodríguez de Tudela (Santa Clara, Cuba, 1879-1939), escritor y periodista que comenzó su carrera a los diecinueve años como director de *El Heraldo de Murcia* (1897). Su trayectoria, hasta su fusilamiento en 1939, abarcó una multitud de periódicos nacionales: *El Liberal, Diario Universal, España Nueva* (1905-1911), *España Libre y ABC* republicano (1936-1939), entre otros títulos.

22. "Charla. El hexámetro griego", *España Nueva,* Madrid, 1-febrero-1908, pág. 1. *Cfr. Salvador Rueda..., op. cit*., pág. 159.

23. "Charla. El hexámetro II*", España Nueva,* Madrid, 2-marzo-1908, pág. 1. *Cfr. Salvador Rueda..., op. cit*., pág. 168.

24. "El hexámetro. Erratas", *España Nueva*, Madrid, 4-marzo-1908, pág. 1. *Cfr. Salvador Rueda..., op. cit*., pág. 172. Rueda distinguía dos clases de poetas en

Tras un salto temporal de nueve años (ocho si contamos desde la fecha de creación en 1916), Rueda publicó "Mi estética" en las páginas de la revista *Mercurio* de Nueva Orleans, texto que hasta ahora no había visto la luz editorial salvo en las páginas de la prensa de la época[25].

Estas epístolas fueron escritas, de nuevo, bajo el signo del mandato y de la obediencia debida, como si una ineludible obligación se cerniera sobre la pluma de Rueda:

> Me dijo usted que iba a hacer un detenido estudio del ritmo y de la poesía modernos en España, y el tema me mueve a echar un rato de charla con usted[26].

El carácter epistolar le ofrecía la posibilidad de mantener un tono de cordial aproximación y de estudiada naturalidad que facilitaría el acercamiento del gran público a un tema de teoría literaria. No se trataba de pontificar académicamente, sino de "echar un rato de charla" con el público lector[27], al tiempo que defendía su genio natural para alejarse del talante artificioso de la academia:

---

cuanto al ritmo: "Cierta clase de poetas y escritores tiene, de un modo natural, el don del ritmo y del idioma, y estos no necesitan que el lenguaje se flagele a ellos, porque no es que hacen uso del idioma como un instrumento exterior, sino que ellos mismos tienen el estilo en sí, formando parte de su ser... el otro punto comprende el número infinito de escritores (casi todos) que sí hacen uso del idioma (literario, se entiende) como de una herramienta sonora, como de un vehículo externo, porque no lo poseen como don intuitivo..." *Vid*. "Charla. El hexámetro griego", *España Nueva,* Madrid, 1-febrero-1908, pág. 1. *Cfr*. *Salvador Rueda..., op. cit*., pág. 159.

25. No creemos que este texto de Rueda se editara como volumen, pese a que 1933 Manuel Blasco Garzón asegurara: "Arrancó de la Naturaleza, para dar vida y base honda a la poesía. He aquí su tema inicial, repetido después, con ampliaciones que no alteran la esencia, en el libro publicado bajo el título de *Mi estética* (1918)". *Cfr.* "Homenaje a Salvador Rueda", *Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras*, 63 octubre-diciembre, (1933), págs. 46-54 (la cita en la pág. 50). Agradezco a la profesora Mª Isabel Jiménez Morales la localización de esta nota.

26. "Mi estética. I ", *Mercurio*. *Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, marzo-1917, núm. 67, vol. XII, págs. 75-77.

27. En "El hexámetro" también había aludido Rueda a este supuesto coloquio informal entre amigos, mencionando continuamente los términos "cháchara, platicar y hablar". *Cfr*. *Salvador Rueda..., op. cit*., págs. 159-173. (Concretamente las páginas 159-160-164-165-166-173).

> Yo vine a Madrid desde los campos con mi melena atestada de abejas, y mi corazón lleno de armonías virginales. Si hubiera procedido de las aulas universitarias, mi historia hubiera sido, no solo distinta como es, sino contraria[28].

La publicación en la prensa le ofrecía además varias posibilidades: por una parte, llegar a un mayor número de lectores, algo que parece que se consiguió si atendemos a las palabras del director del *Mercurio* quien aseguraba "haber conquistado varios cientos de lectores nuevos al *Mercurio*"[29]. Y, por otra, provocar respuestas críticas en el mundillo literario:

> Demasiado se me alcanza que es una obra que levantará polvareda de lucha, porque Ud. sabe que cuando se da un canon nuevo en arte, al principio, le crucifican a uno, y después, cuando el canon triunfa salen muchos que quieren ser crucificados, aprovechándose de la confusión natural en todo combate. Como el MERCURIO que usted dirige, se lee y se estima grandemente en todos los países de lengua castellana y es además una revista seria, fundamental, de interés perenne, creo que le va como anillo al dedo la publicación de mi libro que aparte de su interés de combate tiene una tendencia filosófica y trascendental[30].

Se conseguía, además, tantear el terreno para su posterior publicación como libro en un volumen conjunto con *El ritmo* que inauguraría la "Biblioteca Mercurio", tal y como parece en una nota al final del texto, proyecto editorial que no llegó a término:

---

28. "Mi estética. VI", *Mercurio. Revista mensual ilustrada*, Nuevas Orleans, agosto-1917, núm. 72, vol. XIII, págs. 288-290 y A-XVI. Rueda siempre reiteraba su distanciamiento del mundo academicista: "[...] Renuncio...a una docente definición. [...] no me meteré a maestro de retórica [...] dejo la cátedra de maestro de definiciones para quien la desee". *Cfr.* "El hexámetro. Nota final" *España Nueva*, Madrid, 11-marzo-1908, pág. 1. *Vid. Salvador Rueda..., op. cit.*, pág. 173.

29. "Página personal del Director", *Mercurio*, Nueva Orleans, septiembre-1917, núm. 73, vol. XIII, pág. 303.

30. Extracto de carta de S. Rueda en "Página personal del Director", *Mercurio. Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, febrero-1917, núm. 66, vol. XII, pág. 1.

> N. del D.– Ya concluida la serie de artículos que forman "Mi Estética" nos proponemos editar lo fundamental de la obra de Salvador Rueda. "El Ritmo" que marca su primer periodo y "Mi Estética" formarán un solo volumen cuidadosamente relacionado, corregido y aumentado por el autor. Nos proponemos hacer de la edición de este libro la inauguración de una nueva actividad de esta empresa que denominaremos "BIBLIOTECA MERCURIO".
>
> A fin de tener siquiera una idea de la acogida que nos espera en este campo solicitamos de todos los libreros de América sus órdenes provisionales para la obra de Salvador Rueda que editaremos en breve[31].

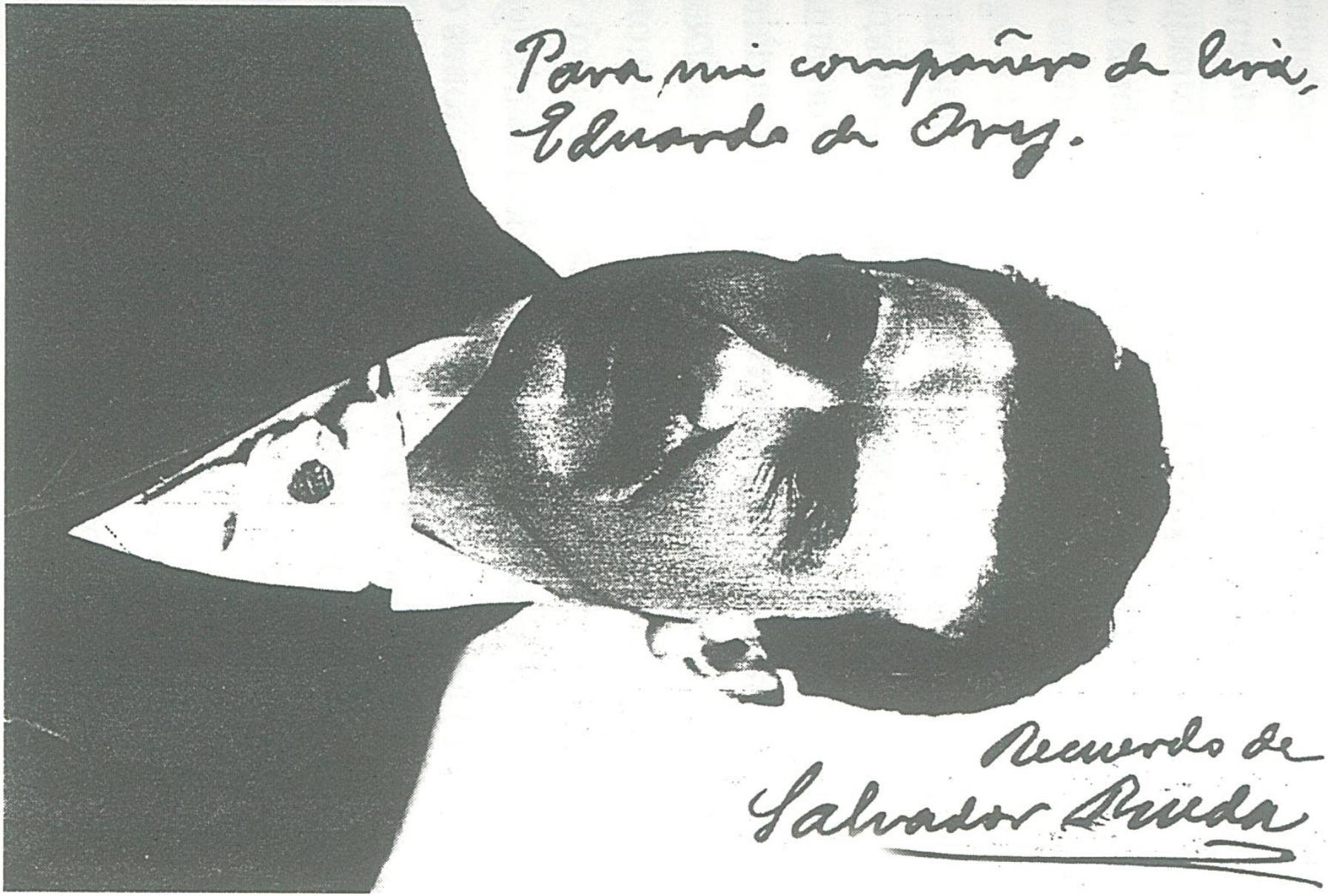
Además, la cercanía epistolar aportaba un matiz de igualdad entre el emisor y su destinatario, en este caso con el crítico Casares, al igual que anteriormente con el crítico catalán Yxart o el periodista cubano Vivero. A Casares se dirigía con palabras de "querido amigo, sabio eminente, venerado y egregio amigo", aunque no evitaba la admiración en sus despedidas, teñidas de cierto matiz de veneración religiosa entre un maestro y su discípulo:

> Admiro más que nadie su genio analítico y su alma inflamada de santa justicia;
>
> […] Besa sus manos de Maestro, su devoto creyente;
>
> […] Le besa las manos llenas de fuerza, de justicia y de bondad, su devoto creyente[32].

---

31. "Mi estética. VI", *art. cit.*, pág. A-XVI. Aunque no llegó a buen fin esta edición, sin embargo, sí parece que *El ritmo* fue corregido y anotado para su reedición, como lo demuestran las cartas entre Rueda y Ory: "No he recibido la copia del Ritmo". (Carta de Rueda a Ory, Madrid, 9-7-1917); "La copia la han tenido que hacer a ratos, a causa de los trabajos perentorios y hasta hace dos días no ha quedado lista. Ahora estoy confrontándolo con el original y corrigiendo las equivocaciones naturales, pues a pesar de efectuado a ratos, se ha hecho deprisa, dada la urgencia con que tu deseabas esta reproducción. Algunos renglones que se saltaron los he añadido con mi letra como verás. En fin, por este correo, certificado, va el Ritmo". (Carta de Ory a Rueda, 10-7-1917); "Me llenó de alegría el recibir la copia del Ritmo". (Carta de Rueda a Ory, Madrid, 19-7-1917). *Cfr.* Amparo Quiles Faz, *Epistolario de Salvador Rueda, op. cit.,* págs. 112 y 114.

32. "Mi estética. II, III y VI", *art. cit.*, págs. 115, 151 y A-XVI


Para mi compañero de lira,
Eduardo de Ory.
Recuerdo de
Salvador Rueda

Las cartas publicadas en la prensa le conferían también al discurso un carácter de supuesta provisionalidad e inmediatez, como si se estuvieran escribiendo casi a vuelta de correo, tal y como el poeta nos hace creer:

> No hago memoria de si le he dicho en mi carta anterior;
>
> […] Encendida la pluma, no es fácil darle un soplo y apagarla. Pero prometo no escribirle más que esta cuarta carta, hasta no tener palabras suyas;
>
> […] Visto, según sus palabras provisionales, ahora recibidas, que le han hecho pensar mucho mis cartas anteriores...[33]

Pero este texto no se escribió "a vuela pluma", sino que se redactó casi medio año antes de su publicación, concretamente en diciembre de 1916 en la isla alicantina de Tabarca, tal y como indica al final del texto[34]. Datación textual confirmada por las palabras del escritor en su primera carta:

> Hoy dispongo de unas horas libres en la isla de Tabarca, (Alicante), donde gracias a la generosidad de las gentes, poseo unas piedras en que soñar, metido en un salvaje cinturón de olas. Usted gusta vivir a la vista de una cordillera, el Guadarrama; y yo, cuando me canso de los montes, busco los mares. Desde ellos le hablo[35].

Rueda había descubierto la isla alicantina de Tabarca gracias a su amistad con Gabriel Miró con quien mantenía relaciones de amistad desde 1906 [36]. Allí llegó por primera vez un 22 de abril de 1908, instalándose primero en la residencia del Faro y posteriormente en una casita frente al mar. Para Rueda, la isla fue "su mesa sagrada

---

33. "Mi estética. III, IV y VI", *art. cit.*, págs. 150, 222 y 288.

34. Si nos atenemos a su biografía, Rueda hubo de escribir esta obra antes de mediados de diciembre, pues desde Tabarca tuvo que salir hacia Málaga a fin de embarcarse en Cádiz el 28 de diciembre de 1916, rumbo a Cuba y Méjico.

35. "Mi estética. I", *art. cit.*, págs. 75-77.

36. *Cfr*. Cristóbal Cuevas García, *op. cit.,* pág. XLVII.

y un divino trozo del Paraíso" donde "después de haber recorrido tantas tierras, vine a plantar mi casa"[37]. A la isla le dedicó su obra *Zumbidos de caracol* y allí pasó los veranos para reponerse de su siempre maltrecha salud y descansar de sus viajes: en julio de 1912; en septiembre de 1913 tras su viaje a Argentina; en verano de 1914 y en verano de 1916 cuando "se preparó para sus nuevos viajes a Hispanoamérica"[38]. Tabarca fue su refugio creativo y vital hasta el punto de que el poeta dispuso en su testamento ser sepultado allí.

El texto de "Mi estética" se publicó, muy acertadamente, mientras el poeta se encontraba de viaje por México. Como ya hemos señalado, Rueda llegó a la capital azteca un 7 de marzo de 1917 a las 8 de la mañana y la primera carta de "Mi estética" se publicó precisamente en ese mismo mes de marzo. Además de ello, el director informaba en este mismo número de los preparativos que se hacían allí para "hacerle una recepción real, como corresponden al abolengo del Príncipe de la Poesía Castellana" y en la segunda entrega de "Mi estética" se ofrecen dos fotografías del desembarco de Rueda en Veracruz, así como artículos y fotos de su estancia en México[39]. Rueda reiteraba también el carácter inédito del texto como una muestra de amistad para con el director del *Mercurio*, al tiempo que mostraba su interés en que fuera publicado cuando él se encontrase de viaje por México. Con ello, Rueda buscaba publicidad, tanto en España como en América, sobre sus periplos triunfantes por el país americano:

---

37. Carta de Rueda a Emilio Costa fechada el 30-julio-1912. Cit. en Vicente Ramos, "Salvador Rueda y Alicante", *Estudios Mediterráneos. Rubén Darío y Salvador Rueda*, Alicante, Cátedra Mediterráneo, 1966-1969, pág. 199. En Málaga, un 6 de junio de 1916, decía Rueda: "Yo busco el Tasara del mar, la isla de Tabarca, rodeada también de salud y de hermosura". *Cfr*. Amparo Quiles Faz, *Epistolario…, op. cit.,* pág. 111. La vida de Rueda en Tabarca ha de verse en Vicente Ramos, "Salvador Rueda y Alicante", *Estudios Mediterráneos...*, *op. cit*., págs.149-202 y Juan Guerrero, "Salvador Rueda en Tabarca", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 7 (1943), págs. 69-80.

38. Vicente Ramos, *op. cit*., pág. 202.

39. "Mi estética. III", *art. cit.*, pág. 115; "La visita de Rueda", *Mercurio*. *Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, mayo-1917, núm. 69, vol. XIV, págs. 177-178 y "Sección mexicana", *Mercurio*. *Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, agosto-1917, núm. 72, vol. XIII, págs. A-IX y A-X.

> Y esto da ocasión, para que yo pueda destinar al MERCURIO de Ud. un breve libro inédito que relata las vicisitudes por que ha pasado la técnica de la poesía castellana y la misma poesía, durante los cincuenta años últimos, hasta hoy[40].
>
> […] Una y otra composiciones rompen lo inédito sola y exclusivamente para usted. Ruégole que las reserve en absoluto de la publicidad, hasta que yo regrese de mi cercano y nuevo viaje por tierras de América[41].

En "Mi estética" Rueda volvió a exponer las bases de su teoría poética, además de jalonarlo con referencias al universo literario, con comentarios de sus fobias y filias –más bien fobias–, y con datos autobiográficos que nos ofrecen un retrato vital y literario del poeta.

Uno de los primeros temas que inauguran "Mi estética" es la reivindicación de su papel como revolucionario poético. Rueda se sentía innovador del universo poético y lo recalcó una y otra vez con el dato irrefutable de la datación de sus obras:

> [...] puesto que sabe Ud. que yo fui el precursor de toda esta transformación en el arte de la palabra rítmica. Cuando estaba ya revolucionado el ritmo por mí, en España, fue cuando llevaron a ella importaciones del francés Asunción Silva, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y, últimamente, después de estos tres citados, Rubén Darío[42].
>
> [...] Y todavía más antes de que ninguno, ni uno solo, de los poetas y literatos que han vivido, y viven, hicieran modernismo,

---

40. "Página personal del Director", *Mercurio. Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, febrero-1917, núm. 66, vol. XII, pág. 1. En el siguiente número las palabras del director redundan en este carácter inédito: "Como lo anunciábamos en nuestra edición pasada, principiamos a publicar en ésta, la última obra inédita del poeta castellano Salvador Rueda, denominada "MI ESTÉTICA". La obra se publicará en varias ediciones y por capítulos". *Cfr.* "Página personal del Director", *Mercurio. Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, marzo-1917, núm. 67, vol. XII, pág.73.

41. "Mi estética. V", *art. cit.*, pág. 259.

42. "Página personal del Director", *Mercurio. Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, febrero-1917, núm. 66, vol. XII, pág. 1.

yo había dado a luz mi obra *El Ritmo*, y antes aún, había revolucionado la Poesía, y la fecha de ese período se levanta como un pilar indestructible de esta verdad. En la historia de las letras, a veces, la fecha de un libro tiene más honradez y más justicia que toda una legión de señores[43].

[...] descubrir la vasija o la forma nueva en que vaciar el nuevo espíritu, es lo que ha sido uno de mis aportamientos al Parnaso Español, en cuanto a mi acción de amplificador y de revolucionario del arte[44].

Las fechas en arte tienen más justicia que los hombres... De esta fase de los ritmos interiores, ni cuando yo publiqué mi tratado hace ya, tal vez, camino de cuarenta años, ni después, podía siquiera hablarse. Con la más absoluta seguridad le hubiesen metido a uno en un manicomio. Hoy está maduro el tiempo y puede hablarse del ritmo orquestal. Yo inventé esa orquesta hace mucho tiempo[45].

Las fechas y las composiciones están de pie para demostrarlo. A veces una fecha es más honrada que una época[46].

Rueda defendió su papel combativo en la lucha poética y por ello, calificó su texto con términos bélicos:

Es un libro de lucha, sincerísimo y verídico hasta más no poder serlo más... Este es el eje del libro, como ve, capitalísimo de interés histórico y polémico... Demasiado se me alcanza que es una obra que levantará polvareda de lucha, porque Ud. sabe que cuando se da un canon nuevo en arte, al principio, le crucifican a uno, y después, cuando el canon triunfa salen muchos que quieren ser crucificados, aprovechándose de la confusión natural en todo combate[47].

---

43. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 75.
44. "Mi estética. III", *art. cit.*, pág. 151.
45. "Mi estética. II", *art. cit.*, págs. 113 y 114.
46. *Ibid.,* pág. 114.
47. "Página personal del Director", *Mercurio. Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, febrero-1917, núm. 66, vol. XII, pág. 1.

Era consciente de lo que conllevaba iniciar cualquier innovación poética y sabía, por haberlos sufrido desde 1893, de los ataques de sus colegas literarios, tal y como recordaba en esta carta de 1916:

> [...] los retóricos tradicionalistas veían en mí al Demonio que trajo la poesía nueva. [...] Contra mí, salvo la reducidísima cifra de los consagrados, se pusieron viejos y jóvenes. Había que echar a tierra mi cabeza de un tajo....[48]

Ante estos ataques, Rueda se batió en armas contra ellos tachándolos con múltiples apelativos: ”plagiarios, indefinidos, impersonales, incoloros, innodoros e insaboros” *(ibid.*). Un Rueda cansado y dolorido –e incluso resentido– rememoraba un amargo pasado de enfrentamientos:

> Contra mí, salvo la reducidísima cifra de los consagrados, se pusieron viejos y jóvenes. Había que echar a tierra mi cabeza de un tajo. Pero aquello no era sincera, era una impostura al ver que ellos no eran más que unas abstracciones impersonales. Y acorralándome por tener lo que ellos no tenían, (ni tienen), se agruparon entre sí para auscultarse y ver si encontraban en su espíritu una originalidad que revelar como la mía. Y fue entonces cuando comenzó el sudar tinta los prosistas y poetas, por si, con excesiva

48. “Mi estética. I“, *art. cit.*, págs. 76-77. Similares comentarios vertiría Rueda años después: “Antes cualquier modificación o ampliación costaba crueles batallas: de los viejos, porque no querían ni las más lógicas reformas, y de los jóvenes, porque no eran ellos quienes las traían, y antes la muerte que fuese mi humilde persona. Y tan continuado que este desamor, encima de acogerse a mis innovaciones, que me fueron poniendo enfrente a todo poeta que sobresalía algo de los demás conforme iban viniendo al Parnaso. Tuve que luchar con todos, ni uno menos”. *Vid*. Narciso Alonso Cortés, “Salvador Rueda y la poesía de su tiempo”, *Anales de la Universidad de Madrid,* (1933), fasc. 2, II, pág. 175; “Los viejos retóricos me odiaron porque, no acostumbrados al oxígeno, las cucarachas salían a cientos de sus estrofas al sol hiriente de la nueva vida; y me odiaron los jóvenes porque no era cada cual de ellos el que venía con la nueva fórmula. Y en el acto hubo una alianza enemiga: había que saltarme los ojos y despedazarme vivo”. *Cfr*. Manuel Galán, “El sermón de la escollera. Salvador Rueda celebra sus bodas con el mar”, *Vida Gráfica*, s. a.

cultura, o con lecturas de tal vate famoso o de tal prosista célebre, extranjeros, podían dar con la receta del estilo personal. Hicieron infinitos tanteos y vertieron una exudación de sangre durante años para *celestinearse* un don virginal que no les había dado la Naturaleza. Ése, ése, ése. Ha sido el clavo, el eje, la mira, la ambición, el fundamento y el punto de combate sobre el cual se ha librado la lucha desigual de todos contra uno, en el advenimiento de la poesía moderna y de la prosa artística. Mi espalda ha sido el yunque resistente sobre que se han elaborado. A los cañonazos que yo recibía, contestaba llamándoles lo que más podía herirles: plagiarios, indefinidos, impersonales, incoloros, innodoros e insaboros; y a nuevas balas del ejército literario, nuevas verdades mías, que eran la pesadilla de su sueño, al analizarse y ver que se parecían, (y se parecen), a esos cubre-pies de ciertas camas de pueblo, que están hechas con retazos de telas de cien mil colores (o autores)[49].

Un proceso devastador que hizo que el inocente y hasta beatífico pueblerino se transformara en un ser cínicamente endurecido:

Imposible parece que se me acosara hasta el extremo de que siendo mi corazón el corazón más humilde que ha nacido de mujer y mi alma más sencilla que el alma de los pájaros, me convirtieran en un cínico, en un fatuo, en un jactancioso, en un toro de fuego, como dijo un insigne poeta que tiene su labor llena de imágenes más, y en una hoguera terrible que erguía sus llamaradas al cielo. Mi verdadero corazón era la negación más completa de todo eso[50].

---

49. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 77. Al final de sus días recordaría estos ataques literarios con profunda acritud: "Mi llegada fue el de un ave rara, la de un pájaro torcaz que entra de improviso en el corral de aves amaestradas. Los gallos zancudos, los pollos en ciernes, las gallinas cluecas y las adolescentes abrieron sus alas en desafío y vinieron hacia mi sañudamente con los picos abiertos. No era para menos... Un niño casi, un pobre cateto, un campesino que había estampado en su corazón y en su frente la religión eterna de la Creación, mientras guardaba los cuadrúpedos en las praderas, tenía la insolencia de traer el nuevo temblor estético, el nuevo escalofrío de la Belleza, en la copa divina de la Palabra. ¡Nefanda osadía!..." *Cfr*. Manuel Galán, *art.cit*.

50. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 77.

Recluido en su soledad y aislado frente a sus congéneres: "Solo en mi dolor y en mi calvario!" (*ibid.*), se retiró al calor de la religión, porque Rueda era y sería siempre un hombre profundamente religioso:

> Fue inútil el acorralamiento de presa perseguida, pues yo sabía curarme en la soledad con esa suprema sabiduría del instinto de los brutos enfermos, e iba a lamerme mis heridas en el silencio lleno de raíces medicinales, en el apartamiento poblado de yerbas santas que cicatrizan y confortan. Siempre me he curado las llagas que me hicieron, en el seno de Dios, bajo el tacto de sus dedos, sintiendo el terciopelo de su gracia, empapando mis lacerías en su risa, liándome en sus vendajes de amor... Así me he lamido mis heridas, en la ancha y misericordiosa soledad, donde no había temor a los seres humanos[51].

Abominaba del mundo artificial de los literatos y se apartaba de los cenáculos bohemios de los que él no formaba parte:

> Nunca pude soportar las tertulias de envilecimiento moral, la piojosa bohemia, hedionda y gangrenada; y nada más lejos que crearme capillas literarias llenas de constantes adulaciones, con que algunas almas buscan el consuelo diario a las negaciones que les hizo la Naturaleza. Síntoma malo es en el artista tener absoluta necesidad de tonificarse diariamente con la mentira, tela de Persepole [*sic*] que lo mismo se hace que se deshace, oyendo el ruido descuartizador de las cervecerías literarias, de las mesas llenas de bisturíes y regadas con sangre de reputaciones ajenas[52].

---

51. *Ibid.*. Rueda fue siempre un hombre profundamente religioso: "Mi inclinación religiosa desde niño, me ha acarreado insensiblemente a la soledad". (*Cfr*. "Mi estética. II", *art. cit.*, pág. 113); "Desde mi infancia, desde el santo regazo de mi madre, soy católico, apostólico, romano" (*Cfr*. Narciso Alonso Cortés, *art. cit.*, pág. 167).

52. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 77. Muchos años después decía en su retiro malagueño: "Siempre fui solitario. Lo he sido desde niño, y no por desamor a los demás. Medio siglo viví en la Corte, y no pertenecí a ninguna tertulia, ni fui a nin-

Frente a ellos, Rueda se asimilaba a los seres naturales y en este caso en concreto, a los perros vagabundos y salvajes que conocen los secretos de la Naturaleza:

> Los perros vagabundos y yo sabemos de una farmacopea que no está en los hombres, y encontramos en los vegetales hospitalarios y en las piedras y en las aguas empapadas de sortilegios amorosos y de ensalmos caritativos, serenidades hondas de pozo sagrado que nos llenan de frescor divino y de claridades de celeste remanso[53].

Y esta profunda religiosidad le había llevado a ser de nuevo "el primero" en integrar en su obra poética las imágenes eclesiásticas:

> [...] porque de pequeño fui dichoso acólito de mi aldea, poblé mucho antes que ningún prosista y que ningún poeta de España mis versos diversísimos de trompeterías de órganos, de misales, de casullas, de incensarios, de espadas de arcángeles, de Eucaristías, de fascitoles, de patenas aúreas, de cálices sublimes, de evangelios, de cíngulos, de todas las imágenes de supremo valor litúrgico que son ornamento incomparable del estilo[54].

Porque de Dios emana la inspiración poética, que como la fe, es otorgada por Dios aleatoriamente entre los creyentes:

> Donde acaba el tecnicismo filológico en poesía, sabe usted que empieza el otro tecnicismo infinito cuya sabiduría está depositada por Dios en nuestra conscientísima y sapientísima inconsciencia[55].

---

guna "cervecería literaria", ni a ninguno de aquellos cafés donde, a fuerza de sueltos y de reclamos estratégicos, se hacían las reputaciones". *Cfr*. Manuel Galán, *art. cit.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*.

> [...] me había hecho antipático y odioso a fuer de franco, a fuer de impulsivo en defensa de las brutales acometidas, y abominable por poseer cosa tan ajena a mi voluntad y tan fatalmente impuesta por Dios –como era tener una originalidad y un estilo propios–, que son cosas tan irremediables como en lo físico ser alto o bajo, rubio o moreno[56].

En esta lucha de poeta "único" frente al mundo artificial de los "otros" literatos ocupa un lugar preponderante la figura de Rubén Darío. La ya tan estudiada relación de amor-odio entre ambos poetas[57] tiene un papel destacado en "Mi estética", porque Darío fue el blanco de todas sus fobias. De hecho, la primera entrega está dedicada casi por entero a explicar la historia de sus relaciones con el nicaragüense. No exento de un amargo resentimiento, Rueda le dedicaba epítetos como "el más impersonal, siendo más, un maravilloso escultor, trasegador y amalgamador, que un creador"[58].

De una primera camaradería se pasó a un total distanciamiento, una generosa amistad compartida–si creemos las palabras de Rueda– que dio paso a un resentido, amargo y reiterado reproche:

> …antes también de que él comprendiese que yo era un hijo directo de la Naturaleza poliforme y polifónica, hicimos, como buenos camaradas, este pacto: de su parte, renovar nuestro ambiente literario con sus novedades traídas de París; y de la mía, proseguir

---

56. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 75. Idéntico comentario exponía en 1908 cuando afirmaba: "Ellos mismos [los poetas] tienen el estilo en sí, formando parte de su ser, como tiene la condición de ser morenos, rubios, altos o bajos". *Cfr.* S. Rueda, "Charla. El hexámetro griego", *España Nueva*, Madrid, 1-febrero-1908, pág. 1. *Cfr.. Salvador Rueda..., op. cit*., pág. 159.

57. *Cfr.* Richard Cardwell, "Rubén Darío y Salvador Rueda. Dos versiones del modernismo", *Revista de Literatura*, XLV, 89 (1983), págs. 52-72; Cristóbal Cuevas, *op. cit.,* págs. XXXV-XLII y "Modernismo: poéticas paralelas. La adscripción literaria de Salvador Rueda", en Pedro Piñero y Rogelio Reyes (eds.), *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Sevilla, Universidad, 1993, págs. 111-131 y Marta Palenque, *op. cit.,* págs. VIII-XI y XXXIII.

58. "Página personal del Director", *Mercurio*. *Revista mensual ilustrada,* Nueva Orleans, febrero-1917, núm. 66, vol. XII, pág. 1.

mis tareas de revolucionario de la lírica... Cuando ninguno de los dos nos habíamos comprendido, quizás porque el cariño de camaradas solo nos hacía reparar en que los dos éramos modernizadores... Recuerdo este episodio, para que se vea lo unidos que estábamos, sin todavía habernos comprendido[59].

En esta primera carta relataba las dos estancias de Darío en España (1892 y 1899) y el episodio de ambos con Menéndez Pelayo en el *Hotel Las Cuatro Naciones* de Madrid[60] del que, si seguimos creyendo a Rueda, salió mal parado el nicaragüense:

> Pero ¡oh dolor! cuando apareció de nuevo Darío ante mis ojos, venía demudado, descompuesto de pena, atravesado por un dardo mortal; Rubén no sabía ocultar sus disgustos. Al gran narrador de las ideas heterodoxas, no le gustaba nada Rubén, lo creía un poeta compuesto de detritus franceses y, para más dolor, ni el *Friso* había servido para endulzar el mal humor del genio de la historia. En cambio –me dijo Rubén– tú si le gustas; dice que sientes con una profunda novedad el arte y la Naturaleza[61]. Me llené de desconsuelo al ver casi gemir al sensible y sincero Rubén, pues lo quería infinitamente. Para consolarlo, le di un rico trozo de la *piña glasé*, que era golosina de su devoción, y no la probó. Lo que hizo fue sacar de debajo de su lecho, de entre el escuadrón de botellas de vinos españoles que ocultaba, una de *Jerez*, a la que él le hizo unos *absolutos honores*[62].

---

59. "Mi estética. I", *art. cit.*, págs. 75 y 76.

60. Años después Rueda recordaría de nuevo esta anécdota en una extensa carta al vallisoletano Narciso Alonso Cortés. *Vid*. Narciso Alonso Cortés, *art. cit.,* págs. 176-177.

61. En 1925 ampliaba Rueda esta anécdota: "Me hizo reír mucho la sinceridad de este pasaje *pelayodarioruedesiano*, y exclamé jocosamente para alegrarle: «Si, hombre; tú eres un hombre con los brazos de ferroprusiato, las piernas de permanganato, los brazos de salicilato y el cerebro de bicarbonato; eres un hombre químico»". *Cfr*. Narciso Alonso Cortés, *art. cit.*, pág. 177.

62. Esta acerada alusión al alcoholismo de Darío la repitió años después:"A fin de tenerlos más cerca de su mano, mezclaba debajo de su cama el *Jerez* dorado y regio, con la *Manzanilla olorosa*, el *Priorato monacal* con el *Lágrima Cristi* de la

Narró también su ayuda solidaria para la publicación de "A la seguidilla" de Darío en *El Liberal* de Madrid:

> Aproximadamente en ese tiempo, tal vez algo antes, queriendo yo a viva fuerza vincular en España la influencia del exquisito americano, envié poesías suyas, que él personalmente me dio, a varios periódicos de Madrid, y solo Miguel Moya, ya revelador de su gran talento, publicó en *El Liberal* los versos de Darío *A la seguidilla* metro que desconocía cuando se lo hice sentir[63].

Así como el hecho de anteponer a su libro *En Tropel* (1892*)* el poema de Darío titulado inicialmente "La Musa de Rueda" y rebautizado con el de "Pórtico". Hecho que, si continuamos creyendo a Rueda, delata la absoluta generosidad del benaqueño para con el americano:

> También por entonces y a fin de que el archiexquisito americano tomase carta de naturaleza entre nosotros, puse una espléndida poesía suya, que él me escribió, titulada *La Musa de Rueda* y vuelta a titular encima *Pórtico*, (Andrés González Blanco conserva el autógrafo, que le regalé); la puse, repito, al frente de mi libro *En Tropel,* como prólogo, para que recorriese por toda España, ya que a la sazón mis libros eran rabiosa y desesperadamente mordidos por los retóricos tradicionalistas que veían en mí al Demonio que trajo la poesía nueva; así la composición de Rubén caería en manos de todos y se haría del todo popular el poeta[64].

---

bella Málaga; el *Moscatel* de Hortaleza, pura delicia de Madrid, con el astringente *Valdepeña*s; el *Moriles* de la grave Córdoba, con el *Rioja* digestivo y travieso". *Cfr*. Narciso Alonso Cortés, *art. cit.*, pág. 184.

63. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 76

64. *Ibid.*. Este episodio fue narrado de nuevo por Rueda en 1925: "La poesía que Darío me escribió titulada *Pórtico*, no se designaba así; llevaba por título mi nombre, pero él se enamoró de la palabra *Pórtico*, y tachando el verdadero título, *Salvador Rueda,* escribió el anterior esdrújulo... Si Andrés González Blanco no rasgó el original del *Pórtico*, que le regalé, puede ver quien lo examine, al primer golpe de vista, mi nombre cruzado por una línea y encima el repetido *Pórtico*". *Cfr*. Narciso Alonso Cortés, *art. cit.*, pág. 176.

Pero junto al Rueda altruista, sin embargo, no ceja el benaqueño en su papel de mentor con el nicaragüense, llegando a decir que todo lo español lo aprendió de él: "...escribió Darío las referidas estrofas, que ya tenían algo más de sangre española que francesa, pues a su larga convivencia conmigo debe Rubén lo que de españoles tienen, a veces, sus versos"[65]; y que descubrió la Naturaleza en sus versos, "pues la Naturaleza para él, entonces, era solamente *el campo"*[66].

Los dos poetas provenían de fuentes distintas, encarnadas en la oposición artificial/natural, extranjero/nacional, francés/ español, tal y como no cesó Rueda de señalar:

> [...] pero sus innovaciones eran transmisiones de fórmulas conocidísimas en el idioma de Verlaine, bellísimamente acopladas a nuestra arquitectura parnasiana; mientras que las mías eran creadas con elementos de nuestro idioma, y sacadas de nuestra idiosincracia, y exudadas de la masa de sangre de nuestro genio español... Rubén y yo éramos valores absolutamente distintos[67].

Frente al hombre natural que era Rueda, proveniente de los montes de la Axarquía malagueña, estaba Darío, el hombre artificial que traía consigo los diccionarios de la rima del Barrio Latino parisino:

> Mis metros, también han brotado de la soledad, del fondo religioso de los campos, de la orquestación sagrada de la Naturaleza. Ella me ha revelado por medio de las plantas, mis metrificaciones y el engranaje de mis ritmos[68].
>
> Venía Rubén muy parapetado de Diccionarios, de antologías francesas, de prontuarios de la rima, de andadores y patines trans-

65. *Ibid.*, pág.76

66. *Ibid.,* pág. 75.

67. *Ibid.,* pág. 75. R. Cardwell ya demostró que "Darío y Rueda representaron unos 'modernismos' completamente diferentes". *Cfr.* Richard Cardwell, *art. cit.*, pág. 72.

68. "Mi estética. II", *art. cit.*, pág. 113.

pirenáicos con que comenzar su tarea de trasegador de valores poéticos al español[69].

Un episodio que inclinaba la balanza hacia un generoso –y resentido– Rueda frente a un desagradecido Darío:

> Yo lo defendía de todos los actos de mala fe, apostrofaba a sus enemigos, le di el honrado calor de mi alma y me comprometí mil veces por él ...Y Rubén que, habilidosísimo, se hizo cargo enseguida de lo que pasaba, se sumó con mis adversarios y se metió con ellos en la taza opuesta del peso, quedando yo solo en la otra. ¡Solo en mi dolor y en mi calvario! (*Ibid*., págs. 76 y 77).

El poeta se declaraba hijo de la Naturaleza y abominaba de las academias y universidades, porque para Rueda, el genio nacía por obra y gracia de Dios, mientras los otros se habían perdido entre artificiosos vericuetos:

> Los centros de cultura ponen los cerebros de los artistas, (no diré de otra clase de hombres) muy distanciados de la Naturaleza, y acaban los poetas solo en *entes de la razón*...[70]

Su visión poética tiene una clara base pitagórica, pues para Rueda todo ser tiene su propio ritmo musical y todos forman parte de ese "Gran Todo", de esa "Obra Musical" o "Selva Musical":

> Todo ser nacido, anda por música, o vuela por música, como resultante de los complicados contrapesos, atracciones y equilibrios con que marcha todo el Sistema Universal. El Gran Todo, aparte de otros prodigios, no es sino una infinita *Obra Musical* de que es síntesis y microcosmos el poeta[71].

69. "Mi estética. I", *art. cit.*, pág. 75.
70. "Mi estética. VI", *art. cit.*, págs. 290 y A-XVI.
71. *Idem,* pág. 290.

Una música orquestal aprehendida por el poeta en sus primeros años en la aldea e interiorizada hasta el fondo de su ser:

> Para mí, que pasé los diez y ocho años primeros de mi vida oyendo en la soledad de los campos la profunda e inarticulada ópera de la Naturaleza, ha consistido el ritmo interior de mis versos, en oír antes de escribirlos, en el fondo del tema elegido, qué clase de música pudiera éste tener, qué clase de vaga orquestación, y según he oído, cerebral y sentimentalmente, el fondo de las cosas, de las plantas y de los hombres[72].

Una selva musical basada en los ritmos naturales y en la seguidilla gitana española, unos ritmos escritos por "la mano que durante muchos años había vendimiado las viñas como labriego"[73] y que plasmaban en la paleta del idioma a las plantas y a los animales, en oposición a esos otros poetas que miraban la naturaleza desde el balcón "dentro del despacho cómodo y con los pies sobre una rica piel o una rica alfombra... o cuando madrugan para ir al Paseo del Retiro"[74]:

> Basado siempre en cosas naturales, he aprendido de las plantas y de los seres que da la Naturaleza, la lógica de los ritmos, viendo por ejemplo, en los brutos, en los reptiles y en los insectos, que cada uno tiene la lógica del andar, del volar, del brincar, del ondular, del deslizarse, que corresponde, como expresión del movimiento a cada organismo, y que proviene de la causa que lo engendra[75].

La visión poética de Rueda buscó la renovación de los metros, introduciendo los versos de nueve, once y doce sílabas y el verso multisílabo y ampliando con ello la capacidad compositiva del español:

---

72. "Mi estética. II", *art. cit.*, pág. 114.
73. "Mi estética. VI", *art. cit.*, pág. 289
74. *Ibid*.
75. *Ibid.*, pág. 290.

> [...] y tomando como base de mi *Selva musical* ese organismo, lo enriquecí con versos de nueve y doce unidades y además con uno multisílabo que tiene, a veces, tantas unidades, como pueda hoy el oído humano. Antes, éste, solo podía sujetar las catorce sílabas del metro alejandrino; y desde mi aparición hasta hoy, el oído puede retener, paladear y esculpir en su fondo, tropeles aterciopelados o resonantes, amorosos o bélicos, guerreros o bucólicos, de treinta a cuarenta sílabas. El progreso es enorme y la capacidad estética infinita[76].

Al tiempo que propuso la recreación de temas e introducción de nuevas palabras, a las que denominaba "científicas":

> [...] hizo que introdujera en la lírica española innumerables voces científicas, e infinitas voces populares, y que creara, como antes digo, dentro de las cuadrículas clásicas, nuevos órdenes de estrofas... Suprimo el enumerarlas y analizarlas en gracia a la brevedad. Le distraigo demasiado. Tampoco trataré de quitar a usted tiempo con el examen detallado del empleo que hice, agudizándolo hasta el martirio, de palabras escultóricas, pictóricas, musicales, y otras de ensueño, de indecisión, de magia, de sorpresa, de misterio, de fuerza grandiosa, de suavidad, de violencia, e infinitas más, para quitar la sordina de corcho que tenía también el léxico poético en general, no solamente las estrofas, cuando yo vine a Madrid...[77]

Una poética que él definió en varias ocasiones como lógica y que resume en uno deseos finales que resuenan a "bienaventuranzas":

> Quisiera para los poetas, que son la más alta voz de los siglos, almas de una vasta cultura, el templo sublime de la Naturaleza, Universidad de Universidades, Profesora de ternura, Criadora de moral, Génesis de todo amor, Madre de la lógica, Sección eterna de variedad. Poema inmortal de Belleza, venero de perenne sabiduría.

76. "Mi estética. II", *art. cit.*, págs. 114-115.
77. "Mi estética. VI", *art. cit.*, pág. 288.

> Los que imitan estilos de otros, o estilos clásicos y antiguos, los faltos de inventiva, los no iluminados por la gracia, los indigentes de sentimiento, los hambrientos de originalidad y los desnudos de inspiración, deben penetrar en el recinto de la Naturaleza y comulgar en su Eucaristía[78].

Con estas palabras Rueda cerraba un capítulo poético con sus bases ideológicas claramente expuestas: Naturaleza, Religión y Poesía, los tres pilares de su Gran Todo Universal.

78. *Ibid.*, pág. A-XVI

LAS NOVELAS ANDALUZAS DE SALVADOR RUEDA (1889-1892)*

María Isabel Jiménez Morales
Universidad de Málaga

A mi maestro Cristóbal Cuevas, con la gratitud de toda una vida

Salvador Rueda es conocido, ante todo, como poeta. Si nos adentramos un poco en su variada producción, sorprende la total ausencia de estudios que aborden otros géneros que no sean su lírica, cuando el autor de Benaque escribió, además, teatro, novela, cuentos, cuadros de costumbres y obras de teoría. Las investigaciones sobre Salvador Rueda siguen siendo escasas y presentan los graves problemas de la dispersión (sobre todo, en lo concerniente a tantas reseñas perdidas en la prensa del XIX); del envejecimiento y de la falta de rigor de muchos estudios, basados en el relato biográfico del malagueño o en el de los argumentos de sus obras[1]. Mi intervención va a centrarse en

* Esta ponencia ha sido posible gracias a los resultados de la investigación realizados bajo el marco del Proyecto I+D HUM2005-01196.

1. En vida del novelista, aparecieron los trabajos de Gabriel Ruiz de Almodóvar, *Salvador Rueda y sus obras,* Madrid, Tip. de M. Ginés Hernández, 1891 y de Augusto Martínez Olmedilla*, Salvador Rueda. Su significación, su vida, sus obras*, Madrid, Gregorio Pueyo, Editor, 1908; sin olvidar las entrevistas y trabajos parciales que siguen: Juan José de Soiza Reilly, *Cien hombres célebres. (Confesiones literarias),* Barcelona-Buenos Aires, Casa Editorial Maucci, 1909, págs. 41-45; *El*

su novela y, en concreto, en lo que he acotado como primera etapa narrativa del escritor malagueño, que abarcaría sus "novelas andaluzas" publicadas entre 1889 y 1892.

Con estas "novelas andaluzas", Salvador Rueda se inserta dentro del regionalismo del último tercio del XIX, en la estela de José María de Pereda. Perteneciente al segundo grupo generacional, el de los nacidos después de 1850[2], cultivó una novela de ideología conservadora, tradicionalista, rural, de costumbres y que prolongaba modelos decimonónicos. Destacó entre los representantes de Andalucía, junto a Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escovar, José Nogales o Juan F. Muñoz Pabón[3]. En el siglo XIX, Salvador Rueda publicó tan solo tres novelas:

Caballero Audaz, Lo que sé por mí. (Confesiones del siglo). Serie octava, Madrid, Mundo Latino, 1922, págs. 91-102 y José León Pagano, *Al través de la España literaria,* Barcelona, Casa Editorial Maucci, s. a., vol. II, págs. 231-248. Tras su muerte, y de carácter generalista, *vid*. Manuel Prados y López, *Salvador Rueda, el poeta de la raza. (Su vida y su obra),* Málaga, Imp. Zambrana, 1941; Diego Vázquez Otero, *Salvador Rueda*, Málaga, s. n., s. a.; Luke Theodor Pappas, *Breve biografía de Salvador Rueda con sus cartas inéditas dirigidas a su primo*, Charleston, The Citadel, 1970; Pedro J. Isado Jiménez, *La obra literaria de Salvador Rueda*, Madrid, 1975, ejemplar mecanografiado. El primer gran estudio sobre la vida y la obra de Salvador Rueda, todavía no superado, es de Cristóbal Cuevas: "Ensayo introductorio" a *Salvador Rueda. Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986, págs. XIX-CLI. Revisadas las ediciones modernas de sus obras, salvo *Granada,* publicación parcial de *Granada y Sevilla* (Córdoba, Virgilio Márquez, 1989); *El ritmo* (Exeter, University of Exeter Press, 1993; ed. de Marta Palenque) y *El gusano de luz* (Málaga, Arguval, 1997; ed. de María Isabel Jiménez Morales), todas las restantes ediciones son de su lírica, ya sean antologías (destaco las de Rafael Alberti (Buenos Aires, Pleamar, 1944), Federico Carlos Sainz de Robles (Madrid, Aguilar, 1945), Rafael Pérez Estrada (Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1985), Cristóbal Cuevas (Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986 y Málaga, Arguval, 1990), Carmen Correa Cubano (Sevilla, Alfar, 1994) o Antonio A. Gómez Yebra (Málaga, Universidad, 2007) u obras concretas, como la póstuma C*laves y símbolos* (Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1957) y *La bacanal* (Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 1997 y 1999), editada por Ricardo Llopesa.

2. *Vid*. José Manuel González Herrán, "La novela regional en la literatura española del último tercio del siglo XIX", en Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pág. 454.

3. *Vid*. Ángeles Ezama, "Las tendencias de la narrativa en la última década del siglo", *ibid*., págs. 795 y 797.

El gusano de luz, *La reja* y *La gitana* y, a lo largo del siglo XX –aludo al conjunto de su producción narrativa para contextualizar el género– dio a la luz *La cópula* en 1906, su novela mejor acogida por el público, como le confesó a *El Caballero Audaz*[4], y que desató cierta controversia; *El salvaje* (1909), *Donde Cristo dio las tres voces* (1919), *La Virgen María* (1920) y *El secreto de una náyade* (1922), aunque en diversos medios el propio autor anunció otros títulos que nunca publicaría y que inciden en la imagen de un novelista con muchos proyectos, que quería probar fortuna en todos los subgéneros narrativos[5].

Pero hablar del Rueda novelista, implica revisar toda su producción para establecer, en primer lugar, su canon narrativo, pues tendía a subtitular de forma ambigua muchas de sus obras, mezclando conceptos de los diferentes géneros literarios. Así, *La Virgen María*, producción de 1920, la publicó con el subtítulo "Boceto de una obra teatral", cuando, en realidad, es una novela; *La vocación*, del año siguiente, fue titulada por Rueda "Novela escénica" y publicada en la revista *La Novela Corta*, cuando es una pieza teatral o *El salvaje*, ya para concluir, fue publicada, en su primera edición, con el subtítulo de "Poema campestre", cuando se trata de una novela. En España son momentos de ambigüedad y de mestizaje en los géneros literarios, en que lo lírico se trasvasa al teatro y a la novela, en que los novelistas llevan sus argumentos narrativos a escena y Rueda, siempre atento a las novedades e intuitivo para saber entreverlas, quizás quiso, de esta manera, dar por zanjada la orientación regionalista de sus primeras obras, para intentar nuevos caminos narrativos. En cualquier caso, este problema de la delimitación genérica de la novela de Salvador Rueda presenta otro agravante, pues ha habido críticos que, arrastrados por una destacable pereza, han contribuido a la confusión, encasillando algunos títulos en el género literario equivocado[6]. Un nuevo argumento para la seria revisión del autor de Benaque.

---

4. *El Caballero Audaz*, *Lo que sé por mí*, *op. cit.*, pág. 97.

5. En estos momentos, estoy investigando este interesante aspecto de su narrativa. En breve, aparecerá el siguiente trabajo: "Los proyectos narrativos de Salvador Rueda: las novelas que nunca escribió", Homenaje al prof. Ricardo Senabre (en prensa).

6. Trinidad González Rivas, por ejemplo, incluye *El país del sol. (España)* (1901) entre sus novelas, cuando es un poemario, y *La Virgen María* (1920), entre sus piezas teatrales, cuando se trata de una novela. *Vid. Escritores malagueños*.

Siempre me gusta incluir en mis trabajos la historia de la transmisión textual de las obras objeto de estudio. Pienso que la génesis de un texto –incluso antes de su publicación– ayuda a conocer su recepción por parte del público y a indagar en la personalidad de su autor. En el caso concreto de Salvador Rueda, esta información, además, arroja luz sobre su poco estudiada faceta de novelista. El escritor de Benaque quiso, desde sus inicios literarios, probar fortuna en la narración y darse a conocer entre escritores como Galdós, Pardo Bazán, Pereda, Valera, Alarcón, *Clarín*… De 1884 data la primera referencia a sus proyectos de novelista. En septiembre, tras un año cargado de éxitos (recordemos que en 1883 habían aparecido cuatro poemarios: *Cuadros de Andalucía, En tropel, Don Ramiro* y *Noventa estrofas*, este último prologado por Gaspar Núñez de Arce), escribía a Narciso Díaz de Escovar y le enumeraba sus planes y sus muchas ocupaciones literarias. Entre ellos, mencionaba el comienzo de una novela:

> He hecho un largo canto *al Arte* que me ha dejado muy contento, el primer canto de un poema llamado *Sixto,* el primer *cuadro* de Castilla la Nueva, que es *La verbena de la Paloma*, cuatro o cinco artículos que he vendido y publicado en algunos periódicos, entre ellos *El Imparcial*, y el principio de una *novela* que me propongo acabar este invierno, si el *cólera* lo permite[7].

Aquel invierno no concluyó ninguna novela, al menos que publicara en meses sucesivos, y hasta septiembre de 1886 no encontramos otra referencia a sus proyectos de novelista. Un texto en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona muestra que Rueda barajaba incluso

---

Estudio biobibliográfico, Málaga, Gráficas Urania, 1971, págs. 175-186. Algunos de estos errores ya habían aparecido en Josefina Romo Arregui, "Salvador Rueda, bibliografía", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 7 (1943), págs. 84-88.

7. Carta fechada el 10 de septiembre de 1884. Ésta, como la mayoría de las que se citan en este trabajo han sido recopiladas por Amparo Quiles Faz (ed.): *Epistolario de Salvador Rueda. Ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932*), Málaga, Arguval, 1996, págs. 68-69, carta núm. 24. Es éste un trabajo que facilita enormemente el conocimiento de la obra y personalidad del escritor de Benaque.

el título de la nueva obra, pues en nota al pie indicaba a los lectores que pertenecía a "una novela inédita, titulada *El gusano de luz*"[8], y en la contracubierta de *El patio andaluz*, que se publicó ese año, se anunciaba esta misma obra "en preparación" y se presentaba como "novela de costumbres", subtítulo que luego cambiaría al más explícito de "novela andaluza". Antes de su aparición, en 1889[9], publicó en *El Globo, El Imparcial* y *La Ilustración Ibérica* anticipos de *El gusano de luz*. Estos adelantos narrativos fueron meticulosamente seleccionados por Rueda. Escogió pasajes destacados de la obra, aquéllos que carecían de sensualismo y que, por el contrario, reflejaban costumbres y comportamientos de la tierra andaluza, los que podían agradar a un público no familiarizado con los modos de vida meridionales: la buenaventura, las fiestas campesinas, el trabajo en los lagares... Eran textos que, leídos fragmentariamente, continuaban la estela de sus primeras obras en prosa[10].

Por indicaciones del propio novelista, empezó a redactar *El gusano de luz* en Madrid y concluyó el trabajo en Sevilla, en abril de 1888. Debió dejar reposar la obra o pulir detalles finales y fechó la dedicatoria a Andrés Mellado, en julio. Notas de prensa y cartas personales indican que esta primera novela se imprimió a finales del 88, pero razones editoriales movieron a poner en la portada la fecha

---

8. *Vid*. "Una figura. (Estudio del natural)", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 4-septiembre-1886, págs. 566-567. Como dato anecdótico, este texto no fue incluido posteriormente en la obra citada.

9. *El gusano de luz. Novela andaluza*, Madrid, Imp. de El Crédito Público, 1889.

10. Los primeros capítulos aparecieron en *El Globo,* siendo la revista receptora del mayor número de ellos: "Al rumor del agua, núm. 4208, 9-marzo-1887, pág. 2; "Arre, burro", núm. 4218, 20-mayo-1887, págs. 1-2; "Camino adelante", núm. 4222, 24-mayo-1887, págs. 1-2; "La fiesta en los lagares", núm. 4247, 18-junio-1887, pág. 1; "Al son de la cigarra", núm. 4322, 1-septiembre-1887, pág. 1; "Pie a tierra", núm. 4341, 20-septiembre-1887, pág. 1; "La buenaventura", núm. 4491, 18-febrero-1888, pág. 1 y "¡Ladrones!", núm. 4509, 7-marzo-1888, pág. 1. En *La Ilustración Ibérica* publicó los siguientes capítulos: "La cencerrada", núm. 264, 21-enero-1888, págs. 38-39 y "Las bromas campesinas", núm. 282, mayo-1888, págs. 340-334. Y en *El Imparcial*: "La vuelta de misa", 20-agosto-1888 y "Arre burro", 31-diciembre-1888.

del nuevo año[11]. Rueda, inexperto y algo inseguro en lides narrativas, aguardó desde abril hasta diciembre a que algún reputado escritor apadrinase su obra, con un prólogo laudatorio que, a modo de escudo, pudiera defenderle de posibles ataques o servirle de espaldarazo. El malagueño, que sentía una admiración casi religiosa por todos los consagrados, envió el original de su novela a Valera, Pereda, *Clarín* y Menéndez Pelayo, entre otros. Con la excusa de que la conocieran antes que el gran público, implícitamente les demandaba su opinión favorable. Esta costumbre queda corroborada por cartas del malagueño y por esos lapsos temporales que sus libros aguardaban en barbecho, desde su conclusión definitiva hasta ver la luz pública. De las cartas remitidas por Rueda, solo conservamos la enviada a Menéndez Pelayo, pero las restantes debieron tener idéntico cariz. Está fechada el 28 de noviembre de 1888 y, al tiempo que solicitaba un prólogo, resumía la orientación de la obra. Sus palabras dejan entrever a un escritor algo titubeante, consciente de que estaba en juego su aceptación como novelista y conocedor de la carga polémica de su obra: "El realismo extremado de algunas escenas en las que se trata de la aberración amorosa, me parece de veras expuesto", escribía al santanderino[12]. La respuesta de Menéndez Pelayo nunca llegó –como tampoco las de sus anteriores peticiones–, pues el crítico no solía enjuiciar obras de escritores vivos y, siempre que podía, evitaba esa incómoda labor[13].

---

11. Explico con más detalles este punto en mi edición de *El gusano de luz*, *op. cit.*, págs. 19-22.

12. Enrique Sánchez Reyes, "Mementos de actualidad", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIII (1957), núm. 1-2, pág. 202.

13. Rueda escribía al santanderino, pidiéndole juicios críticos, ya en 1886, cuando en una carta le espetaba: "Sería para mí cosa gratísima que V. emitiera su opinión sobre mis libros, hechos hasta aquí, bien (si era tanta su bondad) para publicarla en este periódico [*El Globo*], donde se recibiría con gran honor, o bien en carta particular que me diera a conocer su juicio franco sobre mis escritos", *ibid.*, págs. 199-200. Rueda alude a las obras comprendidas entre *Noventa estrofas* y *El patio andaluz*, libro que le había regalado: "hace dos o tres días". (Esta epístola fue publicada también por Dámaso Gamallo Fierros: "El centenario de Salvador Rueda. Su amistad con Menéndez y Pelayo y Rubén Darío", *Arriba*, 1-diciembre-1957.) Salvador Rueda también pidió a Menéndez Pelayo su opinión sobre *Poema nacio-*

La relación epistolar con *Clarín* sí fue recíproca[14]. El asturiano ya había opinado favorablemente sobre *El patio andaluz* (1886), había prologado *Sinfonía del año* (1888) y elogiaría parcialmente *Cantos de la vendimia* en 1891; pero no contestó a ninguna novela, aunque Rueda le remitió, al menos, *El gusano de luz*. En una carta de *Clarín* de julio de 1889, cuando ya llevaba esta novela más de siete meses en las librerías madrileñas, le confesaba al malagueño que todavía no la había leído[15]. Quizá no dispusiera de mucho tiempo, pues solía recibir semanalmente muchas novedades que terminaban amontonándose en su escritorio o, tal vez, soslayó como pudo el tema, pues sus coetáneos le habían amonestado por elogiar demasiado pronto al malagueño: "Algunos de los que se dicen mis amigos en letras, lo son con la condición implícita de que no hable bien de nadie, sobre todo de nadie que empiece" (pág. 3). En la carta citada, el autor de *La regenta* deja entrever el éxito del *Gusano de luz* y lo mucho que se hablaba de Rueda en el mundillo literario madrileño, con el riesgo que implicaba, en un autor novel, dejarse llevar por tanto agasajo:

> "¡Usted le da alas a Rueda!... ¡Eso es envenenar a un muchacho!... –se quejaba *Clarín* que le recriminaban sus coetáneos– ¡Va-

---

nal, El cielo alegre y *El gusano de luz*. Tras esta última petición, visto que nunca obtenía respuesta, abandonaría sus pretensiones.

14. Los siguientes estudios publican cartas entre *Clarín* y el malagueño: José María Martínez Cachero, "Salvador Rueda escribe a *Clarín*. (Una epístola inédita en verso)", *Revista de la Universidad de Oviedo,* XLIX-L (1948), págs. 137-140; Marcos G. Martínez Martínez, "Cuatro cartas de Leopoldo Alas a Salvador Rueda. 1887-1888", en AA. VV., *Clarín y "La regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad-Ayuntamiento, 1987, págs. 1081-1088; y Amparo Quiles Faz, "Dos cartas de *Clarín* a Rueda (1888 y 1890)", en Salvador Montesa (ed.) *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga, Universidad-Ayuntamiento-Diputación, 2005, vol. II, págs. 51-61. *Cfr.* también Amparo Quiles Faz, "Maestros y amigos: relaciones literarias entre *Clarín* y Salvador Rueda", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 1998, págs. 591-599.

15. En una epístola en que *Clarín* teorizaba sobre la poesía actual, le confesaba a Rueda: *"El gusano de luz*, que yo todavía no he leído*". Vid.* "Cartas a Salvador Rueda", *Los Madriles. Revista Semanal,* 27-julio-1889, núm. 48, pág. 3. Mi agradecimiento a Amparo Quiles Faz por facilitarme copia de la misma.

lera alaba *El gusano de luz*; usted le dice al autor de ese gusano que es una esperanza de poeta, cuando no aventura otro tanto de Velarde, Grilo, Ferrari, Shaw y otros!... ¡Está perdido Rueda!". (pág. 3)

José María de Pereda fue su más fiel interlocutor en lo tocante a su prosa. Había enjuiciado en abril de 1886 *El patio andaluz* y, justo el año siguiente, *El cielo alegre*. Opinaría sobre *El gusano de luz* en el 88 y sobre *Granada y Sevilla* y *La reja* en marzo y abril de 1890, respectivamente. En todas estas cartas, salvo en la relativa a su primera novela, hubo plácemes para el malagueño, destacando Pereda su calidad de pintor, su corrección del dibujo, la brillantez del colorido, el poder de observación y la galanura y donaire del manejo del castellano. (Como pueden ver, todos elogios referentes al colorismo, a lo descriptivo y al estilo.) Lo comentaba Pereda con sinceridad y alegría, pues para el santanderino era una frecuente "desgracia" encontrar malos e insípidos escritores de costumbres en el país. Estas palabras elogiosas aquilatan el deseo y las ganas que Pereda tenía de leer la primera novela del malagueño: "Con esto, que da la medida de lo que yo confío en sus alientos de artista, puede formarse idea de la ansiedad con que aguardo la publicación de la novela que anuncia V. en la cubierta de *El cielo alegre*"[16]. Transcurridos varios meses, Rueda le remitió la esperada novela, probablemente en fecha similar al envío de Menéndez Pelayo. La respuesta no se hizo esperar, siendo la sorpresa mayúscula para ambos.

Pereda contestó al malagueño el 6 de diciembre de 1888. Le remitió una carta durísima, que se cebó en el contenido moral de la novela y no en sus valores estéticos o literarios, conceptos que en la época no eran autónomos. Consideraba inconcebible la audacia del escritor de Benaque al incorporar a la obra escenas de tan crudísimo realismo, lo que, a su juicio, convertía *El gusano de luz* en una novela pornográfica: "Creo que tiene V. sobrados motivos para estar alarmado

16. *Cfr.* "Mementos de actualidad", *art. cit.*, pág. 191. Epístola fechada el 6 de abril de 1887. Todas las cartas de Pereda a Rueda se conservan en la Biblioteca Menéndez Pelayo y han sido publicadas por Enrique Sánchez Reyes.

y febril con la obra", le comentaba Pereda. La veía impregnada de elementos naturalistas, que le apenaban profundamente "por ser obra de una pluma tan delicada, hábil y pudorosa, como la que escribió *El patio andaluz* y *Bajo la parra*" (pág. 192). Las descripciones literarias, de las que Rueda era un hábil maestro, tenían que ir, a juicio del santanderino, dentro del decoro del arte; por eso, se indignaba cuando veía tantas "crudezas" naturalistas que atropellaban "las leyes del buen sentido, las de la lógica y hasta las de la naturaleza humana". Llegó incluso a comparar *El gusano de luz* con las novelas de López Bago. Defraudó mucho la obra a Pereda, pues, a su juicio, el malagueño tenía "elementos y terreno propio en que lucirse y cosechar laureles limpios", que no era otro que el ámbito del andalucismo y regionalismo literarios. La única contestación que obraba en poder de Rueda a finales de 1888, tras ocho meses de espera, era la del santanderino, pero su durísimo dictamen no la hacía recomendable para inaugurar su obra. A falta de otras respuestas, Rueda decidió que su *Gusano* viese la luz sin prohemio.

Este contacto con la crítica fue expresamente buscado por el malagueño. Si nos fijamos en esa otra repercusión mediática, la que le deparó la prensa de forma espontánea, debemos afirmar que *El gusano de luz* fue muy bien acogida. Tuvo un éxito sonado, si hacemos caso a las declaraciones del propio autor en una carta dirigida a Díaz de Escovar, en la que le comentaba al amigo malagueño, todo exultante, que la prensa salía llena de alusiones a su libro, el cual le estaba proporcionando "un tan a todas luces inmerecido como ruidosísimo triunfo": "Por lo pronto", confiesa Rueda, "hice *mi agosto* y ocupo hoy todas estas conversaciones literarias. Más, sería *gollería*"[17]. A grandes rasgos, incluso antes de su aparición, fue una obra aceptada por los críticos. Casi todos destacaron su vinculación con el Naturalismo, pero no la consideraron aberrante. En el diario catalán *La Dinastía*, Alfonso Pérez Nieva publicaba un artículo –"Desde Madrid"– donde, entre otras obras, reseñaba la novela de Salvador Rueda. Resaltaba su "carácter modernista", la profundidad de su pensamiento –"toda

17. Amparo Quiles Faz (ed.), *Epistolario de Salvador Rueda, op. cit.*, pág. 70, carta núm. 26.

la obra viene a ser un canto de la materia; una estrofa, pronunciada de rodillas, ante el altar de la naturaleza desnuda"– y el colorismo de su forma[18]. *La España Moderna* incluyó en su primer número, de enero de 1889, una crítica de Rafael Torromé, quien alabó las dotes de narrador descriptivo de Salvador Rueda, así como su intuición de artista[19], aunque en uno de sus *Paliques*, *Clarín* comentaba que, si de aquél hubiera dependido, "hubiese puesto en ridículo a mi buen amigo el joven y muy elocuente escritor Salvador Rueda", recriminándole a la dirección de la revista que permitiese que "sección tan importante como la crítica de las obras literarias recientes caiga en manos de cualquiera, verbigracia del Sr. Torromé"[20]. Este crítico aceptó el Naturalismo de la novela, considerado beneficioso por despertar emociones en el lector, antes que críticas o censuras. Alabó su estilo –"el señor Rueda no solo escribe para el vulgo, sino para los literatos, para los sibaritas del arte" (págs. 193-194)– y justificó los amores entre labrador y sobrina por esos "instintos invencibles" de la novela, no viendo en ellos nada deshonesto ni ofensivo.

Revista Contemporánea fue otra publicación que incluyó una reseña del *Gusano* en su boletín bibliográfico[21]. Era una sucinta referencia que insistía en el aplauso entusiasta con que la crítica la había recibido y lo presto que el público se había decidido a leer la obra. Destacaba la imaginación del escritor y el poder del argumento, que movía a un gran interés. A las pocas semanas, Juan Valera remitió a *El Imparcial* un extenso artículo donde valoraba, en profundidad, esta primera narración de Rueda[22]. Pese a las reticencias que incluía, fue elegido por el malagueño como pórtico para la segunda edición

---

18. *La Dinastía. Diario Político, Literario, Mercantil y de Avisos*, 4-diciembre-1888, pág. 1. El artículo lleva fecha de 30 de noviembre del 88.

19. *Vid*. "*El gusano de luz*, novela andaluza original de D. Salvador Rueda", *La España Moderna*, 1 (1889), págs. 191-194.

20. "Palique", *Madrid Cómico*, 23-febrero-1889, pág. 6.

21. *Revista Contemporánea,* 28-febrero-1889, págs. 414-415. No sería ésta la primera ocasión en que, en sus páginas, se prestara atención a alguna obra de Salvador Rueda. Antes aparecieron las reseñas de *Bajo la parra* (15-noviembre-1887, pág. 336) y de *Sinfonía del año* (15-enero-1888, pág. 108).

22. "*El gusano de luz*. Novela andaluza de Salvador Rueda", *El Imparcial,* 18-marzo-1889.

de su novela, en 1895. No hay que olvidar que el autor de *Pepita Jiménez* era uno de los escritores más brillantes y respetados en el ámbito social y literario y, de ese modo, prestigiaría su obra. A Valera le pareció bien escrito el libro, bien pintado el ambiente, interesantes los personajes y la acción, aunque muy sencilla, entretenida y propensa a la curiosidad. Pero encontró, obviamente, algunos lunares. En primer lugar, apuntó fallas argumentales de menor importancia –la ausencia de hermana mayor o "señora de respeto" en la casa del tío Sebastián, por ejemplo–; para centrarse en el escaso estudio psicológico de personajes como Concha, que no mostraba "escrúpulos religiosos, morales y de decoro". Poco después abordó lo que denominó "preocupación *naturalista",* que imprimía en sus personajes "algo de fatal, de imperativo o determinante". No consideraba, sin embargo, aberrante que una muchacha se enamorase de un hombre mayor. Apuntaba que *El gusano de luz* hubiese sido un delicadísimo idilio si hubieran aparecido en el amor central causas más elevadas y no tan sencillas, por lo meramente físicas, neuróticas y morbosas. El egabrense alabó el optimismo de la obra, el estilo –dijo que era poeta en verso, pero poeta en prosa también– y, en definitiva, afirmó ser testigo del nacimiento de un buen novelista.

Las ventas y la polémica que rodeó a esta primera novela –que debió complacer mucho al joven escritor por la notoriedad que iba adquiriendo– movieron a Rueda a seguir ensayando el género. Así, en 1890 publicó otra obra regionalista: *La reja. Novela andaluza*[23]; pero también un libro de viajes: *Granada y Sevilla* y sus poemarios *Himno a la carne* y *Poema nacional. Aires españoles*. Como sucedió con *El gusano de luz*, antes de la publicación de *La reja*, aparecieron varios capítulos en la prensa. En esta ocasión, en *El Imparcial, El Ateneo* y *La Ilustración Ibérica* entre abril de 1889 y abril de 1890, aquéllos que, por sus peculiaridades internas, podían publicarse desgajados del conjunto, con una completa autonomía, y que, por lo pintoresco de la costumbre retratada, podían llamar la atención del público madrileño[24].

23. *La reja. Novela andaluza*, Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández, 1890.

24. En *El Imparcial*, podemos leer: "El rosario de la aurora", 2-septiembre-1889; "El sacorio", 23-septiembre-1889 y "Desfile", 31-marzo-1890. Editada la

La obra, finalizada en Madrid el 19 de marzo de 1890, tal y como consta en el éxplicit, se puso a la venta a mediados de abril, según informaba un artículo de *El Imparcial*[25]. En esta ocasión, no se demoró la publicación de la novela, pues Rueda dispuso de inmediato de un prólogo laudatorio. Veamos el caso. El mismo procedimiento empleado en su primera novela aplicó Rueda en *La reja* al enviarla manuscrita a los escritores más destacados del momento para saber su juicio. Con total certeza, mantuvo un cruce epistolar con Pereda, a quien remitió su novela el 10 de abril de 1890[26]. A los dos días le escribía desde Santander una carta que el malagueño incluyó como prólogo en la primera edición. Pereda resaltaba en ella lo accesorio, reconociendo cierta mediocridad en lo esencial de la novela: el argumento y los personajes. Pero no le importaba demasiado, siempre y cuando se tratase de una "novela de costumbres lícitas y corrientes en el mundo real y verdadero", es decir, siempre que no existiesen veleidades naturalistas.

La nueva novela de Salvador Rueda se anunció en *Madrid Cómico*, como el año anterior se hiciese con *El gusano de luz*[27]. Luis Taboada resaltaba, en esta ocasión, su interés y recomendaba vivamente

---

novela, apareció un nuevo fragmento que buscaba su publicidad: "Sermones y porra", 14-abril-1890. Este texto corresponde al capítulo XIV, titulado en la novela: "Sermón". En *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, publicó: "A tientas", núm. 327, abril-1889, págs. 214-218; "Pelando la pava", núm. 335, 7-junio-1889, pág. 342; y "El adiós", núm. 380, 12-abril-1890. En *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, aparecieron los cuatro primeros capítulos de la novela: "*La reja*. I. En la sombra", núm. 11, 15-mayo-1889, págs. 321-325; "*La reja*. II. Pelando la pava", núm. 11, 15-mayo-1889, págs. 325-328; "*La reja*. *Novela andaluza*. III. El adiós de la parranda", núm. 12, 1-junio-1889, págs. 481-485 y "*La reja*. *Novela andaluza*. IV. Yo pecadora", núm. 12, 1-junio-1889, págs. 485-489.

25. "Podemos adelantar a nuestros lectores un trozo de la nueva novela de D. Salvador Rueda titulada *La reja,* que verá hoy la luz pública". *Vid*. "La nueva novela", *Los Lunes de El Imparcial*, 14-abril-1890, pág. 2.

26. Pereda le escribe: "Mi querido amigo: devuelvo a usted por este mismo correo las capillas, certificadas, que recibí anteanoche, de su novela *La reja*". La carta está fechada dos días después: el 12 de abril. *Vid*. Enrique Sánchez Reyes, "Mementos de actualidad", *art. cit*., pág. 194.

27. *Madrid Cómico*, 26-enero-1889, pág. 7.

su lectura[28]. En Málaga, Narciso Díaz de Escovar informaba, en *La Unión Mercantil*, de la nueva novela de su paisano –"la reputación de Rueda está consolidada", afirmaba– y se hacía eco de los elogios de Pereda hacia *La reja*. Recogía, sin embargo, la idea extendida en todos los círculos literarios: "todos esperan que si se dedica al género novelesco, sacrificando un poco las bellezas de su estilo al interés de la acción, obtendrá uno de los primeros puestos entre los novelistas contemporáneos"[29]. Al año siguiente, G. Ruiz de Almodóvar analizaba las publicaciones del malagueño en *Salvador Rueda y sus obras*. Aludía a *El gusano de luz* y a *La reja* y defendía en ambas al escritor descriptivo y colorista, especialmente inspirado en la naturaleza. En ambos libros, como en toda obra de juventud, faltaba "aquella fuerza de intención" que en la novela de costumbres pone el artista solo cuando copia el mundo desde la madurez (pág. 32).

Tras *La reja*, llegaron más libros. En 1891, publicaba *Cantos de la vendimia*, con un pórtico de *Clarín* –que supuso un nuevo escándalo por el tono, renovación, temas y aire juvenil empleados–; se iniciaba en el teatro con un "poema escénico": *El secreto,* y publicaba un nuevo volumen misceláneo: *Tanda de valses*. Su tercera novela, *La gitana. (Idilio en la sierra)*, llegó al año siguiente[30], aunque la había concluido en septiembre de 1891. Se la dedicó a Antonio Cánovas del Castillo y con ella inauguró la "Biblioteca Rueda", dirigida por su hermano José. Aunque con ella se pretendía "poner al alcance de quienes no pueden comprar, porque son caros, los mejores libros de cuantos se han escrito en España y fuera de ella", lo cierto es que casi todos los trabajos que Salvador Rueda fue concluyendo a partir de esta fecha vieron la luz en la "Biblioteca" que llevaba su

28. *Ibid*., 3-mayo-1890, pág. 2.

29. "Notas madrileñas", *La Unión Mercantil*, 8-mayo-1890, pág. 2. Esta crónica está fechada el 4 de mayo. En una de las numerosas cartas que Rueda remitió a su amigo y mentor malagueño Narciso Díaz de Escovar, le decía aquél, tras la rúbrica, "dentro de pocos días te mandaré mi nueva novela *La reja*". *Cfr.* Amparo Quiles Faz, *Epistolario de Salvador Rueda, op. cit*., pág. 72, carta núm. 28.

30. *La gitana. (Idilio en la sierra). Novela andaluza,* Madrid, Imp. de Luis Aguado, 1892.

nombre[31]. El malagueño volvió a publicar capítulos sueltos de *La gitana* en la prensa, la mayoría antes de ver la luz la obra[32]. En esta ocasión, el periódico receptor fue *La Correspondencia de España*, donde aparecieron once entregas de las veintitrés que conforman la novela, desde finales de junio hasta principios de octubre de 1891[33]. He podido localizar, gracias a los archivos personales de la Dra. Quiles Faz, otro capítulo en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona. De haberse publicado, hubiese sido el número XX de la novela, pero fue suprimido por Rueda[34]. Era habitual en nuestro autor publicar fragmentos

---

31. Tras *La gitana*, aparecieron en la "Biblioteca Rueda" las siguientes obras: la segunda edición de *En tropel* (vol. II, 1892), *Sinfonía callejera* (vol. III, 1893) y *El ritmo* (vol. IV, 1894). A partir de 1903, se publicaron, primero en la Imp. José Rueda y después en la Imprenta y Encuadernación José Rueda: *La musa* (1903), *Fuente de salud* (1906), *La cópula* (1906), *Vaso de rocío* (1908), *La procesión de la Naturaleza* (1908) y *Lenguas de fuego* (1908).

32. A estos momentos de febril actividad y a la redacción de *La gitana*, alude Salvador Rueda en una de sus cartas a Antonio Fernández y García. En su misiva se lamentaba de las muchas ocupaciones que le impedían cartearse con sus amigos malagueños, para los que siempre tenía un afectuoso recuerdo: "Pero, ¿cómo, cuándo, en qué momento? Ahora mismo, en este instante vienen de un periódico a pedirme original de una novela que estoy publicando, de buena gana daría lo que me vale el capítulo con tal de que se fueran y me dejaran charlar con V.". *Vid*. Amparo Quiles Faz (ed.), *Salvador Rueda en sus cartas*, *op. cit.,* pág. 92, carta núm. 22, publicada en *La Unión Mercantil* el 4 de mayo de 1891.

33. Los capítulos publicados son los siguientes: "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XIII. Una cita y un tiro", *La Correspondencia de España*, 28-junio-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XIV. Mi turno", 12-julio-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XV. Fondo del cuadro", 19-julio-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XVI. Sobre el abismo", 26-julio-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XVII. Entre cavernas", 2-agosto-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XVIII. La cueva de Jeremías", 16-agosto-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XIX. La trama", 23-agosto-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XX. Apología de la guitarra", 30-agosto-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XXI. La fiesta", 15-septiembre-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XXII. Las citas", 27-septiembre-1891; "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. XXIII. Sábado de Gloria", 4-octubre-1891.

34. "*Idilio en la sierra. Novela andaluza*. Capítulo XX (Inédito). Un pastor sin poesía", *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, núm. 462, 7-noviembre-1891, pág. 710. Debería haberlo ubicado tras el titulado "La cueva de Jeremías". Describe el trayecto que el poeta recorre hasta el cortijo junto al taciturno tío Juan. Contrapone aquí Rueda el pastor bucólico y literario con el rústico y real. Es un capítulo plagado

de sus novelas en la prensa, pero nunca íntegras (solía dar publicidad previa a la mitad de los capítulos, más o menos) y, casi siempre, en varias revistas, en las que, en ese momento, colaboraba. A través de las entregas sueltas de *La gitana*, advertimos cómo el autor cambió el nombre de su novela en el último instante. En *La Correspondencia*, todos estos episodios llevaban el título de *Idilio en la sierra. Novela andaluza,* y así apareció anunciada en las cubiertas de *El secreto* (1891) y *Tanda de valses* (1891), pero cuando imprimió el libro, éste apareció como *La gitana. Idilio en la sierra. (Novela andaluza),* dando el autor prioridad al personaje de Mercedes y confirmando el carácter regional de la obra por encima del tema amoroso.

Los principales diarios madrileños se hicieron eco de la publicación de *La gitana*. Aparecieron anuncios y breves reseñas a lo largo del mes de febrero en *El Imparcial, El Heraldo de Madrid*, *La Correspondencia de España* y *Madrid Cómico*[35]. Y en algunos diarios de provincias también se recogió noticia de esta reciente publicación[36]. En ellos se elogiaba, con claros fines propagandísticos, su valor artístico y la alta lección moral que encerraban sus páginas; así como su españolismo, interés y clásica elegancia. En *El Imparcial* la calificaban heredera de *El sombrero de tres picos* y proclamaban a Rueda continuador de *Fernán Caballero* y *El Solitario*. La única reseña extensa con la que contamos apareció en *La Época,* a principios de marzo, y la firmó Francisco Fernández de Villegas con su seudónimo *Zeda*[37]. El periodista solo encontraba defectos: el título, del todo inapropiado; la acción, excesivamente descriptiva e insignificante –"el señor Rueda, más que narrar, se propone describir"–; la ausencia de naturalidad en las descripciones campestres; el pseudohumorismo y

---

de referencias culturales al mundo clásico, que no casan con el ambiente natural y regionalista de la novela.

35. *Vid*. *El Imparcial*, 1-febrero-1892; "Una novela de Rueda", *El Heraldo de Madrid,* 8-febrero-1892 (aquí, el anuncio fue acompañado de la reproducción de un capítulo: "Echar las cartas"), *La Correspondencia de España,* 20-febrero-1892 y *Madrid Cómico*, 27-febrero-1892, pág. 7.

36. *Vid*. "Crónica", *La Dinastía*, 17-febrero-1892.

37. *Zeda,* "Autores y libros. *La gitana,* por Salvador Rueda", *La Época,* 3-marzo-1892.

los excursos filosóficos, tan discordantes en el escritor andaluz; los personajes, muñecos de guiñol inhábilmente manejados por Rueda, "copia chillona de los cromos que sirven de tapadera al contenido de las cajas de pasas". De la parte descriptiva, le afeaba su excesiva afectación, llena de metáforas rebuscadas y extravagantes perífrasis y epítetos que hundían el argumento. Consideraba del todo imposible encontrar en *La gitana,* ni con lente de aumento, algo de lo mucho que promete una novela: "caracteres, interés, conocimiento del corazón humano, verdad...". Y le recriminaba la mezcla de materias tan dispares como lo idílico y lo picaresco, pues para lo primero le faltaba naturalidad y para lo segundo, malicia. Como colofón, declaraba no comprender el elogio pronunciado por Valera años atrás confirmándolo como uno de los primeros novelistas españoles.

Es muy probable que Rueda volviera a enviar su novela a los críticos y novelistas del momento, a la espera de leer elogios y parabienes. La ausencia de contestaciones ni de mención alguna a *La gitana* por parte de *Clarín*, Pereda o Valera, sus habituales interlocutores, hace pensar que no fuera del agrado de ninguno[38].

Las novelas andaluzas de Salvador Rueda tuvieron una vida ciertamente discreta. El escritor, que tras *La gitana* abandonó temporalmente el género, fue, al menos, reeditado. *El gusano de luz* volvió a publicarse en 1895, en la Colección Diamante, recientemente inaugurada en Barcelona por el Sr. López Bernagossi[39], siendo reeditada una segunda ocasión en esta misma biblioteca, pero sin fecha; y en 1936, en la *Revista Literaria. Novelas y Cuentos*, cuando ya había

38. En el caso del santanderino, es conocida su extrema sinceridad, pues respondía con total franqueza a sus peticionarios o no les contestaba. Tenemos su propio testimonio en la carta-prólogo de *La reja*, cuando recordaba la acritud con la que, meses atrás, criticó *El gusano de luz*, en ella le confesaba a su amigo malagueño: "porque no sé hablar de otra manera. Así, o callarme la boca. No lo puedo remediar".

39. El 16 de junio de 1894, en la sección "Libros nuevos" de *El Imparcial*, se anunciaba la nueva empresa del editor barcelonés: "Con ella se propone propagar la afición a la lectura, y éste es ya un propósito muy laudable, y publicar lo mejor de lo mejor entre lo que han publicado los buenos escritores nacionales y extranjeros, sobre todo los primeros".

fallecido su autor[40]. *La reja* también volvió a publicarse el mismo número de veces: una en Valencia, en 1893; otra en Madrid, en la revista *La Novela Corta*, en 1917 y una tercera en Barcelona, sin datar, pero que puede fecharse alrededor de 1925-1928[41]. *La gitana,* por el contrario, no fue reeditada. Indicativo del interés que seguían suscitando sus obras son sus reediciones, que conectan su primera etapa narrativa con *La cópula* y con sus creaciones del primer tercio del siglo XX. Años en que publicó en revistas literarias como *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta* o *Novelas y Cuentos*[42], la nueva forma de seguir de actualidad, pues estas revistas llegaban a un nutrido público de lectores.

---

40. Tradicionalmente, la crítica ha venido repitiendo que *El gusano de luz* solo había sido reeditado en dos ocasiones, pero, en mi edición de 1997, puse de manifiesto que se publicó dos veces en la "Colección Diamante" de Barcelona, pues encontré una edición nunca antes mencionada. La relación es la que sigue: *El gusano de luz. Novela andaluza con un estudio de D. Juan Valera,* Barcelona, López, Editor, [1895]; *El gusano de luz. (Novela folletinesca)¸* Madrid, Diana, 1936 y *El gusano de luz. Novela andaluza con un estudio de D. Juan Valera,* Barcelona, Antonio López, Editor, s. a. Para más información, *vid*. María Isabel Jiménez Morales (ed.), S. Rueda, *El gusano de luz*, *op. cit*., "Criterios de la edición", págs. 55-57.

41. La única edición con fecha es la adaptación para *La Novela Corta*: *La reja. (Adaptada a las dimensiones de esta revista)*, Madrid, Tip. de La Novela Corta, 1917 ("Col. La Novela Corta", núm. 90). Las otras dos ediciones aparecieron sin datar, pero gracias a un anuncio de *La Ilustración Artística* (*Vid*. "Libros enviados a esta redacción por autores o editores", *La Ilustración* Artística, núm. 595, 22-mayo-1893, pág. 344) he podido fechar con total certeza la edición valenciana en 1893, y no en 1896, como aseguraba Josefina Romo Arregui (*Vid*. "Salvador Rueda, bibliografía", *art. cit*., pág. 85). La edición catalana (*La reja. Novela andaluza*, Barcelona, Juan de Gasso, Editor, s. a.) se reeditó en el primer tercio del siglo XX, pues Manuel Llanas indica que Juan de Gasso ejerció como editor alrededor de 1925-1928. *Cfr. L´edició a Catalunya: el segle XX (fins a 1939)*, Barcelona, Gremi d´Editors de Catalunya, 2005, pág. 150.

42. En estas colecciones publicó, principalmente, novelas; pero también teatro y poesía. En *El Cuento Semanal: La guitarra*, 1-febrero-1907, núm. 5; *El poema de los ojos*, 24-julio-1908, núm. 82 y *El poema de la mujer*, 7-enero-1910, núm. 158. En *Los Contemporáneos: El salvaje*. *Poema campestre*, 1-octubre-1909, núm. 40. En *La Novela Corta: La reja*, ya citada; *Donde Cristo dio las tres voces,* 1919, núm. 174 y *La vocación*, 1921, núm. 280. Y en *Novelas y Cuentos: El salvaj*e, 1933 y *El gusano de luz,* 1936.

Me gustaría citar brevemente, como un aspecto más de la transmisión indirecta de estas novelas, su tentativa de traducción al italiano. Entre 1906 y 1907, F. M. Gelormini y E. Suardi se pusieron en contacto con el malagueño para verter al italiano varias de sus novelas[43]. Rueda era consciente del impulso que le supondría dar a conocer su obra en Italia y estaba tan complacido con la idea que llegó a renunciar a los derechos de traducción. Las cartas conservadas desvelan rasgos de la personalidad literaria del malagueño. De carácter meticuloso, buscaba, ante todo, una buena traducción de sus obras, casi imponiendo la posterior revisión por alguien que dominase el español, sobre todo en lo concerniente al léxico andaluz[44]. Se aprecia, también, su dirigismo en la promoción de sus obras en Italia. Prefería traducir sus novelas antes que sus poesías, cuadros y cuentos costumbristas: "La poesía no debe trasladarse de un idioma a otro; pierde música, color, luz, vibraciones sutiles y lo que constituye la originalidad del autor"[45]. Sin embargo, "las novelas, siendo V. un traductor de tanta conciencia" –le escribía a Suardi– "podemos traducirlas todas, si nos resulta bien la primera". Los consejos de Rueda

43. Estas cartas, propiedad de José Luis Cano, fueron publicadas, en primer lugar, por Cristóbal Cuevas en "Salvador Rueda y sus relaciones con el Naturalismo (con seis cartas inéditas del poeta)", *Analecta Malacitana*, X, 1987, págs. 361-368. Posteriormente, Amparo Quiles Faz las incluyó en su *Epistolario de Salvador Rueda, op. cit*., págs. 94-96 y 98-102, cartas núm. 49-50 y 52-55. Cito, a partir de ahora, de esta última fuente.

44. Con respecto a *La reja,* escribe Rueda a Emilio Suardi: "Para traducir *La reja* le convendría a V. ser amigo de un español, porque los personajes de la obra hablan, a veces, el lenguaje *andaluz* que es el mismo español con la sola diferencia de que suprime letras al pronunciarse: si V. va a buscar, por ejemplo, la palabra *sentío* en el diccionario, no la encontrará porque es *sentido*. Y así muchas. Mi amigo José León Pagano sabe muy bien el español y conoce muy bien la pronunciación andaluza". (*Ibid*., pág. 102, carta núm. 55.) En otra misiva, vuelve sobre este punto: "Como V. me dice, deseo que cuando V. tenga hecha la traducción me envíe el mazo de cuartillas, para repasarlas en unión de algún amigo mío literato italiano. ¿Usted no se ofenderá, verdad? Mis amigos Multedo (diplomático de Roma) y León Pagano (residente en Milano) los dos muy ilustrados y que saben a la perfección los idiomas italiano y español, repasarán la traducción de V., pero esto es si V. no se disgusta: si a V. le habría de disgustar, no, porque no quiero de ningún modo molestar a V. en nada", *ibid*., pág. 95, carta núm. 50.

45. *Ibid*., pág. 101, carta núm. 54.

hicieron cambiar de opinión a Gelormini, el primer traductor, quien, en un principio, le pidió traducir *El gusano de luz,* proponiéndole el malagueño *La cópula*. Tal vez tuviera aún presentes las críticas de Pereda, por lo que podría temer una opinión similar en Italia, frustrándose así sus proyectos promocionales. Curiosamente, cuando Suardi, un año después, le pide traducir *La reja*, Rueda no le brinda la oportunidad de dar a conocer *La cópula*, como había hecho con el anterior traductor. Tal vez reconsiderase su propuesta, pues *La cópula* era "una novela dificilísima de traducir […] porque el tema es sumamente peligroso y *a cada momento hay que hablar de los órganos sexuales*", confesaba Rueda[46]. Gelormini desapareció sin dar explicaciones, por eso el malagueño le preguntaba a su compatriota en la Nochebuena de 1906:

> ¿Quién es F. M. Gelormini, que vive, o vivía, en Via Nazionale, 132? Hace tiempo me pidió permiso este señor para traducir al italiano mi novela y … no he vuelto a saber de esa persona. ¿La conoce V.? ¿Quién es?[47].

Este cruce epistolar se producía de mayo de 1906 a febrero de 1907. Un mes después, se publicaban unas declaraciones del autor en la revista *Por Esos Mundos*, donde el propio Rueda informaba de las traducciones al francés y al italiano de sus dos primeras novelas: "De las novelas, a pesar de los inmerecidos honores de las lenguas italiana y francesa, que se llevaron, vertidas a ellas, *El gusano de luz* y *La reja*, yo prefiero *La cópula*"[48]. No he podido contrastar esta información, pero la confirma, parcialmente, F. Jiménez[49].

Realizada esta breve historia de los textos y conocidas las aportaciones de la crítica coetánea, pasemos al análisis de las novelas. Todas

---

46. *Ibid.,* pág. 95, carta núm. 50.

47. *Ibid.,* pág. 99, carta núm. 52.

48. *Vid.* Augusto Martínez Olmedilla, "¿Cuál es mi obra predilecta? Salvador Rueda", *Por Esos Mundos*, marzo (1907), pág. 252.

49. *Cfr.* "Una novela fetichista de Salvador Rueda", *El Adelantado*, 16-junio-1984. En este breve artículo, su autor afirma que, a sus cincuenta años, Rueda tenía traducida al francés *El gusano de luz*.

tienen rasgos en común y peculiaridades que las hacen únicas. Entre sus afinidades, contamos con el protagonismo femenino, llevando dos de estas novelas título alusivo a esas mujeres. En *El gusano de luz*, es el sobrenombre de Concha el que da título a la obra, pues en su pueblo, Higueruela, la llaman así "fundándose en lo mucho que le brillan los ojos" (pág. 27). Igual sucede en *La gitana*, donde se alude a la raza de Mercedes, la criada de D. Leopoldo. En *La reja*, Rueda dio preferencia en el título al espacio narrativo antes que al personaje, pero Rosalía se yergue por encima de cualquier otra criatura novelesca.

Otra similitud es la extensión de estas novelas, que presentan un similar número de capítulos (XXI, XX y XXIII, respectivamente) donde desarrollar la trama. En *El gusano de luz*, Rueda narra el proceso de enamoramiento que experimentan Concha y el tío Sebastián: ella de quince años y él de más de cincuenta. Concha va a pasar una temporada al cortijo de su tío, pues no rebosa salud y su familia está un poco preocupada. Allí conocerá a todos los sirvientes y trabajadores de su tío y entrará en contacto con unas costumbres y usos populares que le encantan. Desde el primer instante sentirán, sin saberlo, una atracción mutua que, paulatinamente, se desbordará en una pasión incontrolable. Las leyes del decoro y de la moral van contra un amor desigual en edad y casi pecaminoso, por la consanguinidad; pero el amor se alza sobre cualquier escollo, al ser concebido en la novela como una fuerza natural y cósmica. La trama se desarrolla a lo largo de los meses de julio y agosto, durante la vendimia, pero Rueda selecciona como materia novelable poco más de ocho días, que transcurren de forma no consecutiva. El ambiente es rural, como en las restantes novelas, pero acomodado, pues la acción se desarrolla en el cortijo más rico del contorno, el del tío Sebastián, de holgada posición económica, como nos describe el autor en el capítulo II de la novela: "Monólogo".

El argumento de *La reja* es extremadamente sencillo, lo que permitía, a juicio de Pereda, "recrear la atención, sin menoscabo del interés, en los hermosos fondos del cuadro". Rosalía, la joven más hermosa de Guedeja, es cortejada por tres pretendientes a la vez: Bernardo, Antolín y Primores. Ella ama al primero, el más pobre de

todos, candidato que rechaza abiertamente su avaricioso padre. La situación se hace insostenible y Bernardo se ve obligado a proceder al *sacorio*, tradición clásica con la que se certifican en Andalucía los matrimonios no secundados por sus familias. Coincido plenamente con Pereda: "ni las personas que allí se ven, ni el pleito que se ventila entre ellas, son cosas del otro jueves". Los personajes se conocen por las descripciones que de ellos hace el autor. Aparecen en muchos momentos silenciosos, ensimismados, pensativos y actúan escasamente, pues la acción es muy débil. Se aprecia cómo Rueda ha realizado su aprendizaje en el cuadro de costumbres, donde la descripción prima por encima de otros elementos y la narración de hechos es casi inexistente o nula. Se evidencia también que nuestro escritor se sentía cómodo con el calificativo de pintor colorista, pues, en los veinte capítulos de *La reja*, predominan los puramente descriptivos. La acción de esta novela transcurre durante el mes de septiembre, cuando se aproximan las fiestas patronales en honor de la Virgen. El tiempo narrado es muy corto: tan solo tres días, todos consecutivos. En *La reja*, los protagonistas son más humildes: pertenecen al pueblo llano y no presentan una boyante economía; si no fuera de este modo, no tendríamos conflicto. Solo disfrutan de una posición acomodada dos de los pretendientes: Primores y Antolín, que Rueda describe desde el principio con rasgos caricaturescos y ridículos, pues es firme partidario del amor auténtico.

Mercedes, la protagonista de *La gitana,* es una hermosa sirviente del cortijo que D. Leopoldo tiene en la sierra andaluza. Es acosada por treinta cazadores, amigos de su amo, invitados al cortijo durante una Semana Santa. La mujer –a modo de la Susana bíblica– se burla de todos ellos –que han apostado ver quién la cerca y la rinde–, y da su mano a *Jaraga*, un mozo guapo, rústico y sensible, que sirve también en la misma casa. Los amores se dan entre dos sirvientes, que poseen las más acendradas virtudes del pueblo y el escenario es, como en *El gusano*, un rico cortijo andaluz. En esta ocasión, Rueda narra unos sucesos que acontecieron "hará cosa de tres años" y que transcurren a lo largo de una semana. La novela se escribe por la petición de D. Leopoldo, quien le dice a Rueda que debería "*cantar* aquella hazaña".

Nuestro novelista presenta en estas tres obras amores problemáticos, con trabas. En *El gusano de luz*, hay desigualdad de años y conflicto de parentesco, pero triunfa el amor porque sus personajes son débiles y apasionados y porque este sentimiento universal es una fuerza cósmica que a todo se sobrepone. En esta obra, el amor se presenta más complejo, pues se ofrece desde diferentes perspectivas y está relacionado con ciertos rasgos naturalistas que veremos a continuación. El narrador omnisciente insiste en la aberración y espantoso contraste del amor de sus personajes por la diferencia de edad. D. Sebastián, el cortijero, el más reflexivo de todos, incide en el horror que experimenta por la pasión monstruosa que siente, no por los años de ambos, sino por el parentesco que les une; y la muchacha, Concha, afronta el enamoramiento con total naturalidad, sin el menor asomo de malicia, lo que facilita que este sentimiento prospere. El tópico del *senex amans,* que hizo las delicias de la literatura cómica en el pasado, no es abordado por Rueda desde una perspectiva satírica. En el siglo XIX, se prefirió la variante más benigna, alejando el ridículo que la literatura anterior había cernido sobre el viejo enamorado. En concreto, el tío Sebastián no fracasa estrepitosamente, pues no hay rechazo por parte de la muchacha ni rivalidad con otro galán más joven. Desde el principio, aunque casi sin saberlo los propios amantes, hay una insólita correspondencia, que se completa por parte del viejo con un deseo de protección, un ofrecimiento de riquezas y mucha ternura. El cortijero es una persona respetada en el contorno y es sensible, no retratándose, en ningún momento, como un ser ridículo.

En *La reja*, el amor es imposible por la oposición paterna, pues el tío Justo es muy avaricioso y antepone a la felicidad de la hija las peluconas que piensa ganar con su boda. La novela se inicia con un encuentro amoroso secreto y concluye con una boda también secreta, pero solo para el padre; pues la madre de la muchacha y todo el pueblo saben o intuyen que va a haber un *sacorio*. Es un argumento muy trillado, poco original, débil. En *La gitana,* el impedimento momentáneo procede de la burla colectiva que urden los amigos de D. Leopoldo, todos señoritos de clase alta que quieren divertirse a costa de la joven gitana. Entre ellos, hay políticos, abogados, calaveras, sacerdotes… Y todos resultan burlados por la virtud de una

sola mujer. Es evidente la lección moral y la preferencia que Rueda deja aquí sentada por el pueblo, en un nuevo enfrentamiento entre naturaleza y civilización. En las dos últimas novelas, la victoria del amor verdadero lleva consigo el ridículo y, en consecuencia, la escena burlesca del resto de acosadores. En todas estas obras, los enamorados deben superar pruebas, oponerse a la familia, pasar por encima de principios morales básicos y, como premio, o para remediar males mayores, siempre se celebra una boda que marca el punto final de las historias. Es en ese preciso instante cuando Rueda concluye sus tres novelas, por supuesto, sin dar detalles de esa noche nupcial, pues se consideraba indecoroso.

En todas estas obras, el amor tiene lugar en pleno campo andaluz. Desde sus inicios literarios, Salvador Rueda dejó sentada su pasión por Andalucía y por la viveza de su colorido, donde se reflejan, en mayor o menor medida, sus usos y costumbres[50]. En 1893, escribía a Vicente Luque Gutiérrez y se preguntaba:

> ¿Qué cosa se me habrá quedado en el tintero de esa tierra, sin tratar de darle publicidad, encerrándola en una poesía o en cuadro de costumbres? [...] puede V. creer que así como se reproduce un paisaje en un vaso, en una copa, en un cristal, yo llevo, muy mimada y muy querida, una Andalucía chiquita copiada en la memoria[51].

---

50. Él mismo aludió en 1908, en su poema "Auto-bio-crítica", a la orientación regional y andaluza de sus novelas, repetida hasta la saciedad por tantos escritores; al tiempo que resaltaba el claro componente lírico de su obra narrativa:

Por ti ha recorrido, ¡oh maestro!, mi forma
de todos los géneros los círculos varios,
la novela en que, prosa no vista,
pintó tipos, vendimias y cánticos,
el tesoro de luces, colores,
melodías y líricos cuadros
del poema andaluz, por cien plumas
después repetidos y siempre imitados.

Vid. Lenguas de fuego, Madrid, Imp. de José Rueda, 1908, pág. 156.

51. Amparo Quiles Faz (ed.), *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, AEDILE, 2004, pág. 117, carta núm. 30. Fue publicada en *La Unión Mercantil*, 26-septiembre-1893.

Así, Concha y Sebastián experimentan la irreprimible fuerza del amor en un cortijo de la hoya malagueña, durante los meses de verano, en plena vendimia; Rosalía y Bernardo se oponen a la codicia e incomprensión del tío Justo en un imaginario Guedeja; y *Jaraga* y Mercedes se casan en una hacienda andaluza –no se sabe con certeza si malagueña o sevillana–, a la que el propio Salvador Rueda ha ido a descansar. Sus protagonistas son todos andaluces y, como tales hablan y se expresan, salvo los señoritos. La inspiración será siempre la misma: la tierra andaluza, con gran profusión de escenarios[52]. *El gusano* ofrece una variedad destacable de escenas de sabor andaluz. La mayoría de las costumbres tienen que ver con las faenas del campo: las fiestas en los lagares durante la vendimia; las formas de cortejar; la buenaventura; la elaboración del pan y del gazpacho en el cortijo; los juegos campesinos; la trilla, etc. Casi todas esas escenas campestres andaluzas están justificadas por la presencia de Concha, la protagonista. Recién llegada al cortijo, todo le sorprende. En consecuencia, desea saciar su voraz curiosidad con las costumbres campesinas que tanto le atraen. La crítica contemporánea, desde el momento en que apareció esta novela, coincidió en resaltar el perfecto retrato de la vida andaluza, adscribiéndola al regionalismo. Rafael Torromé advertía en *Revista Contemporánea* el despliegue del autor ante nuestros ojos de un cuadro "de admirable realidad", pleno de bellísimas descripciones de la tierra y las costumbres andaluzas: "Leyendo las páginas de *El gusano de luz,* siéntese uno como deslumbrado, y el paisaje resalta con la brillantez de luz y la viveza de colores que ponía Fortuny en sus acuarelas"[53]. Y no hay que olvidar que Juan Valera destacaba, igualmente, la gracia y viveza con que eran pintadas las costumbres campesinas: "Nos creemos en el cortijo: sentimos, en su amasijo campestre, los acres efluvios de la levadura, y, durante la vendimia, el aroma del mosto

52. En una carta publicada en *La Unión Mercantil* (6-septiembre-1893, pág. 3), Rueda apuntada a su tierra como principal fuente inspiradora: "Otro año en el cual no tenga contraídos compromisos formales con empresas, iré a Málaga a hacer acopio de ambiente patrio y a traerles, para darles forma después, emociones de nuevos cuadros, de nuevos tipos, de nuevos paisajes y marinas", *ibid.,* pág. 113, carta núm. 29.

53. *Revista Contemporánea*, *art. cit*., pág. 415.

que fermenta en las tinajas. Se diría que respiramos el ambiente del campo de Andalucía, impregnado en humedad salina del mar que está cerca". Rafael Torromé calificaba la obra de "novela descriptiva", siendo Rueda, en su opinión, un escritor sensible y hábil, teniendo fundamentos para ser el más vigoroso de los novelistas descriptivos del país. Incluso Pereda, tan acre en su respuesta de diciembre de 1888, solo veía positiva una cualidad de la novela: el elemento puramente colorista y regional, aunque su elogio complaciente escondía un nuevo ataque contra el Naturalismo:

> Después de todo y como tenía que suceder por salirse el cuento de sus quicios, el interés de la novela no resulta donde V. quiere que resulte, sino en lo que da por accesorio, es decir en todo lo que es limpio en el libro, y no por limpio, sino por bien hecho, por fresco y muy a menudo por hermoso, como obra espontánea de las naturales dotes del novelista[54].

En *La reja*, ya ha finalizado la vendimia, por lo que no aborda las costumbres propias de la viticultura, ya retratadas en *El gusano de luz* y que, al año siguiente, conformarían la materia poética de *Cantos de la vendimia*. Se centra en los ritos propios del cortejo amoroso (las visitas al pie de la ventana, la petición de mano, el *sacorio*, la parranda con sus coplas, la *porra aentro u porra afuera*); en las fiestas populares (las festividades patronales de la Virgen, las mayordomas vistiendo las andas de la Virgen, la procesión mariana, la Misa mayor, el fandangazo, el rosario de la aurora...) y en la descripción de las faenas marineras[55]. Pereda destacó de esta segunda novela la riqueza del colorido con el que lucían, por encima de todo, el paisaje, el sol, el ambiente que rodeaba a los personajes, levantando al cuadro por encima de lo vulgar y lo insignificante.

---

54. Enrique Sánchez Reyes, "Mementos de actualidad", *art. cit.*, pág. 193.

55. En la carta que acompañó el ejemplar de *La reja* regalado a Pereda, Rueda le indicaba que, en su nueva novela, se había propuesto "hacer algo de tierra, algo de mar y algo de salsa española". No se ha conservado esta epístola y lo poco que conocemos de su contenido se debe a las interesantes paráfrasis que de ella hizo el santanderino en su respuesta.

La gitana, sin embargo, pese a subtitularse *Novela andaluza*, es la menos regional de todas sus narraciones. Se la puede calificar de regionalista porque la acción transcurre en un cortijo andaluz y su protagonista es una gitana –sin olvidar que los personajes rurales hablan con rasgos lingüísticos propios del Mediodía–, y por unas pocas costumbres andaluzas que retrata: en el capítulo XI vemos a Mercedes echar las cartas a uno de los señoritos; y en el XXI se describe una auténtica zambra. En esta novela desaparece casi por completo el costumbrismo, aunque siga preponderando la descripción sobre la acción.

La naturaleza está presente en todas estas obras, declarándola en más de una ocasión el autor principal fuente inspiradora de su literatura. La naturaleza es retratada como telón de fondo de todas las tramas, donde se desarrolla o impide que fructifique el amor de los protagonistas. El campo que retrata es un campo limpio, saludable, vigoroso, poético. En la naturaleza, junto a la fresca sombra de los álamos, se consuma el amor entre Concha y su tío. En *La reja*, la naturaleza es una amiga que se alegra del triunfo del amor verdadero. Siempre que Bernardo, en secreto, va a visitar a Rosalía a los pies de su ventana, la naturaleza parece fundirse con los amantes y es fuente de gozo y de consuelo para todo aquel que la contempla. En *La gitana*, se nos dice cómo hay dos personajes muy apasionados de la naturaleza: D. Leopoldo, "el cual, por rendir a ella culto, pasaba grandes temporadas en el campo" (pág. 10) y el poeta Rueda, convertido en personaje literario de esta obra, a quien le "interesa más una hoja que tiembla que muchos corazones que palpiten" (pág. 135). En su última novela, la naturaleza está totalmente desligada de las costumbres rurales y aparece como titán, que ofrece una variedad profusa. Aquí, el malagueño la describe preferentemente como escenario, como experiencia vivida. La contemplación de la naturaleza le sirve para elaborar en el capítulo XV –"Fondo del cuadro"– un largo excurso cuasi filosófico, de orientación idealista, donde teoriza sobre el amor como fuerza cósmica que mueve el universo y donde se aprecia la inspiración de las mónadas de Leibniz: "en todo existe alma, espíritu que raciocina y siente" (pág. 167). En esta novela siempre resalta la fuerza y grandiosidad de la naturaleza ante la insignificancia del ser

humano; la belleza natural, comparable y superior a las más hermosas construcciones del hombre. La naturaleza, en un momento dado, llega a ser un gran templo, "un templo colosal y sublime", donde las flores de jara son como un cáliz blanco con gotas de color púrpura; los zarzales recuerdan las espinas de la corona de Cristo, y las piedras de la sierra, "la gradería de un altar sagrado". En *La gitana*, sin embargo, la naturaleza se aprecia más artificial, afectada y artificiosa. El capítulo XV tiene un doble interés, pues en él vertió Rueda parte de las ideas que, después, conformarían la materia teórica de *El ritmo*, publicada por entregas en *La Ilustración Ibérica* de julio a septiembre de 1893, pero esto, por sí sólo, daría pie a otra breve publicación.

He mencionado en varios momentos de mi intervención los rasgos naturalistas de *El gusano de luz*. Desde su aparición, la obra quedó adscrita al Naturalismo, lo que la crítica moderna ha seguido repitiendo. Sin embargo, en esta novela solo aparecen algunas de sus características y muy difuminadas[56]. Lo más "naturalista" de ella se relaciona con esa fuerza incontrolable del amor que unirá para siempre, y sin poder remediarlo, al tío Sebastián y a su sobrina Concha. Un amor, inapropiado por la diferencia de edad y por el parentesco de la pareja. Rueda ya lo advirtió en 1889: "trata de un caso extraño de enamoramiento"[57], y algunos meses antes, en una carta dirigida a Menéndez Pelayo, explicaba al santanderino que en algunas escenas de la novela se trataba una aberración amorosa, pero justificaba el realismo extremado de algunos momentos por su deseo de querer retratar con total fidelidad un caso que realmente sucedió: "mi amor a la verdad del modelo me ha impedido descargarlas de color". Todo

56. Los que han tratado de este aspecto son: José María de Cossío (selección y estudio), *Antología de escritores y artistas montañeses. José María de Pereda*, Santander, Imp. y Enc. La Moderna, 1957, vol. XLVIII; Walter T. Pattison, *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos, 1969; Luis López Jiménez, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977. Solo Cristóbal Cuevas García ha hecho un análisis profundo de los rasgos naturalistas de *El gusano de luz*, concluyendo que su presencia es aislada y meramente exterior, siendo "casi punto de huida". *Vid*. "Salvador Rueda y sus relaciones con el Naturalismo", *art. cit*.

57. Amparo Quiles Faz (ed.), *Epistolario de Salvador Rueda, op. cit*., pág. 71, carta núm. 27.

esto escandalizó por la ausencia absoluta del libre albedrío en los enamorados, por la anulación de raciocinio, de elección, sometidos los personajes a sus pasiones, lo que en modo alguno facilitaba el triunfo de la conciencia y de la moral del individuo. También acercan esta novela al Naturalismo, y en esta ocasión cito el magnífico estudio de C. Cuevas, "las reflexiones de Rueda –siempre escasas– acerca de la maldad humana y las injusticias sociales"[58]. De esta forma se justifican algunos pensamientos de Antonia, la fiel criada, o la presencia de los ladrones que asaltan de noche la casa del tío Sebastián. Pero esta primera novela se aleja del movimiento francés en muchos de sus presupuestos. El tratamiento del amor, aunque carnal y consumado, se aborda con respeto, digna y casi espiritualmente, desdeñando los detalles escabrosos y excesivamente explícitos. A Menéndez Pelayo le escribía Rueda en noviembre del 88 resumiendo la orientación de su obra y explicando implícitamente ese sensualismo, mal interpretado por sus coetáneos: "He querido hacer algo así como el canto de la *naturaleza-tierra* y de la *naturaleza-carne,* todo desenvuelto en medio de la vendimia andaluza y con olores y sabores a mi país"[59]. C. Cuevas señaló otros elementos que, en lo esencial, alejaban al malagueño de Zola: la alegría que se respira en la novela, con tantas fiestas y bromas campesinas; la cordura de los personajes, nada degenerados ni enfermizos (todo lo más, Concha parece tener la inteligencia en los sentidos y adolece de cierta melancolía romántica), personajes que sienten temor de Dios y que conversan de temas místicos; sus escenarios son casas limpias y campos luminosos; y su estilo, poético donde los haya, separa a Rueda de la prosa "cuidadosamente descuidada" puesta de moda por la secta francesa[60]. Ciertos rasgos naturalistas se aprecian también en sus otras dos novelas. En *La gitana*, en especial en el primer capítulo de la novela: "Camino de la sierra", se describe Madrid como "la gran cloaca con fetidez

58. *Vid*. "Salvador Rueda y sus relaciones con el Naturalismo", *art. cit*, pág. 354.

59. Enrique Sánchez Reyes, "Mementos de actualidad", *art. cit*., pág. 202.

60. Cristóbal Cuevas, "Salvador Rueda y sus relaciones con el Naturalismo", *art. cit*., pág. 357.

de almas y conciencias podridas" y se menciona un trágico episodio protagonizado por unos presidiarios que envían al penal de Melilla y que coinciden en el mismo vagón donde viaja el poeta Salvador Rueda[61]. Y en *La reja,* su autor temía que el personaje de Anona disgustase a la crítica –pensaba especialmente en Pereda–, por su deformidad y sensualismo, aspecto al que alude el santanderino en la carta que le envió en abril de 1890[62].

Otro aspecto a destacar es el de la estructura de *La gitana*. Con respecto a las anteriores novelas andaluzas, se aprecia en ésta un deseo de "complicar" o enriquecer la estructura narrativa, de suprimir la linealidad precedente. Salvador Rueda sigue siendo el narrador omnisciente de la historia relatada, pero ahora se incluye en la nómina de sus personajes. Se produce, por tanto, un desdoblamiento de su persona: en lugar preferente tenemos al Rueda novelista y, subordinado a él: el personaje Rueda poeta, que aparece con ciertos rasgos autobiográficos[63]. Hay también en la novela anticipaciones y retrocesos y, lo más destacado, continuos comentarios sobre la composición de la obra artística. En varias ocasiones teoriza sobre

---

61. Cuando el novelista habla de sus almas, las describe con un "fondo negruzco y con lúgubres humedades de sangre" (pág. 11). Y en su exterior el retrato es el que sigue: "varios hombres de mala catadura, no tanto por sus trajes, hechos trizas, como por las irregularidades de sus facciones: prominencias en sitios inopinados, labios de candilón, miradas con frialdades de acero; algo de la fisiología criminal que la ciencia moderna ha señalado como característico de la gente de pelo en pecho" (pág. 10).

62. "Teme usted que me disguste la giganta *Anona* por lo que tiene de sensual. Mal temido. Precisamente me disgusta por lo poco que, a pesar de su talla, se la ve en el libro. A mí no me asustan esas cosas en las de imaginación, como usted sabe. El arte tiene medios de sobra para presentar lo que en letras de molde no puede venderse sin receta, en dosis que no envenene, ni repugne, ni siquiera manche. Lo que no acepto, lo que condeno con toda mi alma, es que sobre un caso de esos de *higiene,* de histerismo sucio, se haga un libro entero con presunciones de obra de arte…". *Cfr.* Enrique Sánchez Reyes, "Mementos de actualidad", *art. cit.*, pág. 195.

63. Vivía en Madrid y había dejado atrás "la política, las discusiones, las veladas literarias, el Ateneo" (pág. 22) y, en contacto con la naturaleza, todo se había disipado: "Aquello había sido escamotearle a uno del cerebro ocho años de vida pasados en una ciudad de cuya existencia dudaba, como se duda de un sueño en el momento de despertar" (pág. 22). Alude también en una ocasión a su "célebre cual campestre lira".

la obra literaria y aparece como pequeño dios de sus personajes, a quienes introduce y saca de la trama a su antojo[64].

Otro rasgo que aleja a *La gitana* de sus anteriores novelas, aunque fuese de uso general entre los contemporáneos, es el empleo de excursos de diversa índole. Los hay de corte erudito: en "Ella por dentro", al hablar de la raza gitana, y en "Apología de la guitarra"; de orientación metaliteraria –"Cazando rimas"–; filosófica –"Fondo del cuadro"–, etc. Pero lo que en otros autores podía estar más motivado o amalgamado de forma natural en la novela, en Rueda se percibe como materia artificiosa que interrumpe la natural fluidez de la trama y alarga innecesariamente la novela. Estos excursos complicaban la estructura novelesca, quizá buscando originalidad; pues solo en los supuestos de la raza gitana y la guitarra podía entreverse cierto refuerzo a la ambientación regionalista. En cualquier caso, eran capítulos prescindibles que, en nada facilitaban la comprensión, pero que hicieron de *La gitana* una novela extraña, forzada, de pretendida modernidad y algo narcisista. De todos estos excursos, son los metaliterarios los de mayor interés. Como Rueda es poeta en la ficción y le escribe versos a Mercedes, en más de un capítulo habla de poesía: buscando títulos y rimas que suele desechar, aludiendo a su ejercicio de escritor, comentando sus versos. Se nos presenta como poeta que se esfuerza en encontrar la expresión justa, la palabra, el ritmo y las sílabas apropiadas[65]. *La gitana* es, a su vez, la

---

64. En el capítulo VI -"Vista interior"-, cuando deja al primer pretendiente en la cocina, frente a Mercedes, con intención de declararse, dice: "Yo tengo que volver atrás en mi historia con el objeto de atender a su harmonía y plan arquitectónico" (pág. 61). Necesita respetar la retórica y como no puede ir por donde le place ni dar un puntapié a la composición, debe completar el retrato interior y psicológico de sus personajes. Así, deja al pretendiente esperando e introduce tres nuevos capítulos: "Que espere *Nalgatorio*, que gordo está en demasía y no ha de venirle mal el plantón, y si se cansa que resople y se eche primero sobre un pie y luego sobre otro. No se pescan truchas a bragas enjutas: que haga méritos sosteniendo en equilibrio el bandullo, y aguarde a que me venga en deseo darle un empujón hacia Mercedes." (pág. 62).

65. Un último comentario a este respecto: los poemas que el poeta Salvador Rueda escribe a la gitana son siempre sonetos, la primera vez que entra en sus novelas andaluzas este metro culto. Se contraponen todas las coplas populares y fla-

novela más "intelectual" de todas, por el numeroso cúmulo de citas culturalistas. Son frecuentes las referencias a la literatura clásica, a la mitología, a la Biblia, a Dante, Hugo, Larming…, citas que, en una "novela andaluza" desentonan y contribuyen a crear una atmósfera artificiosa y afectada.

Una vez apuntados algunos de los aspectos más destacables de estas novelas y sugeridas posibles vías de investigación, valoremos la evolución narrativa del primer Salvador Rueda. En sus inicios, se aprecia la misma inseguridad e idénticos retrocesos que en su lírica. En 1889 publicó *El gusano de luz*. Había empleado en la confección de su primera novela materiales de muy diversa procedencia. Partiendo de la indiscutible orientación realista, se había servido del costumbrismo y el regionalismo andaluces, no había desechado el sensualismo que tanto caracterizaba sus escritos, recordemos que así definía su novela, recientemente publicada, en una carta dirigida a Narciso Díaz de Escovar: "Antes de dar el libro a señoras, léelo tú por si acaso: trata de un caso extraño de enamoramiento; es un estudio de sensualismo"[66]; y había vertido en este molde algunos elementos naturalistas.

Las declaraciones de Pereda acerca de esta obra hicieron mella en el joven, pues el recién estrenado novelista abandonó el camino iniciado con *El gusano de luz*. Así, al año siguiente, publicaría dos nuevos títulos: *Granada y Sevilla*, libro de viajes "de colores brillantes", para el que Pereda solo tendría palabras elogiosas, pues supuso una reafirmación del colorismo[67]; y su segunda novela: *La reja*, que solo mantendría los presupuestos descriptivos y costumbristas, sin abandonar el regionalismo. Tras la lectura de *La reja* –"que felizmente para V. está limpia de porquerías de esa clase" (pág. 195), le

---

mencas que el resto de los personajes, especialmente Mercedes, cantan y recitan durante la zambra de la novela.

66. Amparo Quiles Faz (ed.), *Epistolario de Salvador Rueda*, *op. cit.*, pág. 71, carta núm. 27.

67. Aunque el santanderino le advierte que "de los libros pura y esencialmente descriptivos no puede abusarse; pues, por bellos que sean, a la corta o a la larga, llegan a fatigar". *Cfr.* Enrique Sánchez Reyes, "Mementos de actualidad", *art. cit.*, pág. 194.

tranquilizaba Pereda–, el autor de *Sotileza* salió convencido de sus dotes de narrador colorista y contento por su abandono de las veleidades naturalistas: *"La reja* me gusta y no como quiere, sino mucho, muchísimo..." (pág. 195). Concluía la carta vaticinándole que llegaría muy lejos "si no se deja V. tentar del demonio de las *novedades,* de los resabios de *escuela,* y cae en el amaneramiento, que equivale a romperse la crisma" (pág. 196). Esta novela significaba la buena senda, a juicio del santanderino: "Ya sabe V. el camino: *La reja*; esa obra va precisamente hacia él. Amplio y dilatado es hasta lo interminable, y estímulos le adornan para todos los transeúntes *de buen andar*, como V., que además es joven, y aún mozo" (pág. 196). No debe extrañarnos, por tanto, que dos años después volviera a publicar otra "novela andaluza": *La gitana* y que ninguna de ellas, al seguir sus consejos, fuese una narración demasiado lograda.

Pero la opinión adversa de Pereda marcó aún más profundamente a Rueda. En la segunda edición de *El gusano de luz*, en 1895, el novelista introdujo variantes de autor, que se perpetuaron en las sucesivas. Estimaba más las consideraciones de los "santones" de la literatura que la búsqueda de caminos narrativos renovadores y originales. Prefería seguir los dictados del maestro Pereda antes que escuchar su voz más íntima y personal. Si no lo hubiese sentido de este modo, no habría modificado pasajes, expresiones o capítulos de *El gusano de luz* seis años después de su publicación. No se conformó con retomar la senda del regionalismo en sus otras novelas: *La reja* y *La gitana*; sino que se cercioró de que desaparecían de su primera obra aquellos rasgos que movieron a Pereda a tildar *El gusano de luz* de obra pornográfica. Tras el estudio comparativo que realicé de todas las ediciones de su primera novela, con el fin de comprobar cómo influyó en el autor la recepción de su obra, llegué a conclusiones interesantes[68]. Las variantes más significativas pretendían difuminar el grado de sensualismo y determinismo de la obra y tenían relación con la entrega erótica de los protagonistas previa al matrimonio; con

68. *Vid*. María Isabel Jiménez Morales, "Notas de crítica textual a *El gusano de luz*, de Salvador Rueda", en Salvador Montesa (ed.), *A zaga de tu huella. Homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, *op. cit*., vol. II, págs. 33-49.

el amor desigual e incontrolable entre tío y sobrina; con el componente erótico y sensual de la joven o con alusiones excesivamente explícitas y carnales.

Con sus tres novelas andaluzas, Rueda fue perdiendo terreno en el panorama narrativo de fin de siglo. La mejor de estas obras fue, sin duda alguna, *El gusano de luz*. Pese a sus defectos, fue estudiada por más críticos, fue más leída por el público y presentó un mayor mestizaje literario, lo que implicaba más elaboración. Podría destacarse su estilo, altamente poético, cuidado y colorista y la habilidad de su autor en el retrato de la ambientación andaluza; adoleciendo de cierta debilidad en el trazo de los caracteres y de cierta prioridad de lo descriptivo. Estos defectos, perjudiciales en toda novela y achacables al carácter novel del autor, no fueron subsanados en sus posteriores creaciones, sino todo lo contrario: se agravaron en sus restantes novelas[69]. En *La reja* aparecían idénticas virtudes: estilo y colorismo, pero la trama argumental era aún más deficiente que en *El gusano de luz* por su excesiva simplicidad[70], lo que conllevaba una pobreza mayor en el retrato de los personajes. Y en *La gitana*, aún se aprecia más el fracaso narrativo, pues la mayoría de los personajes secundarios son despachados con unos simples párrafos y el estilo resulta ser, en esta ocasión, afectado y superficial. Esta última novela alejó a Rueda, durante catorce años, de la narración extensa. Grande tuvo que ser la decepción del malagueño al ver que no se hacía hueco en el panorama narrativo de fin de siglo. El "ruidosísimo" triunfo que comunicaba por carta a Díaz de Escovar a principios de 1889 había degenerado, cuatro años después, con *La gitana,* en un rotundo fracaso y en un absoluto silencio crítico, pues esta tercera novela no tuvo reediciones y la única crítica extensa que sobre ella se publicó resultó ser del todo adversa.

---

69. Algo similar sucedía con su poesía, consagrada en su mayor parte a cantar las cosas, lo externo, la Naturaleza. *Vid*. J. A. Tamayo, "Salvador Rueda o el ritmo", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 7 (1943), pág. 16.

70. Gabriel Ruiz de Almodóvar comentaba en *Salvador Rueda y sus obras* que *El gusano de luz* le parecía más interesante y "*más novela* que el noviazgo que sirve en *La reja* a modo de tallo artificial, en que el artista va poniendo verdaderas flores, delicadas poesías de la naturaleza" (pág. 34).

Como consecuencia, su autor excluyó a *La gitana* del canon de sus principales obras, como puede comprobarse en múltiples testimonios. Canon que, en enero de 1907, ya parece tener definitivamente forjado, a la espera de ir añadiendo tan solo las nuevas obras. En las cartas que el malagueño escribe a Emilio Suardi en esa fecha, abordando el proyecto de traducción de sus novelas, nunca mencionó *La gitana*, ni siquiera apareció en la lista de sus principales obras[71]. Como sucedería en las contraportadas de *Vaso de rocío* y *La procesión de la naturaleza* y en la Nota de *Lenguas de fuego* –todas, obras de 1908–, donde daba solo por escritas, entre sus novelas, *El gusano de luz, La reja* y *La cópula*[72]. El silencio y la indiferencia de los críticos debió sorprender al malagueño, que en modo alguno estaba habituado a esta nueva circunstancia. Más bien a todo lo contrario: a la polémica y a cierto toque escandaloso con cada nueva obra que publicaba[73].

Como novelista, Salvador Rueda fue un escritor que pudo llegar a ser más de lo que consiguió. Las opiniones favorables de Pereda le hicieron mucho daño en su evolución narrativa, igual que *Clarín* fue, en opinión de C. Cuevas, el "gran desorientador" del Rueda poeta[74]. El malagueño fue un escritor desigual, de aciertos que precisamente conectaban con las corrientes literarias más modernas del momento. Siempre que iniciaba una nueva forma de escribir y que recibía críticas desfavorables por ello, retrocedía en obras sucesivas, casi

---

71. Amparo Quiles Faz (ed.), *Epistolario de Salvador Rueda, op. cit.*, pág. 100, carta núm. 53. Al final de la escueta enumeración de sus novelas, comentaba: "Y otras que no recuerdo".

72. Hasta 1906, en los libros de Rueda, solía aparecer, si así lo permitía el impresor, una relación de todas sus obras publicadas hasta ese momento. Siempre incluía *La gitana*. En las obras publicadas a partir de 1908, sin embargo, ya se excluye. Coincide este rechazo con todo tipo de testimonios: cartas, entrevistas…

73. En una carta sin fecha, pero probablemente redactada entre septiembre y noviembre de 1896, cuando estaba a punto de publicar su poema *Flora*, Rueda era consciente de que sus escritos solían levantar gran polvareda: "como todo lo mío" -confesaba a Narciso Díaz de Escovar- "levantará foyines, discusiones y demás jaleos literarios en grande que tanto me gustan". *Vid.* Amparo Quiles Faz (ed.), *Epistolario de Salvador Rueda*, *op. cit.*, pág. 85, carta núm. 39.

74. "Ensayo introductorio", a *Salvador Rueda. Canciones y poemas. Antología de una obra poética, op. cit.*, pág. XXXVI.

unánimemente hacia el costumbrismo, terreno que conocía bien y en el que parecía sentirse cómodo. No obstante, algo positivo se aprecia en estas novelas, además de lo ya expuesto: la continua búsqueda de nuevos caminos narrativos, que, aún en 1907, seguía explorando con su alma infatigable: "Tengo nuevos horizontes de teatro, novela y poesía lírica que recorrer", escribía a Gregorio Martínez Sierra, director de *Renacimiento*[75]. Pese a su entusiasmo y vitalismo, no los encontró, aunque, ciertamente, fueron muchos sus proyectos narrativos. Falta de inspiración, cansancio, desorientación de la crítica o pertinacia en reformar la poesía castellana impidieron al malagueño materializar sus planes.

75. Amparo Quiles Faz (ed.), *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933), op. cit.*, 158, carta núm. 40.

SALVADOR RUEDA Y EL AUGE DE LA LITERATURA BREVE DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: SUS COLABORACIONES EN *LA NOVELA CORTA*

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada

> La obra de Salvador Rueda constituye uno de los universos más extensos, variopintos y sorprendentes que pueda ofrecer la historia de las Letras españolas, y adentrarse en él es una aventura insólita y verdaderamente estimulante para todo aficionado a la literatura finisecular[1].

Con estas palabras comenzaba Guillermo Carnero hace más de veinte años su intervención en un histórico encuentro sobre el complejo fenómeno de la crisis de fin de siglo y sus frutos artísticos y literarios. Se trataba del Congreso Internacional sobre Modernismo Español e Hispanoamericano que se celebró en Córdoba en octubre de 1985 y cuyas aportaciones, realizadas principalmente por los más prestigiosos especialistas en la materia, vieron la luz en forma de volumen de actas un par de años más tarde. Dicho volumen contenía en su cubierta una significativa ilustración, reproducción del panel central del *Retablo del amor* del pintor cordobés Julio Romero de Torres. Este retablo, inspirado formalmente en las antiguas tablas

1. Guillermo Carnero, "Salvador Rueda: Teoría y práctica del modernismo", en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1987, pág. 277.

religiosas, constituye una alegoría modernista que pretende ofrecer toda la gama posible de los amores encarnados en la mujer. En concreto, en el panel central se pueden contemplar dos personajes femeninos, dos mujeres morenas con el inequívoco sello de la belleza de Romero de Torres. La de la derecha, vestida y calzada, se presenta de perfil al espectador, y mira oferente a su compañera, una hermosa joven desnuda y descalza, cuyo cuerpo deslumbrante cubre apenas un mantón color marfil, que deja al descubierto sus senos y el inicio de su pubis[2]. Constituye, sin duda, tan adecuada expresión de la sensualidad voluptuosa e incitante del amor carnal, que no puede por menos que recordarse aquí un significativo poema de quien hizo del erotismo gozoso tema central de su obra literaria[3]. El título es "La lira de carne", y fue incluido por Salvador Rueda en su libro *El poema a la mujer*:

Lo mismo que un enjambre en un romero,
vibrabas para mí, plena de vida,
cual si toda estuvieses encendida
de abejas rubias de zumbar parlero.

---

2. Como bien explica Lily Litvak, la obra fue motivo de escándalo, en primer lugar, porque el vello púbico que se atreviera a pintar Romero de Torres estaba prohibido en los desnudos academicistas. Pero, además, y más importante, porque se utilizaba la forma del retablo sagrado para tratar un tema erótico, y todo ello con notable ambigüedad: "Teóricamente, el autor pretendía una demostración moral y llegaba justamente a lo contrario, la exposición de una sexualidad tan sabia y refinada que llegaba a la perversión" (Lily Litvak, "Julio Romero de Torres. El pintor de la pena negra", *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pág. 129). Y, en verdad, como rasgo de perversión decadentista se debe entender el hecho de que la escena representada en el panel central del retablo esté inspirada en el cuadro de la "Anunciación" del pintor y poeta cordobés Pablo de Céspedes (1540-1608), solo que en el lugar que ocupaba la Virgen María en el original aparece ahora la mórbida mujer desnuda del mantón blanco. Para corroborar la sugerencia, en la obra de Romero de Torres se aprecia en primer plano un búcaro con un simbólico ramo de azucenas.

3. A pesar de todas las posibles similitudes, cabría hacer una precisión, y es que la ya señalada tendencia decadentista bien apreciable en la obra de Romero de Torres, lo diferencia, sin duda, del erotismo de Salvador Rueda, caracterizado siempre por una exaltación luminosa y ajena a delectación morbosa de cualquier índole.

Tu pecho musical, de arco ligero,
cantaba como fuente sacudida,
y era tu voz al trino parecida
de un ruiseñor en verde limonero.

Eras de oro y de luz; tu cabellera
dijérase que música tuviera,
y fuese un haz de cuerdas de algún astro.

Y yo te la tendía esplendorosa,
volviéndote una lira portentosa
con tus amplias caderas de alabastro[4].

En efecto, cualquiera que se haya acercado a la obra de Salvador Rueda, ese "universo extenso, variopinto y sorprendente" al que se refería Guillermo Carnero, habrá percibido enseguida que constituye un encendido canto de la relación sexual, concebida como vía de iniciación hacia el conocimiento trascendente del mundo, de un mundo cuya sensorialidad exaltará a lo largo de toda su trayectoria. Y no sólo en su mucho más conocida obra poética, sino también en una faceta suya que ha permanecido tradicionalmente casi olvidada como es la de narrador, y en la que se pueden destacar novelas como *El gusano de luz* (1889), *La cópula* (1906) o *El salvaje* (1909).

Los lectores actuales debemos el poder leer *El gusano de luz*, con la que Rueda se inauguró como novelista, a la profesora Mª Isabel Jiménez Morales que la editó modélicamente en 1997[5]. Conviene recordar que el mismo autor la definía como "estudio de sensualismo"[6], en el

4. Salvador Rueda, "La lira de carne", *El poema a la mujer (1910)*, *Gran antología*, Cristóbal Cuevas (ed.), Málaga, Arguval, 1989, vol. I, pág. 32.

5. Salvador Rueda, *El gusano de luz. Novela andaluz*a (1889), edición, prólogo y notas de María Isabel Jiménez Morales, Málaga, Arguval, 1997.

6. Según declararía el propio Rueda en carta a Marcelino Menéndez y Pelayo en relación con su libro *El gusano de luz*: "he querido hacer algo así como el canto de la naturaleza tierra, y la naturaleza carne, todo desenvuelto en medio de la vendimia andaluza y con olores y sabores de mi país" [Amparo Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933*), Málaga, AEDILE, 2004, pág. 55].

que, a pesar de plantearse una difícil relación sentimental entre dos personas de edades muy dispares y unidas por un vínculo familiar, la poderosa concepción que del amor tenía Salvador Rueda como una fuerza universal de la Naturaleza, hacía posible su triunfo sobre todas las dificultades.

En cuanto a *La cópula*, probablemente su novela más conocida, cuya publicación fue seguida de una notoria polémica, suscitó a la vez encendidos elogios[7] por parte de críticos renovadores como Andrés González Blanco, quien escribió el extenso "Prólogo" que antecede a su segunda edición. En éste, su autor se refiere al trascendentalismo cósmico de Rueda, que hace "profesión de ennoblecer y dignificar el sensualismo"[8], pues se trata de un "sensualismo casto y aun santo, porque es primitivo y natural"[9], al pertenecer a la "naturaleza humana no viciada por el pecado original"[10]. Así mismo, su contemporáneo, el afamado novelista Eduardo Zamacois, declararía impresionado que *La cópula* era "uno de los libros más raros e intensos" que habían pasado por sus manos, en el que destacaba, sin duda, su "grandeza religiosa", puesto que los protagonistas de la novela parecen una suerte de transfiguración de las divinidades mitológicas Pan y Ceres, en cuya relación íntima "hay algo de solemne, de tranquilo, de *sagrado*, que limpia su carne de toda impureza"[11].

---

7. De hecho, según el criterio de Guillermo Carnero, "es de justicia poner de manifiesto que *La cópula*, salvo en algún detalle sin importancia, es un hermoso cuento oriental de elegante y rica factura, en mi opinión el mejor libro de Rueda en todos los géneros que cultivó" (Guillermo Carnero, *op. cit.*, pág. 295).

8. Andrés González Blanco, "Prólogo", en Salvador Rueda, *La cópula*, Madrid, Lib. de Pueyo, 1908 (2ª ed.), pág. 57.

9. *Ibid.*, pág. 71.

10. *Ibid.*

11. Eduardo Zamacois, "Juicios de los contemporáneos", en Salvador Rueda, *La cópula* (2ª ed.), pág. 47. Igualmente significativas resultan las palabras de Manuel Curros Enríquez, quien considera dicha novela "cáliz, alzado por la mano de un ángel, y en que se consagra y se ofrenda lo que hay de más santo en la Naturaleza" [Manuel Curros Enríquez, "Juicios de los contemporáneos", en Salvador Rueda, *La cópula* (2ª ed.), pág. 10].

En la misma línea habría que situar su novela *El salvaje*[12], en la que sus personajes parecen encarnar la sustancia quintaesenciada de la feminidad y de la masculinidad, determinados por el poder embriagador y fecundante de una pródiga Naturaleza:

> la tierra toda, a aquella hora, parecía por un sublime momento de éxtasis en que una cópula universal engendraba otra nutridísima cosecha de corazones para que, a su vez, se renovaran en lo futuro. Riego de sol, en que cada átomo luminoso lleva a la matriz inmortal el impulso de un nuevo ser, el día derramábase desde lo divino, como un nuevo polen de especies venideras[13].

Mucho menos conocidas resultarán, sin embargo, las obras narrativas de la última etapa creadora de Salvador Rueda, y, en concreto, las que constituyen el objeto de atención del presente estudio. Publicadas entre septiembre de 1917 y abril de 1921, se trata de cuatro relatos incluidos en la colección *La Novela Corta*, titulados *La reja*, *Donde Cristo dio las tres voces*, *La Virgen María* y *La vocación*. Aunque la primera de ellas, *La reja*, adaptación homónima de una novela más extensa editada inicialmente en 1890, aparece dos meses y medio después de su cuarto viaje intercontinental, al que seguirá todavía un quinto, lo cierto es que Rueda se encuentra ya en la última etapa de su vida. Quebrantada su salud y sintiéndose ahora nostálgico de su tierra natal, el poeta solicita el traslado desde Madrid a Málaga, que consigue en marzo de 1919, como jefe de primer grado de su Biblioteca Provincial. Desde allí verán la luz sus siguientes colaboraciones en *La Novela Corta*, estimuladas con toda probabilidad por un doble aliciente. En primer lugar, frente a otras muchas coetáneas, abiertas a los autores noveles, dicha colección se enorgullecía en presentar exclusivamente obras firmadas por escritores de reconocido

12. Novela que, de hecho, según Cristóbal Cuevas, "reitera fórmulas procedentes de *La cópula*" (Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio", en Salvador Rueda, *Gran antología*, vol. I, pág. L).

13. Salvador Rueda, *El salvaje* (1909), *El Cuento Azul,* Madrid, Prensa Moderna, s. f. [h. 1920], pág. 58.

prestigio. En estos momentos de su vida, para Salvador Rueda sin duda constituiría un placentero honor el sentirse invitado a compartir espacio junto con nombres como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Amado Nervo, etc. En segundo, y probablemente no menos importante, conviene tener en cuenta el factor económico, ya que, como bien estudió en su día Rafael Pérez de la Dehesa, estas colecciones de literatura breve acostumbraban a pagar una cantidad considerablemente elevada para la época por cada original entregado, que podía oscilar entre las doscientas y las trescientas pesetas[14].

El auge de dichas colecciones, iniciado, como es bien sabido, a partir de la fundación en 1907 de *El Cuento Semanal* por parte del aquí mencionado Eduardo Zamacois, se mantuvo creciente durante varias décadas. Y precisamente una de las colecciones que alcanzó una más larga vida fue *La Novela Corta*, fundada por el emprendedor José de Urquía en enero de 1916, quien logró mantenerla hasta el número 499, correspondiente al 13 de junio de 1925. *La Novela Corta* constituyó una gran revolución en el sector al introducir un concepto nuevo dentro del género, ya que ofrecía al lector buena literatura en un manejable formato tipo bolsillo[15] y con un precio sumamente bajo, que se hizo posible abaratando los costes de edición, aunque ello supusiera evidentemente rebajar la calidad material de la publicación. El éxito de la propuesta resultó inmediato y permitió alcanzar tiradas que llegaron incluso a los doscientos mil ejemplares en sus primeros años[16]. El segundo número

14. *Cfr.* Rafael Pérez de la Dehesa, "Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 71, febrero de 1969, pág. 225.

15. Según explica Roselyne Mogin-Martin, con la elección de este formato la colección "Se parece así más a un libro que a una revista, lo que corresponde a una voluntad deliberada. Hay que relacionarla con la intención de hacer de cada número el libro de los que no pueden pagarse libros" (Roselyne Mogin-Martin, *La Novela Corta*, Col. Literatura Breve, núm. 4, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pág. 31).

16. Además del estudio específico de Roselyne Mogin-Martin ya citado, *cfr*. también el muy pionero de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris, 1996, así como el más reciente y breve artículo de Carlos García-Romeral Pérez, "*La Novela Corta* de José de Urquía"*, Noticias Bibliográficas. Revista Bibliográfica Anticuaria Internacional*, núm. 100, 2004, págs. 38-39.

de la colección incluyó un elocuente manifiesto editorial titulado "Nuestro propósito", donde se insistía especialmente en la firme intención de seleccionar rigurosamente a los colaboradores con el objetivo de ofrecer al lector la garantía de los mejores autores y los mejores textos literarios posibles[17].

Así pues, es en ese contexto donde habría que situar la colaboración de Salvador Rueda. Sin embargo, conviene puntualizar algunos detalles con respecto a la *intrahistoria* editorial de la primera de dichas contribuciones, que, como ya se ha adelantado, tuvo lugar en 1917. Rueda viaja a Filipinas en diciembre de 1916 y no regresará a España hasta el día 6 de julio de 1917. Se desconoce la fecha exacta en que recibió la propuesta de participar en *La Novela Corta*, pero, al parecer, debía de existir un considerable interés en lograr su aceptación. Tanto es así, que la colección se saltó una de sus principales normas editoriales, fundamentada en que el texto que se publicaba tenía que ser una narración inédita[18], puesto que, como ya se ha adelantado, la obra con la que Rueda inauguró sus colaboraciones consistió en una versión resumida de *La reja*, una novela que ya había publicado en 1890. Frente a la picaresca de la época, en que resultaba frecuente hacer pasar como nuevo un texto anterior, al que se le daban simplemente algunos retoques y se le cambiaba el título, el autor malagueño especifica honestamente entre paréntesis el carácter de adaptación que posee su relato: *La reja (Adaptada expresamente a las dimensiones de esta Revista)*. Dado que entre la fecha de su desembarco desde Filipinas y la publicación de su novela breve transcurren apenas dos

17. *Cfr.* "Nuestro propósito", en Joaquín Dicenta, *El hijo del odio*, *La Novela Corta* (Madrid), núm. 2, 22 de enero de 1916, págs. 1-2.

18. En el ya citado editorial "Nuestro propósito" se hace especial mención del carácter inédito de las novelas que tenía intención de publicar la colección, como sello de calidad frente a la costumbre del *refrito* tan habitual en la época. Sin embargo, conscientes de las posibilidades de fraude, ya en el número 45, "al lado de la mención 'novela inédita' se añade 'bajo responsabilidad de su autor'. A partir del número 50, y durante mucho tiempo aparecerá sistemáticamente la mención: 'Las novelas inéditas que publica esta revista son pagadas como inéditas y consideradas como tales…'. La revista entonces no niega la posible estafa al lector, pero, ya que no puede evitarla, se exime de toda responsabilidad: el culpable es el autor, que también la ha estafado a ella" (Roselyne Mogin-Martin, *op. cit.,* págs. 44-45).

meses y medio, es de suponer que la invitación le sorprende sin ningún original inédito y sin tiempo o inspiración para escribirlo. Así pues, optará por retomar su novela de casi tres décadas atrás y ajustarla a las dimensiones ahora requeridas.

La acción del relato se sitúa en un ficticio pequeño pueblo de pescadores llamado Guedeja, donde vive la familia de Rosalía, una bonita muchacha que mantiene una relación amorosa con Bernardo, joven de procedencia humilde, honrado y trabajador, pese a lo cual es rechazado por el ambicioso *tío Justo*, como se conoce al padre de la joven. En realidad, éste aspira a concertar para su hija un matrimonio de conveniencia con alguno de sus dos ricos pretendientes, llamados Antolín y *Primores*. Para ello, y haciendo gala en todo momento de un carácter egoísta y brutal, no duda en maltratar incluso físicamente no sólo a su hija, sino también a su mujer, Prudencia, que defiende y apoya a Rosalía. De hecho, la caracterización que Salvador Rueda ofrece en todo momento del *tío Justo* vendrá marcada por la significativa animalización del personaje, de quien se nos dice, por ejemplo, que era un "compuesto de cerdo y hombre" o que "todo lo hacía con la ceguera del cerdo"[19].

Movido por un interés exclusivamente material, desprecia los sentimientos de la joven y trata de obligarla mediante la violencia, sin darse cuenta de que se trata de una pasión que, como una fuerza más de la Naturaleza, escapa ya del control de la voluntad. Así, se afirmará elocuentemente en la novela que "estaban ya Rosalía y Bernardo encajados moralmente uno en otro, de tal modo, que no había señal de la juntura" (pág. 1).

Teniendo en cuenta la ya comentada concepción que Salvador Rueda tenía del amor como una realidad íntima y profundamente sacralizada, no resulta de extrañar que aluda reiteradamente a los encuentros entre los amantes como si se tratara de la celebración de un sacramento, donde el lugar de los mismos, la reja que da título al relato, se transustancia en el ara mística que propicia la revelación amorosa:

---

19. Salvador Rueda, *La reja*, *La Novela Corta* (Madrid), núm. 90, 22 de septiembre de 1917, s. pág. [págs. 7 y 1]. A partir de aquí se señalará el número de página en el texto entre paréntesis.

> La reja de Rosalía, abierta a causa del bochorno, parecía altar dispuesto para decirse en él la misa del amor (pág. 1)[20].

La reja como lugar de cita nocturna de los enamorados se convertirá casi en un tópico de la literatura costumbrista, así como de la poesía de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como reflejo de lo que era, en efecto, práctica común en una sociedad que delimitaba el ámbito privado como espacio propio de la mujer, que permanecía casi encerrada en los estrechos límites del hogar, del que se suponía que debía ser su ángel de pureza. No será ésta la única novela de Rueda en que la reja desempeñe un papel importante, pues, como se verá más adelante, resultará crucial en el desarrollo argumental del relato *La Virgen María*[21].

Encerrada Rosalía por su padre, quien le prohíbe a toda costa reunirse con su amado, se acabará organizando una conspiración en el pueblo, hartos la mayoría de sus habitantes de la brutalidad del personaje indigno que constituye el *tío Justo*. Así, entre todos ellos planearán llevar a término una antigua costumbre denominada *sacorio*[22],

---

20. Además, de entre las coplas que canta el grupo de muchachos que hace una ronda nocturna por el pueblo, destaca esta que reproduce exactamente los mismos elementos: "En el altar de tu reja/ digo una misa de amor;/ tú eres la virgen divina,/ y el sacerdote soy yo" (pág. 2). En ambos casos se pueden adivinar reminiscencias del conocido romance antiguo titulado precisamente "La misa de amor" [*El enamorado y la muerte y otros romances españoles*, Diana París (ed.), Buenos Aires, Planeta, 2000, págs. 21-22].

21. Como explica Enrique Baltanás, la reja actúa como conector entre lo interior y lo exterior. Se trata de un "escenario de hierros y flores" que ha formado durante mucho tiempo "parte indisociable de la vida andaluza" y que, como tal, ha aparecido reflejado en numerosas obras literarias. Además, "constituye un espacio íntimo, pero al mismo tiempo público. Los mismos hierros que protegen el vano de la ventana comunican e incomunican, propician e impiden. Es un terreno intermedio, como intermedio es el noviazgo, rito de paso entre dos estados: la soltería y el matrimonio" (Enrique Baltanás, *La materia de Andalucía. El ciclo* andaluz *en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pág. 73).

22. Según el *Vocabulario andaluz* (1934) de Antonio Alcalá Venceslada, se trata del "Acto de efectuar el depósito de una novia a cuyo casamiento se opone la familia" (s. l., *El Mundo*/Universidad de Jaén/Cajasur, 1999, pág. 568).

Ya el propio Salvador Rueda varias décadas antes había dado precisamente ese título a un cuadro de costumbres incluido en su libro *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887 (2ª ed.).

consistente en raptar a la novia pero con todo tipo de garantías morales e incluso legales. Así, se acuerda una fecha entre los contrayentes, eligiéndose coincidiendo con las fiestas de la localidad, y esa noche el prometido acude ataviado con sus mejores galas y con un nutrido cortejo a caballo, que incluye a los padrinos e incluso al juez del pueblo, con el objeto de que preste adecuado testimonio de todo el proceso y de que quede la novia depositada con garantías hasta que se pueda efectuar posteriormente el enlace nupcial.

En este aspecto se puede señalar una característica habitual en la narrativa de Salvador Rueda, y que se manifiesta en los cuatro relatos incluidos en *La Novela Corta*, como es la de reflejar costumbres, tradiciones y elementos representativos del folklore popular, que son descritos y puestos en situación con todo lujo de detalle, constituyendo en ocasiones en curioso documento al tratarse de rituales y prácticas que, por haber caído en desuso, resultan hoy en día prácticamente desconocidos[23].

El *sacorio* se efectuará felizmente, contando Rosalía, además, con las bendiciones de su madre, ferviente partidaria de los matrimonios por amor, algo que ella no ha podido disfrutar:

> ¡Malhaya la ambición, que da vida tan triste a las personas! Que se case con quien ella desea es a lo que aspiro antes de cerrar los ojos para siempre. Luego, que Dios no la deje sola en el mundo y derrame en su casa la gracia que no derramó en la mía (pág. 20).

---

23. Por la frecuente inclusión de dichos pasajes en su obra será considerado Salvador Rueda costumbrista en el volumen antológico de edición anónima titulado *Doce costumbristas malagueños*, Málaga, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

La importancia que adquieren los cuadros de costumbres y los retratos de tipos populares resultan tan llamativos en el caso de *La reja* que el escritor y crítico granadino Gabriel Ruiz de Almodóvar se refirió ya en la temprana fecha de 1891 al noviazgo entre Rosalía y Bernardo como una suerte de "tallo artificial, en que el artista va poniendo verdaderas flores, delicadas poesías de la naturaleza" (Gabriel Ruiz de Almodóvar, *Salvador Rueda y sus obras*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1891, pág. 34).

El final afortunado que Rueda concibió para su novela coincide con su concepción positiva de la esencia de la pasión amorosa que, como ya se ha adelantado, será una constante en su trayectoria. Con el apoyo popular, la pareja de enamorados triunfa sobre los intereses materialistas, quedando burlado no solo el despótico padre, sino también los dos pretendientes que intentaban conseguir a Rosalía a despecho de sus sentimientos y aprovechándose para ello de la codicia del padre y de su propia fortuna personal. En ambos casos el novelista los presentará en una situación equívoca que acabará de manera fulminante con sus pretensiones, abocándolos al ridículo, al tiempo que consigue la sonrisa cómplice del lector.

Muy distinto carácter tendrá la siguiente colaboración que Salvador Rueda publicará en *La Novela Corta*, escrita -esta vez sí- a propósito para la colección, por lo que tras su título, *Donde Cristo dio las tres voces*, consta visiblemente la aclaración "Novela inédita". Frente a la radical expresión de denuncia de los malos tratos y de los matrimonios sin amor que constituía *La reja*, sin embargo, *Donde Cristo dio las tres voces*, publicada el 3 de mayo de 1919, compone un simpático divertimento que, partiendo de una importante base costumbrista, viene a plantear una nueva celebración del amor como fuerza esencial de la Naturaleza que otorga un merecido final feliz a sus protagonistas.

La acción, mínima, se desarrolla en este caso en una localización real como es el propio pueblo de Benaque, una pequeña localidad malagueña, dependiente administrativamente de Macharaviaya, donde había nacido en 1857 Salvador Rueda. La explicación del curioso título del relato, tomado de un conocido dicho popular, tiene relación precisamente con lo alejado que se encuentra dicho pueblo, lo que le confiere su peculiar carácter aislado:

> Por lo perdida que hallábase la aldea entre montes y desfiladeros y por no llegar a ella jamás rumores del mundo ni de la civilización, más bien se le [*sic*] conocía en los pueblos de los alrededores por el nombre desolado de *Donde Cristo dio las tres voces*[24].

24. Salvador Rueda, *Donde Cristo dio las tres voces*, *La Novela Corta* (Madrid), núm. 174, 3 de mayo de 1919, s. pág. [pág. 1]. A partir de aquí se señalará el número de página en el texto entre paréntesis.

El relato está protagonizado por una joven huérfana, de carácter alegre, decidido y emprendedor, que regenta la única taberna del pueblo y que posee un nombre de inequívoca raigambre malagueña, como es el de Trinidad[25]. Ésta se ve asediada por el apuesto Juan Miguel, el cual, llevado de su talante bromista y con el objeto de robarle la clientela para la nueva taberna que él mismo pretende abrir, se embosca cada noche por las calles cercanas disfrazado de fantasma, asustando a los supersticiosos parroquianos[26]. Su burla macabra se completa el día en que, tras alarmar con ruidos misteriosos a los asiduos clientes de la taberna de Trinidad, termina aterrorizándolos con el dibujo de un fúnebre esqueleto marcado con fósforo sobre el muro frente a la misma. Así, Trinidad se acaba quedando sola, mientras que la recién inaugurada taberna de Juan Miguel comienza a recibir la visita de todos los asustadizos lugareños. A partir de ese momento, la temperamental Trinidad decide vengarse a toda costa. Sin embargo, lo que da sentido al hilo argumental del relato viene dado por el verdadero móvil que condiciona las acciones de Juan Miguel, y que no es otro que el amor que siente por Trinidad, y, no atreviéndose a confesárselo, pensó que dejándola sin recursos, a él se le presentaría la ocasión de prestarle ayuda. Claro está que no había tenido en cuenta el fuerte carácter de la muchacha, quien, lejos de solicitar auxilio, lo único que quiere es desquitarse de quien la ha dejado sin medios de subsistencia. Y será

25. No se puede olvidar que Trinidad es precisamente el nombre de uno de los barrios históricos de la capital malagueña, además de la advocación de la Virgen que acompaña a Nuestro Padre Jesús Cautivo, imagen procesionada devotamente en su Semana Santa y que recibe tradicionalmente el sobrenombre de "el Señor de Málaga".

26. Aunque hoy en día pueda resultar sorprendente, lo cierto es que la práctica de disfrazarse de fantasma para atemorizar a las almas cándidas con algún motivo oculto resultó, al parecer, más habitual de lo que se podría suponer en un pasado no demasiado lejano. Así, por ejemplo, despejar las calles para favorecer unos amores adúlteros, propiciar encuentros clandestinos o incluso eliminar testigos indiscretos por el paso de animales enfermos conducidos al matadero para ser sacrificados ilegalmente son algunos de los propósitos que describe José García Ladrón de Guevara en su libro *Fantasmas de Granada. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don José G. Ladrón de Guevara en su Recepción Pública,* Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2004.

precisamente la escena de la venganza la que propicie un final completamente inesperado para el relato.

Así, con el objeto de celebrar la exitosa inauguración de su nueva taberna, Juan Miguel organiza un magnífico baile, al que invita a sus convecinos, incluyendo, claro está, a Trinidad. Los preparativos se llevan a cabo con gran expectación, hasta que finalmente llega el esperado día. El anfitrión dispone las sillas en su local, reservando la mejor de todas precisamente para Trinidad, que entiende el gesto como un nuevo reto, que no puede por menos que aceptar:

> Iban a salir nuevas parejas al baile, cuando vestida como una reina, segura del efecto que iba a producir, y más hermosa, casta y triunfante que la misma Venus Citerea, apareció en el marco de la puerta Trinidad, la cual, además de lucir un puñado de rosas de terciopelo en la cabeza[27], mostraba en medio del busto un rojo clavel de *a libra* que parecía su corazón asomado entre dos senos, para iluminar y dar corona a la fiesta[28] (pág. 13).

---

27. Como bien explica Gustav Siebenmann en su libro *Los estilos poéticos en España desde 1900*, "Los nombres de plantas juegan en el metaforismo andaluz un papel apreciable" (Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 306). Además, conviene recordar la existencia y arraigo del tradicional y hoy ya casi olvidado lenguaje codificado de las flores. En este sentido cobra su pleno significado una obra como la decimonónica *El lenguaje de las flores y de las frutas*, firmada con el elocuente seudónimo de *Florencio Jazmín*, en la que se afirma que "la rosa pertenece a Venus" y que "posee, como ella, su gracia, mucho más encantadora que la belleza" (Barcelona, Lib. de Manuel Saurí, 1870; ed. facsímil: Valencia, Libs. París-Valencia, 1996, pág. 93). Puesto que en el texto se compara a Trinidad con la imagen de Venus Citerea, no resulta casual que se la presente ataviada con la flor asociada con dicha divinidad.

28. En cuanto a los claveles, conviene recordar un pasaje anterior del relato, donde se describe la agitación que reinaba en todas las casas, con sus habitantes acicalándose con sus mejores galas para el baile: "Collares de dompedros y de jazmines, aguardaban caer sobre senos y cabezas. Los claveles espléndidos de Benaque, disciplinados, rojos, pajizos, morados, de corona, rosados, de plata, esperaban bañándose en floreros llenos de agua, quedar colgados de rizos rubios, de rizos negros, de rizos castaños y sobre los rodetes de pleita de ocho ramales, y sobre picaportes o cocos atados por cintas polícromas" (pág. 10). Además de la evidencia de la asociación entre la mujer y las flores, que resultó una constante a lo largo de todo el siglo XIX y que queda puesta de manifiesto en el arte y la literatura, Salva-

Atraído por su belleza, Juan Miguel se acerca enseguida para sacar a bailar a la joven, sin sospechar que ésta va a aprovechar su invitación para, en una escena que podría formar parte de una comedia o vodevil al uso, cortar sutilmente, con unas pequeñas tijeras que lleva escondidas, los tirantes que sujetan los pantalones que acaba de estrenar el apuesto mozo. Así, cuando éste intenta realizar los primeros movimientos del baile, su "naturaleza" queda expuesta a la vista de todo el pueblo, ya que Salvador Rueda se encarga de precisar al lector que éste no lleva ropa interior alguna. Esta escena, que podría resultar simplemente grotesca o ridícula, sirve al escritor para ensalzar el carácter varonil de su protagonista, en línea con lo que venía resultando habitual en su trayectoria novelística. Así, si Trinidad es comparada con la divinidad clásica del amor, Venus Citerea, y denominada "reina" o "diosa" en algún pasaje de la novela, Juan Miguel será también exaltado como una auténtica condensación de la fuerza masculina en su estado más puro[29], al igual que había sucedido en las anteriores novelas de Rueda *La cópula* o *El salvaje*. De hecho, no se puede pasar por alto que, como recoge Juan-Eduardo Cirlot en su ya clásico *Diccionario de símbolos*, el miembro viril ha representado desde antiguo "la perpetuación de la vida, del poder activo y de la fuerza en su propagación cósmica"[30].

---

dor Rueda hace un especial hincapié en el clavel, que detalla en todas sus posibles variedades y colores. De hecho, se puede recordar que a lo largo de su trayectoria dedicó explícitamente varios poemas a dicha flor, de la que destaca sus asociaciones sensoriales. De entre ellos llama la atención el titulado muy significativamente "Mujer de claveles": "Tiendes en el ropón tu estatua egregia,/ y prometo vestirla de claveles,/ de todos los claveles españoles/ que cuaja el sol triunfal del mediodía./ Te enfundo los dos pies en los pajizos/ claveles de Granada, que se asoman/ a las albercas árabes. Te cubro/ los tobillos de rojos brazaletes,/ hechos con los claveles que de Córdoba/ llenan los olorosos arriates,/ donde el magnolio luce sus magnolias/ que huelen a limón y a risa griega" [Salvador Rueda, "Mujer de claveles", *El poema a la mujer* (1910), *Gran antología*, *cit.*, pág. 84]. Además, en la escena que ocasiona el desenlace final de la novela *El salvaje*, tendrán también una decisiva importancia los claveles, con todas sus posibilidades sensoriales.

29. Así, Rueda afirma elocuentemente que "se exhibió todo rotundo, agresivo, brutal, inenarrable" (pág. 14).

30. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985 (6ª ed.), pág. 201.

Lo cierto es que una escena que podía haber acabado derivando hacia el terreno de lo cómico en otra cualquier obra, termina convirtiéndose en virtud de la peculiar concepción del amor carnal y de la complementariedad de las realidades esenciales de lo masculino y lo femenino que caracteriza a Rueda, en el germen de una pasión, la que concibe Trinidad por Juan Miguel, cuya imagen no puede apartar obsesivamente de su cabeza desde ese mismo momento:

> Desde aquel día el corazón de Trinidad era un campanario turbulento, que repicaba a las glorias más altas. Se castigó, se flageló; nada pudo. Juan Miguel, en vez de haber caído derribado por ella a sus pies, se erguía tirano y avasallador, dándole a ella órdenes de que lo amase, de que fuera la divina esclava de su pasión.
>
> Y he aquí el fenómeno de física y de química moral, que cambia una antipatía en afecto y un abrasador incendio de odio en amor (pág. 15).

Fenómeno que revela una concepción del amor deudora en buena medida de la antigüedad pagana y del "amable hedonismo que caracteriza el espíritu mediterráneo"[31], en palabras de Cristóbal Cuevas. Así pues, confesados por ambos sus arrebatados sentimientos, el relato terminará con el feliz matrimonio de Trinidad y Juan Miguel, enlazados así como magníficos ejemplares del poder revitalizador de la Naturaleza.

Un año después publicará Salvador Rueda su siguiente colaboración en *La Novela Corta*. Se trata de *La Virgen María*, editada el 8 de mayo de 1920 y que lleva como subtítulo la siguiente enigmática aclaración: "Boceto de una obra teatral, inédito". Se aclara, evidentemente, el carácter inédito del relato, tal y como requería la colección, pero parece anticiparse el propósito futuro de Rueda de convertir en pieza dramática lo que en ese momento tiene una forma narrativa completamente depurada[32]. Ello contrasta con la que será

31. Cristóbal Cuevas, *op. cit.,* pág. LXXXVII.

32. El carácter narrativo de la obra queda subrayado por el propio autor incluso desde las primeras palabras, en que manifiesta en primera persona. "No era la 'Vir-

su cuarta y última colaboración, publicada tres años después bajo el título de *La vocación*, que, por el contrario, lleva como subtítulo "Novela escénica inédita en tres jornadas, en prosa", y que ofrece, sin embargo, la presentación formal de una obra dramática, con la lista inicial de personajes, las escenas dialogadas, las pertinentes acotaciones y la división en jornadas. Roselyne Mogin-Martin señala en su pormenorizado estudio acerca de *La Novela Corta* que, curiosamente, no resultó infrecuente la inclusión de obras teatrales dentro de esta colección, a pesar de que la misma empresa editorial contaba también con otra serie titulada *La Novela Teatral*. Además, apunta como una de las posibles razones el que "la frontera entre géneros no es muy clara en aquel entonces"[33].

No obstante cabría recordar, quizás, que uno de los rasgos propios de la modernidad se considerará precisamente el creciente auge de géneros mixtos o híbridos. De hecho, se puede señalar que, con unos tímidos inicios a partir del romanticismo, acentuados en las últimas décadas del XIX, y muy en especial, durante todo el siglo XX, el género pierde su carácter normativo para convertirse, al igual que se puede apreciar en el caso de Salvador Rueda, en un campo de experimentación[34].

En cualquier caso, lo cierto es que *La Virgen María* resulta, sin duda, por su intenso lirismo y por el profundo simbolismo que despliega, la más interesante de toda la serie. Constituye, además, una

---

gen María' de mi cuento la Virgen santísima" (Salvador Rueda, *La Virgen María*, *La Novela Corta*, Madrid, núm. 228, 8 de mayo de 1920, s. pág. [pág. 1]). A partir de aquí se señalará el número de página entre paréntesis en el propio texto.

33. Roselyne Mogin-Martin, *op. cit*., pág. 56. No resulta probable, además, que Salvador Rueda decidiera publicar su novela escénica *La vocación* en *La Novela Corta* guiado por motivos económicos, puesto que, como ya se ha aclarado, Prensa Popular, la editora de la colección, editaba igualmente desde diciembre de 1916 una colección gemela titulada *La Novela Teatral*.

34. *Cfr*., en este sentido, las palabras de Franca Sinopoli al respecto, cuando señala que actualmente "se destaca una función transformativa por la cual ya no vale la estabilidad, sino la inestabilidad del género mismo, la desviación, su capacidad dialéctica entre la conservación y la innovación" [Franca Sinopoli, "Los géneros literarios", en Armando Gnisci (dir.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adapt. bibl. de Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, pág. 181].

novela de denuncia del poder de la maledicencia popular, capaz de arruinar la vida de una persona por completo inocente. Frente a las otras tres obras, es la única que presenta un final trágico, acorde con el apasionado dramatismo del relato que ofrece un argumento muy sencillo. Ambientada en el pequeño pueblo ficticio de El Retamar, tiene como protagonista a una joven a quien, por sus virtudes y porque su serena belleza recuerda a los habitantes del lugar a la imagen de la Virgen de la Parroquia, todo el mundo conoce como "Virgen María". Ella es huérfana y vive junto con una anciana tía suya invidente en una casa que se caracteriza por tener una hermosa y florida reja cuyas macetas cuida esmeradamente la muchacha. De hecho, y siguiendo una tradición habitual en toda la literatura y el arte simbolista de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, Rueda asociará la mujer con el mundo vegetal y la sensualidad floral. Así, "Virgen María" será "gala y flor de las mujeres" (pág. 1), se hablará de sus "manos de lirio", "nuca de nardo", "mejillas de durazno" (pág. 5), etc. Además, y significativamente, la nubilidad de la joven vendrá representada por la eclosión primaveral de las flores de su reja, con las que parece establecer una íntima comunicación:

> Como castillo de fuegos químicos, estaba su reja, toda estallante de capullos henchidos y de rosas que se desbarajaban al sol. Y cada flor de aquellas, borracha de aroma y con los estambres y pistilos desbordados de fecundidad, enviaba a su cuerpo emanaciones imposibles de resistir y avisos de nupcias cercanas (pág. 4).

"Virgen María" está prometida a un joven del pueblo, a quien ama apasionadamente y para el que Salvador Rueda elige con toda intención el nombre de Julio Flores. Las intensas sensaciones que acompañan a los sentimientos de la muchacha se describen siempre significativamente en términos vegetales. Así, con el renacer de la naturaleza que acompaña al mes de mayo, ella percibirá "como queriéndosele deslizar por las venas adentro una corriente de rosas", o la voluptuosidad de las flores "que sentía rodar por su cuerpo" (pág. 3).

Sin embargo, una noche de esa primavera sucederá un hecho que cambiará para siempre su vida, cuando "Virgen María", asomándose a la reja donde cree que la espera su novio, sea asaltada por un pervertido que llevaba acechándola desde hacía tiempo. Si la joven es asimilada continuamente al mundo floral, en el caso del atacante el autor malagueño optará por un procedimiento de caracterización deshumanizadora, por lo que carece incluso de nombre, y, debido a su comportamiento bestial, aparece asociado reiteradamente con los animales. Así, se dice que tenía "forma de alacrán humano", que se refregaba como un "macho cabrío" (pág. 1) por la ventana de la mujer, y, cuando la atacó en su reja, sus brazos la abarcaron "como dos retorcidas culebras" (pág. 4), en una imagen que alude claramente a la serpiente como símbolo del pecado. Más adelante se afirma explícitamente de él que "Es un bicho inmundo que no llega a ser hombre" (pág. 16).

Además, la descripción que Rueda nos hace de este ser degenerado parece revelarse deudora de las tan difundidas tesis de Cesare Lombroso y sus teorías acerca de los rasgos físicos que podrían poner de manifiesto la tendencia hacia la criminalidad, como expuso en su muy conocida obra *L'uomo delinquente* (1876), tan difundida en la Europa finisecular[35]. De este modo, nos encontramos con alguien a quien se califica de "ejemplar erótico" y que es descrito como "un hombrecillo [...], flacucho, la tez pajiza, los labios blancos y delgados como cantos de papel, la mirada venenosa y fría" (pág. 1).

Aunque, evidentemente, los hierros de la ventana protegen a "Virgen María" de un mayor avance del sátiro, del que ella se defiende con valentía, además, sin embargo todas las plantas que adornan la reja acusarán las huellas de la lucha y serán interpretadas por el pueblo como una señal inequívoca de mancillamiento de la virtud femenina. Así pues, se completa la identificación entre las flores y la mujer y se reiteran las imágenes metafóricas en ese sentido. De este modo,

35. *Cfr.* Lily Litvak, "La *sociología criminal* y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo", *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 129-154.

se hablará de "sus macetas mustias" (pág. 2), del "deshojamiento" de la muchacha y de "sus ojeras vaciadas en el divino molde de dos lirios" (pág. 1), de "Varios claveles de fuego caídos, [que] parecían los chispazos sangrientos de una batalla" (pág. 6) y de que "en todo había algo como de huerto profanado" (pág. 2).

Por su parte, los habitantes de la aldea se presentan como una turba inculta, envidiosa y cruel que se complace en el mal ajeno y que no busca la verdad, sino que prefiere guiarse por los rumores. Así los malintencionados comentarios que profieren ante las maltrechas plantas de la reja, concluyendo que:

> una flor rota […] no pué componerla ni el poer de Dios. Moza que pierde el ser, es como una campanilla manoseá (pág. 6)[36].

Ante tan crueles murmuraciones, a las que pronto sigue el completo aislamiento del pueblo, "Virgen María" recuerda la implacable letra de una copla popular:

> Quisiste que con sus labios
> besara un hombre en tu honra;
> la mancha no se te quita
> ni con agua de colonia (pág. 7).

La elocuente palabra "mancha" aplicada a la pérdida de la virtud femenina resulta un tópico habitual en la lírica y el folklore, y expresa evidentemente un secular y arraigado prejuicio acerca de la honra de la mujer. El caso de Salvador Rueda no supondrá una excepción,

36. Las flores que aparecerán rotas al pie de la reja de "Virgen María" serán, principalmente, campanillas azules, flor que, curiosamente, desempeñará también un papel fundamental en el desenlace de la novela *El salvaje*, cuando María, la protagonista, se entregue amorosamente al pastor viril y primario que da título a la obra, ataviada con una corona vegetal: "Rodaron dos, cuatro, seis, un raudal de flores; luego una lluvia desgranada, como una constelación, caída de sus sienes de virgen./ Nada se veía de la escena de amor. Solo caían sobre el lago campanillas azules, campanillas azules, campanillas azules…" (Salvador Rueda, *El salvaje*, *cit.*, pág. 62).

pues se pueden encontrar ejemplos de otros poetas andaluces coetáneos y vinculados con el modernismo que, en su evocación de los cantares populares, reproducirán letras en una línea temática en todo similar. Es el caso del granadino Manuel Paso, quien escribe: "La mujer es lo mismo/ que nieve blanca,/ si una impureza toca/ coge una mancha;/ y ya se sabe/ que una mancha en la nieve/ no hay quien la lave"[37]. Algún tiempo después se puede destacar también el ejemplo del almeriense Francisco Villaespesa, con su copla: "¡A la corriente del río/ en vano vas a bañarte,/ porque la mancha que tienes/ no hay agua que te la lave!"[38].

Pero volviendo al relato de Salvador Rueda, resulta significativo también el uso reiterado que hará de un lenguaje religioso cargado de simbolismo, y así se explicará que ahora sería más adecuado llamar a la protagonista "María de la Soledad", abandonada como se encuentra por todos (pág. 2). Igualmente, los testigos de su desgracia afirman que "parecía haber pasado de ser la Virgen María a ser María Magdalena, con el manto real de sus cabellos en desorden, con su pecho redondo y alto semejante a un cáliz de oro vacío, con sus caderas de amplitud solemne y desgoznadas por el decaimiento de la pena" (pág. 2). Y, en una imagen que parece evidenciar su raigambre modernista por la estilizada evocación de las vidrieras medievales[39], tan del gusto de la lírica finisecular, se afirmará que "Ya no era la 'Virgen María',

37. Manuel Paso, "Nieblas", *Nieblas*, Madrid, Est. Tip. de P. Núñez, 1886; *apud* Ignacio Prat, *Poesía modernista española. Antología*, Madrid, Cupsa, 1978, pág. 62.

38. Francisco Villaespesa, *Andalucía* (1910), *Poesías completas*, Federico de Mendizábal (ed.), Madrid, Aguilar, 1954, vol. I, pág. 875.

39. El motivo de las vidrieras, con sus peculiares sugerencias y connotaciones sensoriales, fascinó de manera especial a los escritores finiseculares. En este sentido, se pueden mencionar, enre otras, composiciones como "El Albayzín" (1910), de Alberto Álvarez de Cienfuegos ("Tras las vidrieras/ mujeres de pupilas ojerosas/ que sueñan con fantásticas quimeras"); "La ejecutoria" (1912), de Manuel de Góngora Ayustante ("…este empolvado códice que mi orgullo venera/ minió, acaso, un paciente monje benedictino/ a la luz que filtrara polícroma vidriera"); "El monje obseso" (1919), de Juan González Olmedilla ("…la vidriera gótica, con su luz escarlata/ tu cuerpo cubriría de fantásticas hiedras"); o "Vidrieras" (a. 1911), de José Jurado de la Parra ("En una ojiva prisionera/ -tamiz del sol meridional-/ brilla una gótica vidriera,/ como un incendio de cristal").

título divino que le había concedido el pueblo por su belleza y sus virtudes; ya era el religioso cristal de un vidriera gótica estrellado en una piedra de mil filos" (pág. 3).

La joven se ve de este modo sometida a un inflexible juicio moral en el que resulta condenada sin haberse podido defender, y, lo que es peor, su propio novio, guiado por el peso de los prejuicios, la considera igualmente culpable[40]. Así pues, abandonada de todos, "Virgen María" se consume en soledad durante varios meses hasta que llegan las fiestas del pueblo. Ese momento, que Rueda describirá con todo lujo de detalles, marcará el desenlace trágico del relato, cuyo momento culminante vendrá dado por la procesión de la Patrona, en este caso, la Virgen del Rosario. En ese sentido, se puede destacar la similitud que presenta con la novela breve *La reja*, que, como se recordará, también llegaba a su clímax coincidiendo con la procesión mariana, aunque en su caso, con el final feliz del *sacorio*.

Rueda aprovecha esta larga escena para introducir también una profunda crítica social, puesto que contrasta vivamente la exterioridad llamativa y ostentosa de los cultos católicos, con un ornamentado cortejo y numerosos devotos y penitentes luciéndose en las filas mientras portan velas en sus manos, con la crueldad y malicia interior de quienes han sido capaces de despreciar a una muchacha basándose tan sólo en infundados rumores. Es decir, el escritor denuncia una religión que se basa en buena medida en las apariencias, pero que descuida lo que verdaderamente importa, es decir, la esencia.

Ante ese vistoso desfile procesional, "Virgen María" permanece encerrada en su casa, pero cuando llegue a su altura la imagen de la Virgen no podrá contenerse y saldrá corriendo hacia ella ante los

---

40. La única escena en que Julio Flores ve a la joven después de lo sucedido tiene lugar por la noche, a través de la reja. Ella está vestida completamente de negro, como si guardara luto, rezando arrodillada ante una imagen mariana que tenía en su altar doméstico, y parecía la "encarnación del dolor y del martirio" (pág. 8). Cuando él le habla, ella "voceó como quien suelta vidrios rotos por la lengua" (pág. 8), en una expresión que recuerda claramente a la que luego utilizará Federico García Lorca para la atormentada Novia de *Bodas de sangre*: "¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!" (Federico García Lorca, *Bodas de sangre. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Barcelona, Ediciones B, 1987, pág. 105).

ojos de todo el pueblo, que la contempla visiblemente enflaquecida y desmejorada, nuevamente presentada en términos religiosos:

> Estaba tan severa María, tan escaldado su rostro por el llanto, tan de alabastro impecable sus manos, tan de marfil religioso su semblante, tan en relieve sus tendones como los de los santos, tan exaltada toda en belleza y en dolor (pág. 14).

Ella llora ante la imagen sagrada y confiesa toda la verdad, la que nunca ha querido escuchar nadie. El pueblo, enardecido, grita su arrepentimiento. "Virgen María" se les antoja ahora una mártir o una santa, sin darse cuenta, en ningún momento, de que los verdugos de dicha mártir habían sido precisamente ellos. En una suerte de catarsis colectiva, el que fuera su novio sale de entre la multitud y ésta, enfebrecida, los insta a celebrar una boda delante de las mismas andas de la procesión. Pero las emociones sufridas resultan demasiado fuertes, puesto que la profunda pena había quebrado hasta tal punto la salud de "Virgen María" que, antes de poder siquiera formular sus votos, cae muerta en el acto.

Así, el final de la novela se convertirá en la recreación de un tema que tan fascinante había resultado a los escritores modernistas, como es el de la joven virginal muerta en plena juventud. Obsesiva presencia tan reiterada en las páginas de entresiglos que parece dejar de manifiesto que sólo la inocencia arrebatada por la muerte permanece para siempre inalterablemente idealizada[41].

---

41. Por señalar tan solo algunos ejemplos, y sin el ánimo de ser exhaustivos, se pueden mencionar, entre otros, los poemas "La última cita", de José Sánchez Rodríguez [José Sánchez Rodríguez, "La última cita", *Nocturnas* (1896), *Alma andaluza (Poesías completas*), Antonio Sánchez Trigueros (ed. introd. y bibliogr.), Richard Cardwell (estud. prelim.), Granada, Universidad de Granada, 1996, pág. 268], "Al recordarla", de Narciso Díaz de Escovar [Narciso Díaz de Escovar, *Efímeras* (1916); *apud* Amelina Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*, Sevilla, Alfar, 2004, pág. 70], "Entierro ortodoxo", de Antonio de Zayas [Antonio de Zayas, "Entierro ortodoxo", *Joyeles bizantinos* (1902), *Obra poética*, Amelina Correa Ramón (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pág. 119], o los más conocidos "Elegíaca", de Juan Ramón Jiménez (Juan Ramón Jiménez, "Elegíaca", *Rimas*, Madrid, Lib. de Fernando Fe, 1902) y "La sombra de

La última colaboración de Salvador Rueda en *La Novela Corta* aparecerá casi un año después de *La Virgen María*, es decir, el 23 de abril de 1921. Como ya se ha adelantado, lleva por título *La vocación*, y se presenta formalmente como una obra dramática, que comienza con una acotación que permite suponer que su autor la escribió pensando en una posible representación futura:

> Lugar de la escena, una ciudad andaluza. - Época actual. - Derecha e izquierda, las del espectador. La acción de esta comedia es continuada[42].

A diferencia de las tres anteriores, *La vocación* es la única cuya acción tiene lugar en un ambiente urbano, aunque innominado, perteneciendo además sus protagonistas a la clase media. Sin embargo, presentará en común con sus tres antecesoras el constituir un vehículo de denuncia, en este caso, de los males que acarrea el ejercicio de profesiones sin vocación. También planteará la obra, por supuesto, la importancia del amor, según la peculiar concepción del autor.

La protagonista femenina es una joven llamada Ángeles, enamorada de Luis, un honrado obrero, al que desprecia Doña Pascasia, madre de la muchacha, quien estima que la diferencia social entre ambos resulta insalvable. Beata y fanática religiosa, Doña Pascasia quiere a toda costa hacer ingresar a su hija en un convento. Ángeles va a defender las posturas de Rueda al afirmar:

> ¡Nada, que quiere usté que yo sea monja a la fuerza! Yo haría una monja sin vocación, y eso es un pecado mortal (pág. 4).

---

las manos", de Francisco Villaespesa [Francisco Villaespesa, "La sombra de las manos", *El alto de los bohemios* (1902); *apud* Amelina Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*, *cit.*, págs. 246-248).

42. Salvador Rueda, *La vocación*, *La Novela Corta*, Madrid, núm. 280, 23 de abril de 1921, s. pág. [pág. 1]. A partir de aquí se señalará el número de página en el texto entre paréntesis.

Precisamente, Doña Pascasia confía ciegamente en una cura, Don Jesús, que es un ejemplo de sacerdote sin vocación, al que invita continuamente a su casa, fascinada por su labia y abundante don de palabra, y al que insiste para que logre convencer a su hija. Don Jesús, conocido como el "Padre Alegrías" por su carácter poco acorde con el espíritu religioso, declara abiertamente:

> Mi madre se empeñó en que yo cantara misa, cuando lo que a mí me estaba pidiendo el cuerpo era cantar seguirillas, jaberas, soleares, polos, medios polos y tangos; quiso que yo pusiera los pies ante el altar y a mí se me hacían porvo los pies por bailar alegrías, fandangos, vito, chacona, zorongo y todo cuanto Dios crió. No tengo yo la curpa de que el hábito no vaya puesto con la formalidá que se debe en este cuerpo, porque cura me hicieron sin vocación; pero por lo mismo que la sangre me píe manzanilla y jolgorio, ya deben saber las niñas bonitas a qué atenerse (pág. 6).

Mientras Doña Pascasia lleva a cabo sus negociaciones con el cura, su marido, Don Homobono, aparentemente mucho más sensato, permanece, sin embargo, ajeno al desarrollo de la vida doméstica de su hogar y desentendido de la educación de su hija, obsesionado como está por la pasión del coleccionismo filatélico. Dicha situación es aprovechada por el "Padre Alegrías" para llevarse a la inocente Ángeles, que cree seguir las órdenes de su madre, y trasladarla a una lujosa casa de citas, donde pretende seducirla[43]. Allí tendrá lugar una nueva y apasionada defensa de la vocación, cuando un marqués asiduo de la casa, hable con la señora que la regenta acerca de Gloria, una de las pupilas que muestra grandes dotes y afición por el teatro. El aristócrata defiende que se debe seguir el camino para el que uno se siente llamado, pues "lo que ha de nacer, nace; y lo que ha de brotar,

43. Curiosamente, también aquí desempeñará un papel importante la campanilla azul, asociada a un ambiente de sensualidad, en este caso, equívoca: "Patio árabe de una casa andaluza; todo de blancos mármoles, con calados y columnas. Por éstas, suben enredaderas de campanillas azules. […] Algún que otro detalle indicará que la casa es nonsanta. El aspecto general de la escena debe ser deslumbrador, brillantísimo, para que el público se encandile y quede fascinado" (pág. 9).

brota. Lo que el de arriba siembra aquí [el corazón] aunque se oponga el mundo entero, sale" (pág. 10).

Precisamente será Gloria la que defienda valientemente a Ángeles cuando llegue a la casa con el cura, desconocedora todavía del lugar en que se encuentra. Cuando el "Padre Alegrías" intente ejercer la violencia sobre ella, será interrumpido por Luis, el novio de la joven que, desconfiando siempre de tan sospechoso sacerdote, los había seguido en secreto hasta allí. Acompañada, pues, a su domicilio por su salvador, la situación quedará al descubierto, recurriendo ahora elocuentemente el escritor al procedimiento deshumanizador de la animalización que ya había utilizado en otros relatos, de modo que el cura será considerado "cuervo" y "lobo" (pág. 23), "ave de rapiña" o "víbora" (pág. 24), frente a su joven víctima, denominada antitéticamente y en la misma línea de argumentación, "paloma" (pág. 24).

Así, la última escena de la obra plantea un final adecuado para la pareja, que ve ahora aceptada plenamente su relación. Se recogen, además, las enseñanzas acerca de las nefastas consecuencias del ciego fanatismo religioso, personificado en Doña Pascasia, y de la negligencia de un padre que había delegado la educación de su hija. Pero, sobre todo, se recapitula nuevamente sobre el tema central de la obra, es decir, los aciagos efectos que acarrean las profesiones ejercidas sin vocación. Por ello, Don Homobono, el padre de Ángeles, proclamará finalmente:

> ¡quisiera tener al alcance de mis manos a tos los hombres sin vocación -médicos, artistas, maestros, políticos, comerciantes sin conciencia, legisladores sin fe- para marcarles con un hierro candente la cara! (pág. 24)

Repasadas hasta aquí las colaboraciones de Salvador Rueda en tan destacada colección de literatura breve, debemos concluir que, en efecto, tenían razón las palabras de Guillermo Carnero evocadas al principio de este trabajo, cuando afirmaba lo estimulante de adentrarse en su obra, que constituye, cierto es, un universo "extenso", "variopinto" y "sorprendente". Su narrativa ha permanecido hasta

la fecha prácticamente desconocida y casi sin estudiar, salvando algunas mínimas excepciones, y ofrece al lector amante de las rarezas, al bibliófilo apasionado, o al estudioso de las letras del periodo finisecular, un sinfín de posibilidades. Se debe destacar, de manera muy especial, la variedad que señalaba Carnero. En efecto, Rueda es capaz de combinar en sus textos el humor y la ironía, junto con la más abierta denuncia de situaciones injustas o inmorales, todo ello, con una base de retratos de escenas y tipos costumbristas, por un lado. Pero, por otro, alcanza su mayor nivel cuando opta por la novela lírica, como es el caso de *La Virgen María*, donde acusa visiblemente la influencia del movimiento simbolista.

En cuanto a los aspectos formales, el escritor conjuga una variedad de géneros, en clara sintonía con la modernidad estética y literaria. Así, sus obras narrativas incluyen con mucha frecuencia fragmentos de poemas, o bien de prosa poética. Además, ya se ha comentado el entrecruzamiento que presentan *La Virgen María* y *La vocación*, escrita la una en forma narrativa, pero ideada como boceto de obra teatral, y la segunda en forma dramatizada, pero presentada como novela "escénica".

Por todos estos motivos, en el estudio que lleva a cabo Dominique Grard acerca de las *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, concluye destacando a Salvador Rueda entre los escasos escritores que no se pliegan a lo que ella llama novela andaluza tradicional, es decir, ese tipo de narrativa cuya preocupación esencial no es otra que la de crear una literatura de evasión, fácil y despreocupada, que persigue conectar con un público sin ambiciones, y que por lo tanto hace uso de temáticas y procedimientos formales reiterativos. Frente a esa gran mayoría de autores, constata Grard la existencia de un reducido número de novelistas cuyas obras contrastan fuertemente con el resto de la producción de la época, y que ella denomina, utilizando un término que puede ser quizás cuestionado, "novela andaluza de vanguardia". Se trata de obras que destacan por su originalidad y que vienen a constituir un intento de ruptura con las técnicas novelísticas clásicas. Según explica Grard, sus "innovaciones descansan esencialmente en el lenguaje puesto que sus autores han querido adaptar a la novela los

procedimientos estilísticos propios de la poesía"[44]. Como ya se ha adelantado, entre estos escritores menciona explícitamente a Salvador Rueda, además de a Rafael Cansinos Assens e Isaac Muñoz.

Pero además, y dejando ya a un lado el estudio de Dominique Grard, la obra de Rueda resulta también innovadora por el marcado protagonismo que se otorga a la mujer, una mujer amada pero también amante, es decir, que, abandonando la clásica actitud pasiva a que había sido relegada tradicionalmente por la sociedad, se hace consciente, no sólo de sus sentimientos amorosos, sino también de sus deseos sensuales[45], en cuanto que Salvador Rueda, en línea con las posturas defendidas en su época, entre otros, por escritores pioneros como Felipe Trigo, entiende la sexualidad como omnipotente fuerza genésica de la Naturaleza. Así, se nos dirá de "Virgen María":

> Quería coser la Virgen, y no podía, y se quedaba abismada mirando, sin ver, algo que pasaba secretamente por el aire y por la luz… […] Cada vez que temblaba el telón de hojas de Mayo de su reja, y veía el juego de sombras y de luces trenzarse y destrenzarse en bruscos goterones de sol y de sombra, creía que su novio llegaba a los hierros y apartaba el cendal para besarla. Ella corría a la reja, acercaba a las cruces el terciopelo de sus mejillas, ¡y no era nadie, sólo un golpe de viento que dejaba cabeceando el cortinaje de flores. […] el corazón de la Virgen se sentía hipnotizado y poseído de un filtro maravilloso (pág. 4).

---

44. Dominique Grard, *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, Sevilla, Don Quijote, 1992, pág. 294.

45. En este sentido, conviene recordar unas palabras de Fernando García Lara, quien en su estudio *El lugar de la novela erótica española*, afirma que en la narrativa de las primeras décadas del siglo XX surge "Un erotismo que erige a la mujer como protagonista, en el que la mujer ocupa el espacio público, no solo en tanto que mercado editorial, sino sobre todo en la estructura interna del relato. Y esto es lo verdaderamente relevante y novedoso: jamás antes había aparecido la mujer dotada de esa capacidad de saltar desde su papel representativo de la vida privada (el amor, la maternidad…) al protagonismo público del relato, e inclusive de la sociedad" (Fernando García Lara, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación de Granada, 1986, pág. 28).

Y es que, sin duda, uno de los aspectos más audaces y modernos que ofrece la producción literaria de Salvador Rueda viene dado por su concepción totalizadora del amor, que engloba carne y espíritu en una única realidad. Pues, como bien afirma Cristóbal Cuevas:

> La relación carnal se eleva a categoría lírica, describiéndose […] como un rito pagano de carácter órfico, cuando no como una bacanal. El erotismo, despojándose de todo aislamiento ipsista, se sitúa así en un marco cósmico, en el que adquiere tonos de misticismo panteísta. […] busca el fondo mismo de la relación vitalizante del doble polo masculino/femenino, los cuales, en su unión, perpetúan la vida en el Universo. Para él, la belleza provoca el amor entre los sexos; gracias a éste, surge la unión; de ella, la fecundidad genesíaca. El gozo que sienten los actores de este amor excitante y fecundo es, pues, santo en su raíz, configurando un proceder paradisíaco, independiente y anterior a toda conciencia de culpa[46].

46. Cristóbal Cuevas, *op. cit.,* pág. LXXX.

LOS IDILIOS TEATRALES DE SALVADOR RUEDA (CON UNA APOTEOSIS FINAL)

Gregorio Torres Nebrera
Universidad de Extremadura

Una parte importante de la escritura poética de Rueda está acompañada, en paralelo, por su escritura para el teatro, pese a que solo en una ocasión, al comienzo de la cronología de esa segunda vocación, pudo ver representado uno de sus textos, y, desde luego, con notable éxito. El hecho ocurrió en Buenos Aires, en septiembre de 1901, en el teatro Odeón, cuando la prestigiosa compañía de Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero estrenaba el "idilio" en tres actos *La Musa*, representación que se repitió, ya en Madrid, en el Español, la noche del 6 de diciembre de 1902, y antes en La Coruña. A esas alturas su bibliografía poética está bien cumplida, pues, tomando como referencia el mencionado 1902, Rueda ha publicado ya estos libros: *Sínfonía del año, Estrellas errantes, Himno a la carne, Cantos de la vendimia, En tropel, La Bacanal,* los seis cantos de *Fornos* o los sonetos de *Piedras preciosas*, por no hacer la lista demasiado larga, sin olvidar los títulos iniciales de "cuadros andaluces" o de "costumbres populares" que, si bien no tienen especial relevancia en su trayectoria como poeta, sí tendrán repercusión en sus textos dramáticos, como enseguida se verá.

La aportación de Rueda al teatro hay que entenderla, y enmarcarla, dentro de la convocatoria que se hace por entonces a los poetas para que, con su calidad literaria y expresiva, vengan en ayuda de una

renovación teatral que se resiste a llegar. Fue su peculiar modo de arrimar el hombro en la común empresa que se llamó "teatro poético" o "teatro lírico" dentro del tiempo modernista. Así lo diagnosticó, por ejemplo, la *Revue d'art dramatique* de París, que en su número del 15 de junio de 1903, y con motivo del estreno de *La Musa*, hablaba de un "nuevo género teatral" que consistía en

> una tendencia en la cual la sencillez del asunto se asocia a una delicadeza extrema, que no excluye el relieve de algunos tipos, encarnación de un realismo exacto; unido a esto, un lenguaje fascinante, a veces versos sonoros que llamean imágenes sucesivas, cuyo efecto es el de una melodía indefinida, inspirada por reflejos del ideal clásico, radiante en la obra de Rueda[1].

La bibliografía teatral de Rueda se reduce –por lo que sé– a algo más de media docena de piezas escritas, o al menos editadas, a lo largo de la primera década del siglo cinco de ellas –*La Musa* (1902), *Luz* (1904), *La guitarra* (1907), *El poema de los ojos* y *Vaso de rocío* , ambas de 1908–, enmarcadas por una pieza temprana, de 1890, titulada *El secreto*, y otra algo tardía, de 1921, que se conoce por *La vocación*. En fecha intermedia queda situada una obra particular y diferente con respecto al conjunto de las mencionadas, *La epopeya del templo*, a la que dedico el último apartado del presente estudio. Varias de estas obras tienen como indicador definitorio, que las unifica, las siguientes expresiones: "poema escénico", "idilio", "idilio griego", "teatro lírico", aunque las otras ostentan los marbetes más habituales, y asépticos de "comedia", "drama" y hasta "novela escénica", probablemente en razón de la colección por entregas que la editó, pues *La vocación* fue el número 280 de "La novela corta", colección gemela a "La novela teatral", dirigidas ambas por José de Urquía.

Naturalmente que esta escasa producción, pero suficiente para apreciar las posibilidades del autor malagueño en la literatura dramática, no puede examinarse ni valorarse al margen de su ingente obra

1. Tomo el dato del libro de Andrés González-Blanco, *Salvador Rueda y Rubén Darío:los grandes maestros*, Madrid, Pueyo, 1908, pág. 220.

poética. En muchas ocasiones es posible, y hasta necesario, establecer vasos comunicantes entre ambos registros, caras inseparables de una misma moneda. Y, a juzgar por la alegría y satisfacción enorme con que Rueda gozó de su primera incursión en la cartelera teatral, habría que pensar que los textos siguientes al de 1902 nacieron con ese propósito, pero la suerte se le tornó esquiva y ya no hubo más ocasión de ver sus invenciones convertidas en representaciones teatrales. Por una vez fue suficiente. Y conste que no me parece que se eligiese la mejor ni la más capaz de sus ocho creaciones, aunque sí la que mejor podía cuadrar al lucimiento de una primer actriz como la Guerrero.

Las siete obras antes enumeradas pueden acomodarse a dos subgrupos en razón del desarrollo y desenlace, feliz o infeliz, de sus respectivos argumentos, si bien lo lírico, es decir, lo "idílico", con cara de sonrisa o con cara de llanto, sea denominador común en todos los casos. Por ello propongo distribuirlas en dos epígrafes: "los idilios gozosos" y "los idilios dolorosos".

A. Los idilios gozosos

Antes de *La Musa* Rueda se dejó llevar por el tono melodramático del teatro de Echegaray y sus seguidores, imitándolos en la primera de sus comedias, *El secreto*[2], pieza sencilla, elemental y de final fallido para evitar un conflicto que se vislumbraba bastante incómodo, y que podía llevar al dramaturgo a meterse en un embrollo difícil de resolver. En realidad es un conflicto sacado de una casi futilidad, pero que en aquel teatro de aspavientos y galeotos tenía una relevancia suficiente para que una muchacha, como la protagonista de esta obra, viviese su tensa congoja por defender un secreto en el que se encerraba su honra y, sobre todo, la realización de su personal idilio amoroso. Porque esta obra inicial ya tiene, en su meollo, el núcleo común al que obedecen las otras seis piezas (hago excepción, en este caso, de

2. Salvador Rueda, *El secreto*. *Poema escénico*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1891. En adelante, de todas las obras de teatro, pongo la página a pie de cita.

La epopeya del templo): la mujer que lucha por un amor que acaba siendo feliz o fallido, que unas veces arrolla víctimas y otras las salva al filo del telón último.

La breve trama de la comedia se desarrolla en un medio burgués, acomodado, y por supuesto en Andalucía. Este segundo dato resulta, en el caso concreto de esta obra, casi inoperante, pero no puede pasarse por alto que, desde su primera pieza hasta la última –exceptuando *Vaso de rocío* y *La epopeya*– Rueda siempre ambiente sus piezas teatrales, con mayor o menor dosis de costumbrismo, en una geografía andaluza, de pasión y de pintoresquismo, que se adelanta en algún sentido al gran protagonismo escénico y ambiental que le acabó otorgando a esta región el teatro de los Álvarez Quintero. En esa casa de una familia sevillana de posibles, con doncella, criados y hasta modisto particular, Sofía está ultimando los preparativos de su enlace matrimonial con Fernando, recibiendo los regalos de las amistades invitadas a la ceremonia, probándose su traje de novia para que ajuste a la medida, y deseando el rápido paso de las horas que restan para ser mujer de un hombre bueno, honrado, honorable... Pero pronto advertimos, en los primeros versos arromanzados que dice en escena sobre una coloquial discusión del servicio doméstico, que en el fondo de Sofía pesa la piedra de una inquietud que ahora se empeña en golpear de nuevo:

> Creí del alma en el fondo
> faltas de un tiempo perdidas,
> y hoy, que velos y azahares
> en torno de mí se agitan,
> renacer siento el pecado
> de entre las muertas cenizas. (pág. 13)

¿De qué pecado se trata? Del que es más fácil de adivinar: la mujer tuvo una infortunada relación amorosa tiempo atrás, antes de iniciar sus relaciones con el inmediato cónyuge, cuando era totalmente libre, y de la que no se derivó más consecuencia que el dolor por una ruptura, al parecer, propiciada por una despreciativa conducta machista. Nada que debiera inquietar a la fémina a punto de desposar

pues, ni se siente ofendida, ni a nadie ofendió aquella relación antigua. Pero entonces ¿por qué nos hace confidencia de su inquietud? Porque en tiempo tan inoportuno –la mujer lo presiente– hace acto de reaparición el antiguo amante. Pero ello simplemente no es suficiente. Rueda tiene que tensar más la situación y jugar con la fatal casualidad: el amante de antaño vuelve como un invitado especial al enlace, porque es el hermano del futuro marido, un marino de guerra llamado Luis, que aprovecha un imprevisto permiso para asistir a la boda de su hermano y conocer a su cuñada. Fernando, el novio, se empeña en colocar sobre la cabeza de su prometida un tocado de flores de azahar como consabido simbolismo de una pureza de la que Sofía no se siente digna merecedora, o que la historia antigua le hace no estar a la altura de la nobleza y de la bondad de quien la va a desposar. Hay un pasado que gravita todo el tiempo sobre la escena, un pasado con amenaza incluida, que llevaría al dolor, al drama, y que depende de la decisión del intruso, del que aparece/desaparece con la única función teatral de provocar una tensión interior, la de Sofía (transmitida al espectador) o la de sosegarla, una tensión que en casi nada aflora a la superficie de la trama, que se desliza por lo convencional, por lo amable, por lo chistoso y hasta por lo incidentalmente cómico. Y entretejido todo ello con hallazgos líricos, con metáforas descriptivas que se incrustan en el diálogo continuamente. Si la mujer se dispone a tocarse con la mantilla de blonda, el novio requiebra la prenda con estos versos:

> Cancela de tu decoro
> su encaje se me figura,
> y quiero ver tu hermosura
> tras su enrejado de oro. (pág. 23)

y hasta es capaz de piropear a la dama con versos que resuenan a letanía: "virgen del amor preciosa/ pura bendita y hermosa/ entre todas las mujeres" (págs. 25-26)[3].

3. Entre los inéditos reunidos en el póstumo *Claves y símbolos* (Málaga, 1957) encontramos una serie de sonetos ("Himnos a la Mujer") en cuyos títulos resuena la

Como en las comedias amorosas del Barroco, Rueda equilibra el empalago amoroso de galán y dama con otra pareja que, puesta en análoga tesitura, ofrece el contrapunto cómico. Esa función aquí la ejercen la doncella Teresina y el modisto Donato, ella desenvuelta, interesada y atrevidilla; él, tímido y torpe, cuando resulta audaz en sus diseños modistiles; curiosa situación a la que se suma el criado Blas, que también aspira a los beneficios de la muchacha, perfilando entre los tres un simpático trío que tiene esa misión, el contrapunto relajante a la tensión que se advierte en el otro triángulo de personajes.

Rueda cae en un elemental error maniqueísta al diseñar los caracteres: para que el intruso se nos aparezca, hasta su último gesto, como hombre rencoroso, incluso malvado, es necesario ponderar en demasía la imagen de la mujer, y con ella su bondad, su hermosura moral, su "dolor de corazón", aquello que pudiese ser suficiente para redimir de la antigua culpa, si es que la hubo. Por ello, y frente a las sombras de envidiosa maledicencia que luego echan más fuego a la situación llevada hasta un cierto límite, el modisto, que ha diseñado tan acertadamente el vestido de la novia, hace un figurín casi perfecto de su belleza moral, parejo con la física:

> No hay corazón más bendito,
> de hacer el bien tiene mil modos,
> y conoce y trata a todos
> los pobres de su distrito.
> Así es que cuando la miran
> pasar, el bien derramando,
> quedan los ojos llorando
> y muchos labios suspiran. (pág. 41)

La madre de la novia intuye el dolor, el temor, de su hija. Respeta su intimidad, pero, adivinando su inquietud, la declara convertida en una lírica parábola formulada en una tirada de ocho cuartetas, la del espléndido rosal nacido, para su contra, en estéril arena, de cómo

---

letanía mariana: "Mater admirabilis", "Mater creatrix", Mater veneranda", "Mater mundi", etc.

el rosal resistió y esperó la llegada del "galano Abril" para florecer pujante, de modo que –copio la última estrofa– "Abril de galas hermosas / ornó sus sienes divinas; / y aquel rosal, todo espinas, / fue al fin rosal, todo rosas" (pág. 59). Notemos la importancia de las metáforas florales en la trama de la comedia, recordándonos la espléndida utilización de ese recurso poético que hace Lorca (lector seguro de Rueda) en su drama *Bodas de sangre*. El nubarrón de primavera que envuelve la escena en la que Sofía estalla en llanto es otra poética manera de asociar Naturaleza e interior anímico, un binomio que es fértil y frecuente en la poesía del vate malagueño. Claro que aquí no solo es ese efecto meteorológico-teatral metáfora visual-auditiva de la "tormenta interior" de la protagonista, sino envolvente ocasional de otra escena amorosa, de contrapunto, entre Teresina y Donato: la electricidad ambiente espolea la timidez del hombre y el arrojo de la mujer hasta que surge el relámpago del flechazo y el trueno de la declaración, que se expresa como una síntesis del "poema del año" (nuevo guiño de correspondencia con su mundo poético) pues como bien dice Donato, "así han ido mis amores / estaciones recorriendo, / en unas frutos trayendo, / y en otras trayendo flores" (pág.72).

Rueda ha planteado una situación dramática que tiene enormes riesgos de derivar hacia el melodrama cainita, exceso que debe evitar a toda costa. Pone al personaje de Luis en el filo de la navaja a través del monólogo –recurso típicamente decimonónico– que le hace pronunciar en escena: se siente el hombre, complacido en el fondo, instrumento de una sociedad hipócrita que se goza en condenar a la mancillada, como impura, y alabar la hombría y dignidad del seductor. En nombre de un honor familiar que el marino no comparte más que como pose en la galería, Luis se cree en la obligación de denunciar ante el hermano el borrascoso pasado de su futura. Pero en esa reflexión Rueda deja ya una puerta abierta al arreglo final, pues Luis tan pronto se siente convencido del deber de la denuncia como advierte el riesgo moral que contrae al hacerlo. Ser egoísta, hablando, o generoso, callando para siempre, es el dilema que tensa el interior del personaje, contradicción que resume en esta imagen a modo de

acorde final: "¡Soy la mariposa negra[4] / en medio de tanta luz!" (pág. 82). Y como contraste a esa escena que cierne el peligro sobre el matrimonio de Sofía le sucede otro monólogo bien distinto del novio, Fernando, que imagina, con brillantez expresiva, el momento deseado de la ceremonia nupcial, o sea, de la exaltación de la mujer, cuando su hermano está planificando la caída: lo blanco y lo negro de una vida que se siente al albur de dos jugadores de ajedrez. Luis la imagina vencida, desgraciada, arruinada; Fernando, en cambio, la ve victoriosa en medio de una exaltación litúrgica, en medio de nubes de incienso. Y se prolongan los temores de Sofía en metáforas florales, cuando le cuenta sus sueños-temores al prometido esposo como "secas y pálidas hojas / y deshechos azahares" (pág.87). Es una tensión previa al primer encuentro de los contendientes con la partida sobre el tablero, encuentro que aplazado queda, porque así lo quiere el dramaturgo, al hacerlo coincidir con el final del segundo acto: la cuestión queda latente, el nudo gordiano por deshacer, gracias a las dudas de Luis, dudas que lo salvan y salvan el conflicto de una forma, como decía al comienzo, demasiado ingenua. Hacer que el malvado desaparezca en el momento justo de su denuncia, hacerlo cambiar espontáneamente de opinión y marchar mar adentro, del mismo modo que se le hizo comparecer de improviso en la casa de la celebración, es un recurso que evita una complicación a la que el dramaturgo no quiere, o no sabe, llegar. Aquel riesgo, como ineluctable hado, que gravitaba sobre las heroínas románticas, aquí se deslíe como azucarillo en la tormenta de primavera: sale el sol, se deshace el nublado, el azul celeste se vuelve a imponer sobre el gris anubarrado… y aquí no ha pasado nada: simplemente, estuvo a punto de pasar. Por ello la tercera jornada de la comedia juega con la expectativa del espectador que cree, como Sofía, que se avecina el desastre, y que lo único de que se cerciora es de la virtud y templanza de la mujer que compensa ampliamente el desliz amoroso de antaño. Todo en derredor de la inminente casada es atención, amor, ternura, ofrenda floral y simbolismo de luz. Solo

4. El poeta-dramaturgo parece recordar el simbolismo del insecto que ya utilizara el romántico Nicomedes Pastor Díaz en un famoso poema con tal símbolo: "La mariposa negra".

Clara –materialización del tópico de la intuición materna– advierte un oculto pesar en la hija. El desposorio sigue, en la imaginería poética de Fernando, cifrándose en el simbolismo de la corona de azahar que el limonero del huerto de Sofía ha ido gestando de la raíz a la luz. Por ello, coincidiendo con tantos momentos de la poesía ruediana, puede afirmar la mujer "que vive se ve / como lo humano una planta" (págs. 99-100) y preparando la corona floral que lucirá en la ceremonia, Sofía intenta la reconciliación consigo misma, al pensar que, como en los seres vegetales, también los seres humanos van cambiando sus ramas y su hojas, van evolucionando, de modo que el cuerpo de un tiempo antiguo queda superado por el cuerpo de un tiempo nuevo: "que varía la materia / pero el alma nunca muere!" (pág.100). Sofía quiere desembarazarse de la piel de seducida que la coarta, librarse para siempre de la mancha moral que la tiñe por dentro. Así lo cree cuando llega un momento clave en el simbolismo floral de la pieza: el tejido de la corona de azahar que hacen mano a mano los novios, interpretando en cada una de las hojas del nuevo objeto-símbolo un momento de ese cariño: "son la historia de dos vidas / impresa en hojas de flores" (pág. 110). Será ante la presencia del objeto floral cómo Sofía tendrá el valor suficiente de defender su pureza ante el hombre que ahora la amenaza con deshonrarla; por la fuerza de la corona de azahar, que ya ha ceñido en su ánimo, se atreverá a retarlo, en un desafío que mucho tiene de eco de drama romántico. Tras un monólogo de Luis, otra vez tejido de contrarios caminos a seguir, el hombre abatido pide luz para actuar. Una luz, una decisión, la de huir y ocultar para siempre el secreto deshonroso, que le da la reflexión de la madre, que –determinantemente– se llama Clara. Ella, con sus pensamientos y la corona en su mano, es el precio suficiente para comprar el silencio. Todavía, sin embargo, el dramaturgo sujeta al espectador ante un último riesgo: una de las envidiosas amigas que ha ido a jalear a la desposada lee en voz alta, de un libro tomado de algún sitio, la "Poesía de la culpa y de la esposa". Es como proclamar a los cuatro vientos el secreto que amenaza la felicidad de Sofía y de Fernando. Pero Rueda utiliza argucias del oficio, y la llegada de un notario corta lo que no parecía más que anécdota en medio de la bienhadada expectativa. Es una pequeña crisis que vuelve a repetirse,

cuando todo está dispuesto para la ceremonia, al desprenderse unas cuantas flores del tocado de la novia. Sofía vive toda la secuencia con miedo y amargura ("¡Pienso que va mi honor muerto / en medio del funeral!", pág. 125) mientras Luis parece decidirse, de una vez, a la denuncia en el momento en que la ceremonia está iniciándose fuera de escena, en una capilla próxima. Y su reflexión concierta en un instante con la imagen de angustia que había expresado antes Sofía: "Esos velos ideales / que miro agitarse allí, / se trocarían por mí / en horribles funerales" (pág.126). Pero súbito cambia de decisión: una esquela escueta de felicitación y ventura y salida hacia el muelle para embarcar. Como decía antes, pudo trocarse todo en drama, pero finalmente ganó el buen gusto del silencio. Tal vez –pensaba Rueda– lo mereció el esfuerzo de purificación de Sofía.

Es el momento de abordar el análisis de la única pieza de Reina que llegó a los escenarios. *La Musa* [5]es algo más que un retrato de mujer, es un poema a la diosa de carne y hueso. En una naturaleza pletórica, amable, sensual, la mujer tiene su templo, su lugar, su éxito arrollador. Si es difícil resistirse a las bondades del agro, que nos regala con flores y frutos, más aún lo es cerrar los ojos a los encantos y atractivos de una hembra que domina cuanto se extiende, como homenaje, a su alrededor, incluidas las voluntades resistentes de dos hombres que se creen mundanos y nada proclives a entretener su tiempo prendidos de una mujer, poniendo en peligro su antigua y sacrosanta amistad por rivalidad amorosa. Con esta pieza ya vislumbramos el perfil del teatro de Rueda, en su mayor parte: obras en prosa, ambientadas en la Andalucía que tan bien entendió y plasmó, que armonizan una historia de amor en el marco de una naturaleza que sirve más de coprotagonista que de simple fondo de música, color y sabor.

5. Salvador Rueda, *La Musa. Idilio en tres actos*, Madrid, s.n. 1903; Los Contemporáneos, núm. 682, 1922 (por donde cito).

Cuando el estreno madrileño[6], Rueda publicó en la revista *El Arte del Teatro* una autocrítica en la que prácticamente no dice nada de la obra, y de la que selecciono solo estos dos párrafos:

> Como yo he escrito el idilio, claro es que lo siento con su ambiente de Naturaleza en primer lugar, y en segundo con sus figuras simbólicas y reales. […] No doy con la manera de hacer una autodisección de un idilio de ambiente de Naturaleza, como no veo la manera de poder encerrar en la mano un rayo de sol, porque éste, si se le echan los dedos, se escapa; si se echa una tela encima, se fuga; si se le tira una piedra, no se quiebra; si se le quiere sujetar con los labios, se escurre. Él solo, en cambio, se entra por los poros, como un efluvio, llega al alma y la besa con un beso de salud y de hermosura[7].

En el fondo de estas palabras no hay la argucia de evitar el compromiso y salir del paso con vaguedades, sino el exacto reconocimiento de que estamos ante una obra de atmósfera, de sensaciones, de sentimientos, más que de trama y de conflicto; en un "idilio dramático", que es una modalidad del *teatro poético* que se quiere conseguir como alternativa a un cansado teatro neorromántico o naturalista.

Si hacemos un recuento de los juicios periodísticos que el estreno en España cosechó, nos encontraremos con este ramillete de opiniones:

> concierto de armonías habladas, de sentimentalismos gráficos; una oleada de vida, algo que sin apartarse de las realidades del mundo, hace de éste un paraíso, instruyendo al espíritu en la contemplación de las grandes bellezas de la Naturaleza Madre, donde reside el gran principio de las bondades supremas y la belleza

6. El programa del Teatro Español del día 12 de diciembre de 1902 estuvo conformado del siguiente modo: a) el entremés *El chiquillo*; b) la sexta representación del idilio en tres actos, en prosa, original de Salvador Rueda, *La Musa*; c) el entremés atribuido a Cervantes *Los dos habladores*.

7. *El Arte del Teatro*, núm. 4, 10 de diciembre de 1902.

> indestructible […] Algo nuevo, algo desconocido hasta ahora en el proscenio; es un cántico hablado; una voluptuosidad de espíritu artista y soñador.

Así de entusiasta se pronunciaba el crítico Adolfo Lahorra del diario coruñés *La Mañana*. José de la Serna, corresponsal de *El Imparcial*, enviaba desde la capital gallega su crónica empezando por reconocer que

> *La Musa* es un paisaje con figuras, obra espontánea, sin artificio teatral, sin unidad de composición, caprichosa, reflejo de la sensibilidad extrema del poeta, que se manifiesta sin las trabas de la disciplina escénica.

De su representación en Valladolid se opinó que

> para Rueda lo principal es el color, la forma, la armonía. Desde que se levanta hasta que cae el telón, parece que se oye la lectura animada de una poesía lírica.

Y también que:

> Rueda ha intentado con su primera obra teatral un género nuevo, y su mayor mérito (aparte de las bellezas de forma) está en haber triunfado sin asunto, sin interés dramático y sin situaciones conmovedoras.

A su paso por Sevilla, el crítico Alfonso Murga decía que

> *La Musa* es la mujer inspirada y alegre que convierte las almas frívolas a los amores más hermosos y fecundos de la vida: es altamente poética la idea.

García de Candamo, en *Vida Nueva*, subrayaba lo que había en la pieza de "iniciadora de una tendencia" y lo mismo se afirmaba desde las columnas de *El Globo*. Y, para acabar, la muy importante revista teatral ilustrada del momento, *El Teatro*, le dedicó amplia atención en el número 28, enero de 1903, a cargo del prestigioso crítico Alejandro

Miquis (incluidas dos fotografías de Company correspondientes a la representación del Español):

> el propósito del poeta es desde luego muy plausible: tiende a exaltar el amor a la naturaleza, y para ello la canta de admirable modo en escenas perfectamente combinadas, y en las que no se ve la impericia del principiante, sino por el contrario, la destreza de mano de un verdadero maestro en lides escénicas.

Y todas las críticas coincidieron en encendidos elogios a la interpretación que hizo María Guerrero de la ideálica dama inventada por Rueda.

Estamos en un cortijo malagueño, que podría ser perfectamente trasposición a la escena de aquella "casa de campo" dibujada en la prosa costumbrista de un libro de 1887 titulado *El cielo alegre*[8]; estamos en un cortijo, repito, y en el espacio exterior que lo rodea, aquél en el que es posible encontrarse criados, jornaleros y propietarios burgueses; espacio abierto en el que también es dado contemplar la Naturaleza con todas sus prerrogativas. Y en efecto, la práctica totalidad del primer acto de esta comedia es una introducción a los beneficios de esa Naturaleza, malagueña por más señas, que nos ofrece sus óptimos frutos en forma de excelentes y variados racimos de uva, a saborear con migas regadas con un málaga añejo y oloroso[9]. Dos amigos, que se han alejado momentáneamente del ruido urbano, que tanto les place, descansan cómodamente en esta especie de aislado vergel en el que falta lo que más les preocupa, la mujer, fuente de sempiterna tentación. Esa situación de partida la envuelve Rueda en unas secuencias costumbristas andaluzas, con unos matices fónicos y una capacidad léxica popular en los diálogos y las réplicas que se acerca totalmente a los mejores momentos del teatro quinteriano. El

8. Mezcla de semblanzas e historias que responden al expresivo subtítulo del libro: "escenas y tipos andaluces".

9. A este momento de la obra le vendría acorde algún poema del libro de 1891 *Cantos de vendimia* como "La caja de pasas" o el titulado "La pisa" de *Fuente de salud* (1906).

manijero, el capataz, la criadita Dolores y su insistente pretendiente Roque y, sobre todo, dos tipos que son otras tantas creaciones sobresalientes del dramaturgo, por su desparpajo y gracia expresivos: la gitana Tía Garduña y el feo "Medialmeja". Con personajes como ellos el colorido, la gracia, el humor y la vivacidad coloquial están totalmente asegurados.

El acto primero pone simplemente en suerte la situación central: la llegada de una elegante y atractiva dama –María– a ese paraíso rústico para demostrar a dos elegantones instalados en el misoginismo que la Mujer es el centro perfecto de ese cuasi paraíso, y que el idilio satisfactorio solo se da –como nos enseñaron los poetas bucólicos– en el binomio Naturaleza-Amor. El primero lo tienen al alcance de los cinco sentidos; el segundo acaba de llegar cuando baja el primer telón. El reto está servido para que se desarrolle y se desenlace en los dos siguientes actos.

Por ello el escenario de la segunda jornada se hace aún más campestre, o sea, más bucólico: de la entrada al cortijo pasamos a la "huerta de la quinta". Escenario detallista, como un cuadro costumbrista de principios de siglo, como los que el mismo Rueda había sabido plasmar en todas las estampas del citado volumen *El cielo alegre*, pues en la didascalia que ha redactado el poeta-dramaturgo no faltan la noria con su borriquillo uncido, haces de heno, plazoleta con bancada de madera, altos plátanos americanos y, en el foro, una perspectiva de huerta con los frutos logrados, a punto de recoger. Y por si el cuadro ya no es idílico de por sí, no falta en un rincón un piano: todo al servicio de los cinco sentidos. Lo subrayará pronto el personaje de la dama María, que hasta ese momento no habíamos contemplado sobre la escena: "Qué días de Naturaleza llevo. Esto es darse un baño de ella por los poros, por los ojos, por el oído, por el olfato, por el paladar y por el alma entera" (pág. 12).

Como el dramaturgo ha preparado ese lugar para que en él surja, por fuerza, el amor, la primera secuencia, ejecutada entre los criados-graciosos del elenco, es un gráfico ejemplo del amor humano que imita a la Naturaleza: Roque compara su querencia por Dolores con la imagen del nido de ruiseñor (en este texto se inicia ya un motivo muy repetido en las obras siguientes, cual es el del pájaro enjaulado,

o sea, la belleza natural como objeto de armoniosa decoración, pues ofrece simultáneamente música y color) o con las matas de "jabichuelas" enroscadas en las cañas. La aparición de la misteriosa mujer, cuya llegada hemos conocido al terminar el acto anterior, sucede como si un pintor moderno reflejase a la misma Flora pagana: "traje elegantísimo de fantasía", "sombrero de paja, también de fantasía" y un ramo de flores en la mano, que va esparciendo alrededor suyo. Y por si faltaba algún detalle para la pintura, la nueva y elegante Flora lleva en las manos un libro, el modelo del idilio clásico, la novelita de Longo *Dafnis y Cloe*[10]. Y protagonizará una primera secuencia que es la escenificación de un poema que bien podría titularse "La mariposa muerta". La joven adolescente de la casa se precia de tener una espléndida colección de mariposas disecadas y ansía coger, viva, una de rara especie. María, verdadera Flora rediviva, le ofrece la liberación de la cautiva por una joya que imita al insecto, y cuando la caprichosa muchacha acepta el canje y María lanza al aire al hermoso lepidóptero, ya liberto, para que vuelva a volar, éste cae al suelo ya muerto; y María exclama lo que hubiese podido ser el final reflexivo de ese poema tan similar a tantos que Rueda escribió: "¡Dios mío, con cuantas cosas juega uno en la vida y las mata, al quitarles el polvo divino de las alas!" (pág.13)[11].

Esta secuencia es el introito a la incidencia de esta Musa ("musa de la Naturaleza") en el ánimo de los dos hombres a la defensiva. Primero el llamado Arturo (que ya anda galanteando a la dama, como respuesta al reto que ella parece haberle hecho desde su llegada) y al que María le hace, suavemente, caer en la cuenta de que está bordeando el ridículo, cuando lo vemos tirando de la noria como un

---

10. Dos niños, en la isla de Lesbos, llamados Dafnis y Cloe, que habían sido recogidos por sendas familias de campesinos pobres, se crían juntos. Un día el varón, Dafnis, contempla a Cloe desnuda en el baño y se enamora de ella. Surge inmediatamente un rival en esos amores, el pastor Dorcon, y se establece la consecuente rivalidad entre ambos amantes, rivalidad que resuelve Cloe eligiendo a Dafnis. La obra se difundió en España a partir de la traducción de Juan Valera en 1880. En 1912 se estrenó un ballet con este argumento, con partitura del músico Ravel.

11. También en *Cantos de vendimia* hay un poema dedicado al ligero vuelo de la mariposa, en hexasílabos, que recuerda enormemente los poemas rococós y bucólicos de Meléndez Valdés.

paciente asno. El vaso de agua fresca que el hombre llena y que la mujer deleitosamente bebe es la primera lección de neoplatonismo moderno que María pronuncia en escena ante su ocasional discípulo. Un neoplatonismo que repetirá a renglón seguido con el otro hombre, con Carlos, tomando pie en uno de los insectos que más veces llamó la atención poética de Rueda, la cigarra (a la que le dedicó un famoso soneto en su libro *La sinfonía del año* y otros poemas en diferentes libros). El hombre, impelido por el seductor encanto de la mujer, quisiera repetir la imagen libresca de Longo, cuando nos cuenta cómo Dafnis colocó sobre el pecho de Cloe una cantora cigarra. Y en la escena en cuestión, y con la ayuda de la escenografía, Rueda pone en evidencia una oposición que es también consustancial a su mundo literario: el poste de telégrafo que se yergue detrás del rústico banco en el que descansan los dialogantes incorpora el mundo de la técnica, de la manipulación urbana, a la libérrima y espléndida Naturaleza; el poste del telégrafo en el que Carlos reposa su cabeza frente al haz de heno sobre el que reposa la suya la mujer. Naturaleza e Historia, así, en vigilante, pero posible, maridaje. Ese poste del telégrafo al que ya se le había dedicado una lírica reflexión en otra prosa de *El cielo alegre*:

> Clavado en el suelo el denegrido esqueleto, como lo estaba cuando vestía ramas y hojas, no siente al llegar la primavera bullir las savias en su tronco, ni subir la vida del centro de la tierra por sus fibras lozanas empujando los últimos brotes para que se abran a la luz del sol. Para él no habrá ya noches de estío llenas de fragancias y de estrellas, porque convertido en fijo centinela del progreso, no podrá extender sus ramas para recibir la oleada de luz de aquella luna que antes bajaba, como en misteriosa cita, a dormirse a sus brazos[12].

María está procurando humillar la soberbia burlona y machista de los dos hombres con su lección de humildad y de admiración ante la Naturaleza. Falta tan solo el detalle de cierre del acto: la música que completará el idilio pastoril es música leída en el pentagrama de la

12. Cito por la segunda edición, Madrid, 1887, págs. 219-220.

misma Naturaleza: "Vean ustedes los alambres del telégrafo llenos de golondrinas; ellas son las notas vivas de un raro pentagrama. Es la música escrita por Dios. Voy a interpretar esa música extraña" (pág.17). Estamos ante una curiosa formulación del neoplatonismo casi luisiano (y el poeta agustino fue eco consciente en otros momentos del estro poético de Rueda).

Llegados a este punto, el acto tercero no añade nada nuevo, sino la confirmación de lo mostrado y conseguido en el acto anterior. Los dos recalcitrantes varones se han convertido en nuevos apóstoles de la contemplación y alabanza de la Naturaleza, gracias a la inspiración de "la musa"; y María insiste en la musicalidad que envuelve a todas las criaturas –animadas e inanimadas– de esa misma Naturaleza ("en la creación todo es un compás") elevando a categoría lo sugerido en el cierre del acto anterior. Es un canto a la Naturaleza que podría tener un perfecto correlato poético en un hermoso poema ruediano, el titulado "En la siesta", con el significativo subtítulo de "escala de vidas"[13]. Y como acorde final del "idilio", María cierra brillantemente la comedia recitando ante el mar rielado por la luna un hermoso poema, que vendría a ser prolongación y amplificación de aquellos otros varios poemas dedicados al mismo motivo, desde el temprano "Oda al mar" del primerizo libro *Renglones cortos*[14]

> También ¡oh mar! Soberbio y dilatado
> cual otros llego ante tu altiva frente;
> también arrebatado
> con ansia loca y entusiasmo ardiente.
> […]
> ¡Adiós, cuna de perlas adorada:
> cantarte en vano mi pasión desea;
> pues no hay lira vibrando arrebatada,
> que digna oh mar de tu grandeza sea!

13. Del libro de 1906 *Fuente de salud*.

14. Salvador Rueda, *Renglones cortos*, Madrid-Málaga, Tip. El Mediodía, 1880, págs. 31-34.

Aquellos *loci amoeni*, armónicos entre seres, cosas y clases, que pintarían tantas veces los Álvarez Quintero, tenían ya en este "idilio" de Rueda un claro modelo a seguir.

Hay un poema ocasional de Rueda titulado "Auto-bio-crítica" en el que hace referencias a su trayectoria literaria. Es una especie de autorretrato que la criatura dedica al creador. Allí se dicen estos versos alusivos al exitoso estreno de *La Musa*:

Una noche ¿te acuerdas Maestro?
me abría su seno el teatro
y cual una rama que agita un torrente
estaba mi pecho temblando;
se representaba un idilio, una égloga
que escribió mi *Musa* con luz de los prados,
con olores y esencias silvestres,
con sones de norias y pájaros.
Al llegar a una escena en que vibra
en el hondo silencio del cuadro
el insecto, la ardiente cigarra
que llevo en la lira por siempre cantando,
cortose la escena por la áurea armonía
de un río de aplausos
que pidió con amor mi presencia
y la estuvo de luz coronando,
y luego siguieron más salvas de gloria
crujiendo en el ámbito,
hasta que al final del eglógico idilio
se alargó el fervoroso entusiasmo

La importante revista del Modernismo "Helios" acogió la publicación de la tercera obra teatral del malagueño, *Luz*[15], fechada en 1902. ¿Qué es *Luz*? Sin temor a la exageración, podría decirse que es un antecedente de *Yerma*, desprovista del telurismo simbólico y del

15. "Luz. Comedia en tres actos", *Helios*, X, 1904, págs. 12-25; XI, 1904, págs. 142-159; XII, 1904, págs. 309-321.

final trágico del drama lorquiano. Una burguesa acomodada, artista, soñadora, que quiere rellenar el único hueco que le falta para colmar su felicidad conyugal: el hijo que no tiene ni parece esperar. No lo busca en alternativas maritales ni en profanas y báquicas romerías de fertilidad, sino a través de una paternalista caridad de ricos: mediante una adopción por la vía rápida y alegal, apropiándose la hija del jardinero, pobre y viudo. Pero no con la violencia ni el agravante del rapto sino so capa del amor generoso y bienintencionado a la hija ajena, para hacerla la hija propia, negando aquello que desde Cervantes llamamos la fuerza de la sangre y el derecho inviolable a la paternidad.

Pero Rueda deja entrever otra carencia en la vida, algo mecida en la ilusión, de la soñadora Luisa, que es lo que verdaderamente acerca esta pieza a la referida de Lorca: su marido, hombre muy ocupado en los negocios mercantiles y bursátiles, no parece participar de la inquietud por la carencia de hijos que tiene su mujer, ni tampoco es capaz de percibir la importancia de esa falta en su cónyuge. Para Carlos tener o no tener un hijo es secundario, no le desasosiega, lo interpreta como un capricho más de su ocurrente mujer, parecido al de llenar la casa de espejos que reproducen virtualmente imágenes, una manera de que Luisa no se sienta tan sola en su jaula de oro (en la estancia hay un vistoso ruiseñor enjaulado) pues la silueta de lo que quiere o necesita se mantiene más tiempo en la retina, después de ya haberse alejado de su vera. Los espejos, que juegan repetidamente en escena, son elementos de identificación de la mujer yerma como mujer fértil: ante los espejos se recrea en que la que no es su hija la llame "mamá", deseando incorporar a su vida real el reflejo virtual de unos espejos deformantes hacia arriba, hacia el embellecimiento. Que en el comienzo del acto segundo uno de esos espejos se haya roto, no es sino indicio premonitorio de que el aparente estado feliz de Luisa también se puede hacer añicos, porque acaba dándose cuenta de que la amenaza un comienzo de infelicidad. Por ello advertimos que a lo largo de ese acto segundo la alegría de Luisa se va tornando tristeza, malestar, disgusto ("mi corazón está cansado de la soledad, la cabeza se me va llenando de pensamientos tristes […] la pena me va llevando el alma al verme un día y otro día, un año y otro año,

enclaustrada con mis pensamientos en este palacio que tiene frialdades de muerte"; XI, pág. 154), que se confirma su sentimiento de soledad, su sentirse incompleta, su insatisfacción, que si antes era como madre, ahora lo es también como esposa. Como luego, con más profundidad, lo denunciará Yerma, esta Luisa de Rueda también siente que su marido, lejos de desear la hija que podría templar su soledad, la desdeña, la rechaza. Sobre la escena se miden el idealismo exacerbado de la mujer y el pragmatismo materialista del hombre. Las pésimas noticias de las desgracias sobrevenidas en unas fincas andaluzas, que suponen poner al borde de la ruina la saneada fortuna del matrimonio, no merman el ánimo de Luisa, aunque sí consternen al marido. Dejándose llevar de esa fiebre de idealismo, de ilusión, Luisa quita hierro a las malas noticias, porque esa ilusión en la que quisiera vivir instalada "es lo único seguro de la vida, lo único que no quema el incendio, ni arrasa la tormenta, ni destruyen las plagas" (XI, pág. 157). Incluso las pérdidas le alegran porque ello puede suponer el único modo de recuperar la atención del marido, es el precio a pagar por la mejora de su matrimonio. Rueda pone en boca de su personaje una exaltación algo ingenua, abnegada, pero hermosa en su mensaje verbal: "quedándome pobre, triste, desposeída de fortuna, tú, por lástima, acaso me querrás un poco. Por verte alegre ardería yo misma; y porque me amaras como yo a ti…¡resucitaría de nuevo y ardería mil veces más!" (XI, pág. 157). Ese día de las infaustas noticias es día de luto para el marido, pero es día de gloria para la enamorada mujer que ve en la ruina la recuperación de una de sus dos carencias. Y la convicción que muestra la fe de la mujer parece atraer al interesado marido a su noble causa, sustentada sobre ilusión, y no sobre realidad, que ahínca en el terreno del idilio: "Tal vez la ilusión, el amor, la poesía, sean las únicas cosas firmes y grandes de la vida" (XI, pág. 159). Este posible final de la comedia no es sino un espejismo, un falso reflejo de la galería de espejos. Pues en el acto siguiente, que amplía el mismo espacio escénico de los dos actos anteriores con el fondo de un típico y ensoñador jardín modernista bajo la luna incipiente (surtidores, cisnes, kioscos y macizos de flores, y hasta una reproducción de la Venus de Milo en el centro; todo parece acorde con lo idílico del espacio) hallamos a Luisa recostada

en su felicidad, y a Carlos, el converso, el "gran desengañado de la vida" material, convencido de que es "la poesía la única cosa a la que nada puede destruir ni desvanecer" (XII, pág. 310). Ambos se miran en un espejismo de paternidad recién estrenada, que Rueda recrea en un apasionado diálogo de felicidad suma entre los esposos, al comienzo de ese tercer acto, refiriéndose a la niña prohijada como un auténtico destello luminoso en sus vidas algo penumbrosas. Nótese el título de la comedia, algo cursi desde nuestro punto de vista actual, y que se adelantaba –si se me permite la asociación– al título de aquella película taquillera de los primeros sesenta que dirigió Luis Lucia, descubriéndonos una encantadora niña intensamente rubia que convertía un adusto anciano en un abuelo bonachón, y que acabó titulándose, como también podría haberlo hecho la comedia de Rueda, *Un rayo de luz*. Y unas escenas después se insistirá en esa iluminada transformación que ha sucedido en la vida de la pareja, como benefactor efecto de la niña[16]. En el momento más alto de la borrachera por la paternidad apócrifa, la pareja podría ser expulsada de su paraíso-jardín cuando regresa el jardinero que seguramente reclamaría sus prerrogativas de padre auténtico, actuando de ángel exterminador. Pero como ocurría en la comedia *El secreto*, Rueda se abstiene de plantear la ruptura, de formular el conflicto, de romper el espejo de su idilio, sino que lo afirma, lo deja estar sin empañarlo apenas nada. Ni el padre renuncia a la hija ni los que la han adoptado tampoco. Luz es *mucha luz* para satisfacer e iluminar a todos. Un mantenido canto del ruiseñor enjaulado debe poner el acorde final en un mundo artificial, totalmente idílico.

El último de los idilios gozosos es la pieza, otra vez "en llano romance", *Vaso de rocío*[17]. Y es la única que Rueda no ambienta ni en su querida Andalucía ni en su coetaneidad, sino en el arcádico pasado greco-pastoril, esa suerte de exotismo en el tiempo, en el arte, en el clasicismo de que también gustó, y mucho, el Modernismo. Porque

16. Dice Luisa.- "Antes mi alma estaba opaca, triste […] En lugar de parecer mi alma un ópalo, de opaca, parece hecha de luz cristalizada" (XII, pág. 318).

17. Salvador Rueda, *Vaso de rocío. Idilio griego*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908.

en esta pieza Rueda se propone imaginar nada más y nada menos que la pasión amorosa y la pasión artística del legendario Fidias[18] (por aquellas mismas fechas Marquina lo hacía con Benvenuto Cellini[19]). Para ello imaginemos una Arcadia casi de juguete, de la que aspira a ser su rey un habilidoso y melómano pastor llamado, como no podía ser de otro modo, Salicio, amigo de un par de jóvenes que viven y se educan en ese espacio feliz, sin sombra de mal alguno (y, por si fueran escasos los ingredientes de ese inefable *locus amoenus*, la chica, hija de rey, se llama Gracia) y actúan como ayos vigilantes de la misma dos personajes próximos al perfil funcional de los graciosos barrocos, que tienen por nombres respectivos Ariadna y Teseo. Y conste que nada más lejos de Rueda que la intención de la parodia; todo lo indicado se presenta como algo amablemente serio. A lo largo del acto primero el clima de idilio va *in crescendo* hasta la escena final, cuando los jóvenes confían a la inmensidad del universo su comunión en amor, y son conscientes de algo que ya habíamos oído afirmar en *La Musa*: la armonía sideral, como una inmensa música, pulsada por la luz: "¡Todo el cielo es una lira!, ¡Toda la creación un arpa!" (pág. 23) son los dos últimos epifonemas de ocho sílabas que ponen telón final a la primera jornada de la comedia. Y ello sin que antes no hayan faltado contemplaciones líricas, entusiastas y atentas de la naturaleza, en sus microcósmicos detalles, como el canto al ejemplo social de las hormigas o la imagen del amor como un panal permanentemente laborado por las abejas[20].

---

18. El escultor Fidias nació en el 498 a.C. y se inició como pintor, si bien el magisterio de Ageladas de Argos le llevó a despuntar definitivamente en la escultura. Uno de los primeros encargos realizados fue una escultura del general Milcíades el Joven y sus soldados, grupo escultórico de gran tamaño y del que no nos ha llegado ninguna reproducción. Pericles le encargó la supervisión de la Acrópolis y que se hiciese cargo de los grupos escultóricos que la adornarían. Para la construcción de la más famosa de sus estatuas, la de Athena Parthenos, preparó un monumental molde de madera que fue cubriendo con toneladas de oro y marfil. Como esta estatua iba a estar en el interior del Partenon, hizo una réplica en bronce, que colocó a la entrada de Atenas, y de la que sí nos quedan algunos fragmentos copiados..

19. Esta obra fue estrenada en el teatro de La Princesa en marzo de 1906.

20. Imagen que en el acto segundo se extiende a la práctica de la caridad (otra suerte de amor) de Gracia con los pobres que acuden hasta su llamada en Palacio:

En este *Vaso de rocío* importan dos motivos prioritariamente: el de la constancia amorosa, el de la lealtad, y sobre todo el de la vocación artística, sentido como una pasión irrenunciable (faceta que se intensifica en *La epopeya del templo*). Este último aspecto, el de la creación artística, Rueda lo expresa con cierta brillantez a través del personaje Andrónico, el muchacho que ve en cada piedra del camino, en cada bloque de mármol, en cada montaña, unas formas esbeltas, hermosas, casi espiritualizadas, que están esperando la mano creadora y liberadora del escultor que aspira a ser.

No menos arcádica resulta la decoración del acto segundo, auque ahora estemos en una "deslumbradora estancia del palacio del rey" (pág.27). Allí tres objetos sobre los que debemos parar mientes: la archirrepetida jaula de oro con ave encerrada, la reproducción, esculpida o pintada, de la legendaria estatua de Fidias dedicada a la diosa Palas, y entre ambos una humilde flauta. Si el pájaro enjaulado simboliza el feliz espacio de la inmarcesible Arcadia y la estatua es metáfora del tiempo por llegar, del deseo por cumplir, la flauta es el elocuente testigo de un amor "que es ánimo de las cosas / y que idealiza el cerebro" (pág. 28)[21].

Están separados los prometidos, pero la melancolía de Gracia presupone un inmediato reencuentro. Como un anuncio del mismo, llega antes el retorno de Salicio, que ha ido a reclamar el nombramiento prometido, lo que aprovecha Rueda para introducir la secuencia de fino humor que no suele faltar en sus comedias, basada en este caso en la desorientación e incomodidad del rústico en lugar refinado.

Para introducir un pequeño componente de tensión, Rueda se hace eco de un hecho que encontramos en la biografía de Fidias: había caído en desgracia y fue acusado de haberse apropiado de parte del oro y marfil que había empleado para la realización de su legendaria estatua criselefantina[22]. La muchacha, aun sin saber que

---

"Parece un panal de miel / y los pobres los insectos" (pág. 31). La situación evoca algunos de los romances de la sección "Vidas con alas" del libro *Fuente de salud*.

21. El motivo de la flauta, aunque ya rota pero capaz todavía de recomponerse para emocionar, lo vemos en un soneto de *El poema del beso* (1932).

22. Los opositores políticos de su protector Pericles acusaron a Fidias de haberse apropiado de parte del oro y marfil de la estatua; también fue acusado de soberbia

detrás del nombre de Fidias se esconde el de su amado Andrónico, lo defiende ante el rey como se defiende la integridad de un artista que es víctima de envidiosas injurias[23]. Con estos antecedentes, es lógico que la escena siguiente sea la llegada a palacio del encausado escultor y su reencuentro con la amada de juventud, sin reconocerla en un primer momento (como ocurre en tantos textos clásicos). Y eso que el Fidias que Rueda nos presenta tiene mucho más del joven ingenuo y soñador Andrónico que del consagrado artista, a pesar de que esté en riesgo de enjuiciamiento. Es más un hombre aquejado de melancolía que un creador ocupado en la magna obra que tiene entre manos. Más aún, parece que la acusación de robo que pende sobre él pasa a ser una preocupación menor; que lo que le abstrae verdaderamente es el recuerdo de la joven Gracia, la muchacha de la que estuvo y sigue enamorado. Sin embargo, a la hora de buscar alegato de autodefensa, Rueda habla por boca de su particular Fidias para hacer un elogio de la creación artística, logro exclusivamente espiritual que difícilmente puede mezclarse con las contingencias materiales. El rapto creador se opone a cualquier cálculo mercantil. El escultor, como el poeta, crean desde una especie de arrebato irracional que desdeña el minucioso realismo consciente del comerciante. Una vez más (como tantas otras en la cosmovisión de Rueda) el arte –y el artista– procede como la Naturaleza, la copia, se inspira exclusivamente en su deleitable contemplación:

---

y orgullo desmedido al esculpir en el escudo de la estatua de Palas su propio retrato y el de Pericles. Fidias, presionado, huyó a Olimpia, en donde le sería encargada otra de sus obras maestras, la estatua de Zeus entronizado. La muerte del legendario escultor griego, desterrado según unos autores, en prisión según otros, se produjo en el 432 a.C.

23. Naturalmente que cualquier afirmación que se hace por parte de los personajes está acompañada de la metafórica expansión correspondiente, muchas veces tomando como elemento de comparación los diversos planos de la Naturaleza, y dentro de ella el reino de los pequeños animales. Así, a propósito de los artistas inferiores a Fidias, y envidiosos de él, que han podido acusarle falsamente de robo, se dice: "Pienso que los envidiosos/son caracoles rastreros/cuya gloria es ver el mundo/todo de babas cubierto" (pág. 39).

¡y hace el mar igual, tirando
olas sublime y soberbio,
la noche tirando estrellas,
y el sol torrentes de fuego! (pág. 43)

Ante la mesura de lo artificial, Fidias sabe bien que la Naturaleza, en la que tiene su modelo, actúa con largueza, con hermosos y emocionantes excesos. Toda una póetica metafórica, basada en el lenguaje de la Naturaleza, es la que escuchamos en labios del personaje:

Interrogad a un crepúsculo
por qué es brillante y espléndido;
decid que tasado sea
su tono rojo y violento;
pedid que parcos se ostenten
los cien verdes de su incendio;
suplicad a sus azules
que se precien de correctos;
interrogad a los oros
por qué son tan opulentos;
a los carmines decid
por qué fulguran ardiendo,
y multad a los añiles
por tener tantos reflejos.
La mesura y la armonía
son el dibujo correcto,
pero no la inspiración,
la fantasía ni el estro. (pág. 43)

Para terminar el acto falta aún el reencuentro de los enamorados, que habían quedado emplazados para tal cita al final del acto anterior. Y para que el paralelo gozoso se revista de mayor encanto, los versos de mutua alegría del artista y de la hija del rey tienen como fondo la misma melodía pastoril salida de la flauta que un día, allá en la Arcadia, había labrado Salicio. Y, en medio del júbilo, la pareja encuentra la fórmula perfecta del idilio griego que, además, justifica

el título de la comedia : la flauta canora es como "un vaso de rocío / que se derrama en el viento" (pág. 46).

Solo queda el desenlace, gozoso por supuesto, de las dos cuestiones planteadas en el acto primero: de la confirmación del sueño artístico y del logro del poder temporal. El pastor Salicio atisbará lo que le supondría ser rey de un territorio como la Arcadia, pero ese reinado, si ha de ser tan similar al de las ciudades, no le satisface, porque es incompatible con su experiencia de la libertad y su conclusión de que es totalmente inaplicable en la Arcadia lo que el hombre se ha inventado en la polis: "¡porque ni sirve un pastor / para las altas esferas, / ni tampoco sirve un Rey / para guardar las ovejas!" (pág.57). Una variante, al fin, del viejo *topos* de "menosprecio de corte y alabanza de aldea" que enlaza con el motivo de la "insula barataria" sanchopancesca. Como el noblote escudero de don Quijote, Salicio también se harta de ser centro de mofa en la corte griega. Y, al hilo de esa postura, Rueda aprovecha la ocasión de dejar fluir su capacidad lírica para enjaretar un romance más en homenaje a la vida campestre, insistiendo en la música de esa misma Naturaleza, producida por los miles de élitros de los insectos, el rumor de los arroyos, y la dinámica del viento. Una descripción que acaba resultando coherente en labios de un pastor especializado en flautas hechas de cañas. La escena de sobresalto y renuncia del pastor-gracioso de la comedia se ha visto antecedida de otra –intimidad paterno filial– en la que el rey y la princesa se han comportado con la sinceridad (debilidad física de uno, por vejez; grandeza moral de la otra, por juventud y nobleza) que les devuelve a la estatura de lo humano.

La culminación de este acto, y por ende de todo la comedia, llega en su secuencia séptima y última, cuando el monarca, tras liberar de la culpa imputada al escultor, recibe la embajada de las polis griegas, reproduciendo en escena, hasta donde fuera posible, una réplica del desfile que se ofrecía en uno de los frisos del Partenón, obra, al fin, del mismo Fidias[24]. Por ello Rueda imagina que el liberado y agradecido escultor concibió el magno templo y sus decorados inspirándose en esta secuencia

24. Algo no muy distinto imagina el poeta Rueda en su texto "El friso del partenón", dentro de su libro *Trompetas de órgano* (1907).

sublime del rendimiento de pleitesía al monarca bondadoso y bienhechor. Lo que sigue es como un poema modernista, en verso corto, acerca de la hermosura de las diversas islas griegas, rematado todo, como en los finales de fiesta escénicas, con el danzar de los bailarines griegos, de fama universal. Una recomendación del autor en la acotación correspondiente que hubiese sido todo un reto para el escenógrafo de una hipotética representación: "El original aparato de la danza ha de imprimir grandiosidad al cuadro" (pág. 64). Inspirándose en lo que entonces se conocía del magno templo griego, Rueda sugiere ofrecer en la apoteosis final, enmarcada en el foro, una reproducción de la Procesión de las Panateneas, tal "como lo pinta mi sueño" (pág. 66) –dice el personaje–. El arte como idilio, porque esa creación le es inspirada por el amor, por la mujer. Y el arte como el gran maestro de la vida, afirmación rotunda que cierra el texto, en donde música, poesía y arquitectura se corresponden, en una desiderata de transferencias bien próxima a la que, desde Baudelaire, hizo suya toda la creación modernista[25]. Como apuntó al respecto González Blanco, "se diría una apoteosis de la escultura y de la poesía, la fusión de las dos artes" (...) y el idilio termina con la más alta exaltación de la poesía que se ha escrito en lengua española"[26].

El desfile de numerosos grupos rematados por una cuadriga de oro "con los cuatro caballos lanzados al cielo y pataleantes de soberbia" (pág. 67) es un alarde escénico que estaba más próximo de las posibilidades escenográficas de la gran ópera que del raquítico teatro de verso del momento. Un adelanto de lo que luego se sugerirá, con mayor aparato escénico aún, en *La epopeya del templo*.

B. Los idilios dolorosos

Tres títulos caben en este segundo apartado del teatro de Rueda, en los que el final feliz, apacible, armónico y hasta brillante de los cuatro

---

25. El libro *En tropel*, uno de los más conocidos y citados de Rueda, tiene un epílogo en prosa que responde a esta desiderata de las "correspondencias", *Color y música*.

26. *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío*. Madrid, Pueyo, 1908 pág. 223.

anteriores se trueca por remates de dolor, de *pathos* que imprimen un sesgo en cierto modo trágico al conjunto, siempre melodramático.

El andalucismo de Rueda vuelve a pujar en *La guitarra*[27], drama bronco que es como el desarrollo de uno de esos cantares flamencos que encierran la síntesis de una desgracia. El mundo de los tablaos, con sus bailaores y cantaores, es el fondo que enmarca esta historia de una pasión tan absorbente como destructora. Y ese mismo título tuvo un poema de Rueda que principia: "La guitarra tiene / la forma de un pecho"[28].

Estamos en un ventorrillo de cierto postín que ,sin embargo, pasa por un mal momento económico si no fuese por la largueza de un viejo adinerado que se ha encaprichado de una bailaora de fama –el único activo con garantías que tiene el local– de la que, a su vez está perdidamente enamorado un pintor mediocre. Ya tenemos un triángulo en ciernes, en el que el ángulo que ocupa la mujer, la tal Concha, tiene la particularidad de ser el personaje que quiere mantenerse al margen del capricho senil del uno y de la pasión del otro, pese a que la presión a la que se le va a someter la colocará en el centro de un desastre que acabará con su vida. Como apuntó González-Blanco, esta obra es una "historia de las almas gitanas que van por el mundo adelante con sus guitarras al hombro, explayando sus nostalgias por los cafés cantantes, donde se reúnen los señoritos degenerados y los ancianos libidinosos"[29].

Ambientación del colmao, de su aire de fiesta, y del toque de guitarra (el instrumento, que da título al drama, presidiendo la escena desde el principio): esa es la secuencia inicial, mientras se prepara la mesa para una fiesta por todo lo alto, pagada por el viejo verde. Un conjunto en el que pronto destaca –mitad ambientación costumbrista, mitad documentación de época– la figura del cantaor "Maoliyo", pero ya en sus horas bajas. En boca de este personaje –con la fonética y

---

27. *La guitarra. Drama en tres actos*, Madrid, El Cuento Semanal, núm. 5, 1907.

28. En *La epopeya del templo* vuelve a hacerse parecido elogio del mismo instrumento, asociándolo también al cuerpo femenino: "Dentro de ese cuerpo de mujer melódica / palpita la raza" (pág. 496).

29. *Op. cit.* pág. 222.

el léxico más convenientes al grupo social que representa– Rueda explica la relación entre sentimiento y cante, al tiempo que pasa revista a grandes glorias del flamenco de entonces –Chacón, Niño de Cabra, el Canario– trenzadas en una curiosa explicación que da el personaje acerca de cómo se produce el cante, comparándolo con el trino de los pájaros (otra vez la Naturaleza como el mejor referente comparativo de lo humano). Y no solo se aprovecha la escena para hacer una *laudatio* del cante y del baile flamencos, sino también de la manzanilla y de la habilidad de saberla escanciar con la venencia, si bien se advierte del mismo modo que ese mundo del flamenco es "mu arrastrao", que del éxito y la vida fácil se puede pasar, en un descuido, a la pobreza, al olvido, a la marginación y al sufrimiento[30]: "Cantaor ronco, cantaor ajorcao; er tablao der cante se convierte pa él en patíbulo, donde muere" (pág.4). Las dos caras –luz y sombra– que es necesario llevar al ánimo del espectador para que se espere la aparición del drama.

Lo que resta del acto primero es para perfilar delante del espectador los dos caracteres protagonistas del conflicto: el enajenado y débil Paco, totalmente entregado a la pasión que siente por la bailaora, y la reciedumbre moral de Concha, que detesta los amoríos que acaban produciendo dolor (habla desde la personal experiencia) y por tanto se esfuerza en desengañar al hombre que, en otro tiempo y sin tanto acíbar en el alma, hubiese aceptado de mil amores. Y es en la palabra imaginativa, poética, de Concha en donde se justifica la guitarra como símbolo de la pasión malsana, destructiva, asociándola con el copo de los pescadores: "Las maromas son estas cuerdas, y el *copo* es el interior de la guitarra. Corazón que se cae por este boquete abajo, no vuelve a salir, y quea amarrao pa siempre a su sino ahí dentro, como se quea er pez entre las mallas del *copo*" (págs. 6-7). Un simbolismo

30. Un declive que el personaje "el Calandria" describe curiosamente a través de la evolución de las cinco vocales, que son "er calvario de un cantaor": "Pos yo tenía la *a* más clara que ha tenío cantaor; se me gastó la *a* y empecé con la *e*; después pasé a la *i*, que la daba limpia como un cristal; pero se me entubió y caí en la *o*, que es ya ponérsele a uno los tendones der pescuezo como cordeles cuando se va a da la voz; de la *o* pasé a la *u*, y tiene usté que recorré to er calvario […] cuando ni la *o* ni la *u* suenan, ya uno es un ajorcao, un trasto en la vía que pa ná sirve" (pág. 3).

que a continuación, y para hacerlo más evidente, la protagonista lo concreta en su persona: "aunque usté no ve en mí trastes de guitarra, ni escarapelas colgás de las clavijas, ni labores de nácar, yo vengo a ser como la guitarra: hombre que se asoma a mi corazón, cae de cabeza en él y se pierde; hombre que se asoma al interior de mi pecho, se busca su propio calabozo, yo soy como una guitarra de carne" (pág. 7). Y tomando pie en una asociación ya vieja entre el perfil de la guitarra y la anatomía de la mujer, Concha repite el tópico en un despliegue de comparaciones poéticas que están a la altura de la fraseología popular, de habla andaluza, que sabe desplegar Rueda en esta pieza.

La escenografía del acto segundo, en casa de la bailaora, podría haber sido sacada de alguna de las pinturas costumbristas de Jiménez Aranda, de García Ramos, de Moreno Carbonero, de Salvador Sánchez Barbudo, de Antonio Reyna, de Gonzalo Bilbao o de muchos de los cuadros de Romero de Torres: adornos taurinos en las paredes, castañuelas, panderetas y mantas jerezanas en los huecos de las figuradas puertas y ventanas. En resumen, como lo indica Rueda en el remate de su didascalia, "todo lo que dé vivo color a un brillantísimo cuadro" (pág.8).

Y en ese lugar Concha resiste las presiones surgidas de la encrucijada en la que las circunstancias la han metido. Los amigos, los admiradores, quieren que intensifique sus actuaciones en el *colmao*, para salvarlo del desastre económico, pero la artista desearía retirarse y dejarse llevar por la nueva aventura amorosa que ha decidido iniciar, aceptando el amor del pintor. Concha busca un sosiego, una felicidad, que no ha tenido hasta ese momento, en la nueva situación, entregada sin reservas primero, y ante todo, al hijo, y luego al hombre que le ha devuelto la dignidad y la tranquilidad de la que se sintió tanto tiempo falta. Y porque se siente madre, ante todo, Concha quiere corregir algunas desviaciones en su hombre: ha abandonado el trabajo y, sobre todo, se ha alejado de su madre. Tantas veces se ha sentido arrastrada, despreciada, vilipendiada, que ahora quiere que la vean como la más digna de las mujeres: accede a incrementar sus actuaciones para ayudar a sus colegas, y, especialmente, está dispuesta a renunciar al amor de un hombre, por tal de no destrozar la relación de ese hombre con su madre. Concha, huérfana de nacimiento, que ha rodado sin la

defensa ni el apoyo maternos, tiene muy presente la importancia de esa relación, quiere apoyarla, dignificarla, incluso a costa de su propia renuncia como mujer amante. En una escena digna del mejor folletín neorromántico, una madre demasiado protectora, demasiado egoísta exige a Concha que renuncie al único hombre que la ha tratado con dignidad y comprensión. El miedo a un día sentirse también negada como madre puede en el ánimo de Concha, que promete –eso quedará para el acto tercero– arrancar de su lado al alienado Paco.

En el acto tercero, Rueda quiere hacer un esbozo de experimento teatral con el recurso de la cuarta pared, incorporando figuradamente a la escena la propia sala del teatro en donde pudiese representarse *La guitarra*, al imaginar al fondo del espacio escénico esa misma sala. Estamos en un escenario, el del tablao en donde actúa Concha, visto desde su fondo, y antes de que las cortinas del foro se descorran, que sería como si entonces se descorriesen las cortinas de la representación a la que asistimos. En ese lugar, con el juego del dentro/fuera de la escena ofreciéndonos ese mundo callado de lo que ocurre entre cajas, tiene lugar el desastroso desenlace de este primer "idilio doloroso". Como largo preámbulo, la acostumbrada escena costumbrista que de forma similar abría los otros dos actos: las cantaoras y el guitarrista que acompañan a Concha discuten las críticas y las exigencias del empresario de turno; y que se alarga con la presencia de otro tipo divertido, ladronzuelo de baja estofa y de tierna picaresca, escenas en las que Rueda vuelve a hacer despliegue de su capacidad fraseológica andaluza. Dos o tres ejemplos entre cien, y todos sacados de las ocurrencias verbales del Tío Clavijas: cuando se le censura su manía cleptómana, el simpático pícaro se justifica con esta salida: "yo he soñao arguna vez que mis deos habían sío, antes de ser deos, ganchos de romana"; cuando el tocaor Pérez le hace otra recriminación, el susodicho se defiende con la consabida maldición: "¡Anda, mal age; así se te güervan los deos diez setas y no pueas tocar!"; y cuando una de las muchachas le acusa de haberle sustraído, en un suspiro, los polvos de maquillar, le responde "¡Repéyate la cara con un palustre!" (las tres citas de la pág.15). Tras este prólogo llega el momento climático del texto: la función está a punto de comenzar y se advierte, en el colmao, la presencia del pintor, que ha vuelto a

ser rechazado por Concha, fiel al cumplimiento de sus promesas. El diálogo surge tenso entre la antigua pareja, suplicando él, intentando mantenerse en su insincera frialdad ella; este diálogo prevé el final funesto que se precipita inexcusable. Un premonitorio anuncio lo advertiremos en la copla que una de las muchachas canta, todavía tras la cortina corrida del fondo:

> ¡Si se contaran las muertes
> que hechas tiene la guitarra,
> más muertos se contarían
> que arenas tiene la playa! (pág. 18)

Todo ya ocurrirá de seguido. Concha insiste en que Paco la olvide, que se aleje definitivamente de su lado; el hombre se resiste, suplica, grita, se altera…De improviso llega el momento de la actuación de Concha, se abren las cortinas del fondo, los espectadores de verdad se miran en el espejo de los espectadores fingidos o pintados al fondo del escenario; equidistante entre los dos focos de la elipse queda atónito el enajenado artista mientras la mujer baila en el tablado, de espaldas a los espectadores reales, de frente a los figurados. Es el momento en que cabría recordar un famoso soneto dodecasílabo de seguidilla titulado "Bailadora" (del libro *Camafeos*, 1897), y del que me permito repetir sus tercetos:

> Cuando enarca su cuerpo como culebra
> y en ondas fugitivas gira y se quiebra
> al brillante reflejo de las arañas,
>
> estalla atronadora vocinglería,
> y en un compás amarra la melodía
> palmas, risas, requiebros, cuerdas y cañas[31].

31. Escena que ya había reflejado en temprana prosa, en el libro *Granada y Sevilla*, 1890, al glosar "El mantón de Manila" (que es también el título de un largo poema del libro *En tropel*, 1892): "La bailadora, como si nada fuese en ella, yergue sobre el soberbio busto la cabeza a modo de quien siente bajo sí rodar las mise-

Todo es muy rápido: la danza se acompaña del parlamento desgarrado del hombre, como el desarrollo de una copla flamenca de desamor y celos. E inmediatamente después el homicidio, de un disparo, de Concha (su baile ha sido danza de la muerte). La acotación da idea clara del patético momento que Rueda ha imaginado: "La bala atraviesa a Concha, que aún agita un momento los brazos bellísimamente; antes de morir da un grito terrible, se lleva ambas manos al corazón y cae entre el inmenso tumulto del público aterrado" (pág.19). Final en clímax absoluto, como los ejemplos de dramas neorrománticos que advertimos en su trasfondo. Una historia que apenas se sostiene hoy día, en la que interesa resaltar, sin embargo, lo que hay de figuras y lenguaje costumbrista-andaluz.

Lo mismo cabría decir, pero ahora trasladándonos a la ribera del mar, entre los pescadores malagueños, en el siguiente idilio, *El poema de los ojos*[32], pues los dos actos de este drama se ubican en un paisaje marino, al filo del mar, y entre gente del pueblo.

Dos familias cercanas, tanto que entre ellas se establece el lazo amoroso de los respectivos jóvenes, pero sobre las que pronto gravita un problema nuclear, la ceguera, por accidente, del pescador Juan. Las condiciones económicas perentorias de estas gentes han hecho de la abnegada señora Frasca un ejemplo de "madre coraje", que ha sustituido en las tareas de la pesca a su hijo, inútil, con el apoyo del patrón de la jábega que faena en aquella costa. Si el cuadro costumbrista entre flamencos se ofrecía en la obra anterior, ahora le toca el

---

rias humanas, y ora hace estremecer de una airosa cabezada los claveles hinchados en su pelo, ora deja asomar los pies en dulce movimiento bajo la falda; tan pronto cuelga la cabeza de un lado y mira al soslayo a medida que el cuerpo la va dejando atrás en su vuelta, y ya para, ya corre, ya va en casi imperceptible rotación que hace estremecer todo el tren de flecos y bordados". También se correspondería con este momento final del drama, el poema de *En tropel* "El tablado flamenco", del que recordaré, por ejemplo, esta estrofa de dodecasílabos monorrimos y diseño circular, como las vueltas sobre sí misma de la bailaora: "Las palmas alegres de ritmo vibrante/ indican las vueltas del cuerpo ondulante/ y arrancan suspiros del pecho anhelante/ las palmas alegres de ritmo vibrante".

32. Salvador Rueda, *El poema de los ojos. Drama en dos actos* Madrid, El Cuento Semanal núm. 82, 1908 (por donde cito); Madrid, El Teatro Moderno núm. 250, 1930.

turno al cuadro de pescadores preparándose para echar el copo y luego para recogerlo ahíto de pesca, y la señora de edad, y abnegada madre, como un pescador más en el tajo. Hay una escena en la que vemos a los fornidos pescadores, ayudados por la madura mujer, arrastrar hasta la playa la red, soportando el esfuerzo con alegría, y viene a la memoria un soneto ruediano inserto en *Cuadros de Andalucía*, 1883, que oportunamente merece copiarse aquí:

EL COPO
Tíñese el mar de azul y de escarlata,
el sol alumbra su cristal sereno,
y circulan los peces por su seno
como ligeras góndolas de plata.

La multitud, que alegre se desata,
corre a la playa, de las ondas freno,
y el musculoso pescador moreno
la malla coge que cautiva y mata.

En torno de él, la muchedumbre grita,
que alborozada sin cesar se agita,
doquier fijando la insegura huella.

Y son portento de belleza suma,
la red que sale de la blanca espuma,
y el pez que tiembla prisionero en ella.

Y como en obras anteriores, también aquí Rueda perfila un par de personajes que además de funcionar como enlace de situaciones, les confía un cierto humor, una cierta ternura, y, en este caso concreto, la voz lírica del drama. Y por ello, tal vez, los hace llamar el dramaturgo con los sobrenombres de "Primores", el pinturero mozo que va de pueblo en pueblo, con sus cenachos malagueños, voceando y vendiendo el pescado, y "Calamar", el muchachillo huérfano y andrajoso, pero enormemente simpático, que gusta bucear ("hacer recalás", dice él) para conseguir preciosas conchas del fondo marino,

que regala a Rosalía, su amiga y protectora. Es como un antecedente del "niño mariscador" que luego poetizara el poeta Pemán. El carácter ambulante del primero le sirve para ponernos en antecedentes de la trama y anunciar el motivo del triángulo dramático: nos dará noticia de un antiguo, y posiblemente renovado, pretendiente de la muchacha casadera llamada Rosalía, la mujer por la que rivalizaron en otros tiempos, y con furia caínita, los dos pescadores más señalados de la comarca, Pedro y Juan. En el tiempo anterior al de la acción el favor se había inclinado de parte del ahora ciego, y el sano se dispone a reclamar su revancha. Y al segundo, "Calamar", Rueda le otorga una enorme capacidad imaginativa y descriptiva, que hace del personaje un excelente contemplador de la naturaleza marina, describiendo magníficamente las sensaciones del buceo libre.

El conflicto es bastante simple, como en todo el teatro ruediano, y sirve para actualizar viejos motivos del drama folletinesco. La muchacha que siente haber agotado el amor por un hombre, cuando éste ha perdido la vista de sus ojos, y la posibilidad inmediata de que torne a enamorarse de un pretendiente anterior que goza de la visión, pues para Rosalía, como una derivación popular del clásico símbolo neoplatónico, la mirada del hombre—sus ojos encendidos— es el resorte fundamental para acrecentar su pasión amorosa. Y en medio de ese argumento-marco Rueda procura introducir motivos lírico-descriptivos o, si se tercia, alegatos regeneracionistas. Así, por ejemplo, cuando el Tío José compara el descabalado y deteriorado peso de la pesca en que ofrece la mercancía, y que es leve recordatorio del emblema (la balanza) de la Justicia, con el estado de esa Justicia en su tierra, plagada de tantas desigualdades:

> La [Justicia] de España es este peso. Está así porque tós los españoles lo han pisoteao; porque tós los militares le han dao con el pie; porque lo han apedreao los notarios, y lo han llevao a rastras los abogaos, y le han arrancao el fiel los comerciantes, y le han roto mil veces las cuerdas los ministros. No se ha escapao naide sin ponerle la mano encima. Estas tazas […] jartas de servir pa tó, las colgaron de una cruz de jierro, es decir, las crucificaron, y resultó un peso. (pág.7)

El remate del acto primero, tras la escena costumbrista de la compra del pescado recién traído, ocurre entre el ciego Juan, por primera vez en la escena, con sus ojos vendados, y la aguerrida madre. El pescador expresa, desde su acentuado estado depresivo, la terrible carencia de la ceguera. Juan echa de menos el entorno natural visto con la intensa luz de los parajes marinos, y el sonido pujante de esa Naturaleza. Al igual que en alguna obra anterior, y sobre todo en su poesía, Rueda no puede evitar el elogio de las cigarras –"¡las cuaja el sol; ya ve usted si serán hermosas!" (pág. 8)– al lado del elogio al mar intensamente refulgente bajo el sol. Como necesita que la acción concluya con la elegía que de sí mismo, de su carencia, hace el desvalido Juan, agarrando los que fueron sus remos cuando veía, unos sus brazos, otros sus alas, con los que navegaba y se alzaba hacia la luz: como un nuevo Ícaro, la luz le quemó y lo precipitó en el pozo de la negrura.

El parlamento de Rosalía, al iniciarse el acto segundo, reitera esa importancia del sentido de la vista, tan potenciado en la literatura simbolista y modernista, sobre los otros cuatro, como el indicio más veraz de que su amor por uno de los dos hombres era solo parcial, que era el amor tan solo a unos ojos, y cuando estos se rompen, se agota el amor que se les tenía. Esta reflexión de la mujer, sintetizando el punto de partida ofrecido en la parte anterior del drama, sirve de perfecto prólogo a la primera secuencia escénica de esta segunda mitad, que no es otra que el reencuentro de Rosalía con su otro antiguo pretendiente, que vuelve ahora a recuperar la victoria perdida en la otrora batalla, tres años atrás: el pescador Pedro.

Rueda sitúa ese encuentro en un lugar, y en una tesitura, que tienen gran efecto metafórico-simbólico en relación con lo que la trama plantea. Rosalía está sacando agua de un pozo para llenar su cántaro, y cuando lo tiene por la mitad aparece el hombre que se presta a llenarlo del todo, repitiendo, ahora como punto de reinicio, una situación idéntica anterior que se había consignado como punto final de una relación, en otro momento de sus vidas. Así los tres años que median entre ambas idénticas acciones no han sido sino un paréntesis sin consecuencias, y ahora, terminando la tarea interrumpida antes, se prolonga la situación que, afectivamente,

resulta válida para Rosalía, pues su amor por Juan había sido solo un espejismo, ya definitivamente deshecho, apagado como los ojos de aquél. Porque, por una parte, el cántaro vacío o lleno de agua es emblema –explicitado por Pedro– de la propia mujer, vacía o llena de cariño, y lo es también el pozo con su fondo circular de agua-espejo, a cuyo brocal ella puede asomarse para hundirse en él, pero también para verse reflejada, reconocida, en su fondo (como si de un gran ojo se tratara). Un parangón que acentúa el lirismo del diálogo entre los renovados amantes, en el que no falta ni el recurso ponderativo de la hipérbole sacroprofana:

> Pedro.- Ven, y asómate al pozo. ¿Ves allá, en el fondo?
>
> Rosalía.- Veo mi cara bajo el agua.
>
> Pedro.- Pues cuando te asomes a mis ojos, quiero también te veas así, como si vivieras dentro de mí
>
> Rosalía.- ¿Cómo si fueras un pozo profundo?
>
> Pedro.- Cristalino y fresco; tó pa tenerte en ellos como una hostia metía en un sagrario. (pág. 11)

La aparición de Pedro en aquella zona de la playa coloca el sentimiento de Rosalía en una difícil encrucijada entre el vitalismo que es sinónimo de pasión, que ahora representa el recién regresado, y el antivitalismo, que se asocia con el afecto simplemente y con el hombre ciego. La muchacha lucha entre el respeto y la fidelidad que el uno le merece, y la pasión que el otro le inspira. Como la cantaora del drama anterior, Rosalía también se debate en una contradicción de sentimientos y de deberes morales. Quisiera amar, como esposa, a Pedro, pero sin herir más aún el vacío en negro de Juan, a quien ya solo sabe querer como amiga, o como hermana.

En realidad la ausencia/presencia de la vista en esta historia no es sino una variante de la importancia de la luz en textos anteriores del teatro ruediano, y en su rica y extensa obra poética. Por ello esta obra teatral se remata con dos excrecencias versificadas, una el "Romance de los ojos" que pregona un vendedor ambulante de pliegos de cordel, y otra el poema en serventesios dodecasilábicos "El elogio de los ojos" que –apostilla Rueda– "si la actriz fuese una buena intérprete de la poesía

lírica, declamaría inmediatamente después del drama" (pág.19)[33], y en donde campea la idea motriz que, a su modo, también quería expresar Rosalía, para justificar su preferencia por Pedro en detrimento de Juan: los ojos como ventanas del alma para contemplar y aprehender el mundo. Dicho con sus palabras, que son como una primera formulación, en el lenguaje que corresponde al personaje, de lo que luego el poema culto expresa: "¡Dices que los ojos son agua, carne, miseria! Miseria, sí, pero una miseria que ilumina Dios; son carne, pero una carne de luz, de claridá divina; son agua, pero agua cuajá en un espejo pequeñito, que es capaz de copiar el mundo" (pág. 18).

Tardía –de 1921– fue la última escritura de Rueda para el teatro. Tardía y hasta más pesimista, si cabe, que las otras dos piezas que forman, con ésta, el grupo de los "Idilios dolorosos". Rueda se aplica aquí al talante moralista desde argumentos marcadamente truculentos, que en esos años notamos en algunos epígonos del naturalismo, como el extremeño Trigo o el madrileño Noel. En *La vocación*[34] que es el título de la comedia en cuestión, se pretende elevar una explícita condena (como dice el autor en una breve nota preliminar de intenciones) de "varias significaciones sociales sin vocación en sus carreras –el médico, el artista, el maestro, el político, el legislador, el sacerdote sin fe– para con lo cáustico de la repulsa, reintegrar la pureza de los valores humanos a la vida" (pág. 1). Es decir, que en esta obra se pondrá de manifiesto lo noble de las sinceras vocaciones y lo perverso de las vocaciones falsas, sancionadas con lenidad y hasta con grave perjuicio de ingenuos e inocentes.

Volvemos a un ámbito andaluz, al seno de una familia de clase media, y de maniática beatería –tiene el propósito de llevar a su hija al convento para que profese– y a una virtuosa y agraciada señorita a la que además se le obliga a que rompa, por prejuicios de clase, con un novio humilde, que "viste blusa de ebanista", que "no tiene palabras finas", que no es señorito, aunque sea honrado a carta cabal.

---

33. Poema que Rueda recuperará en la recopilación *Cantando por ambos mundos* (1914).

34. Salvador Rueda, *La vocación. Novela escénica en tres jornadas en prosa*, Madrid, La Novela Corta núm. 280, 1921.

En esa situación, tan vieja como el teatro, Rueda introduce el riesgo de una variante que le da nuevo aire al conflicto: el dolorido novio del pueblo tiene celos de un cura algo mundano y piropeador de feligresas, bien recibido entre las familias de postín, y está dispuesto a creer que su novia acepta sin rechistar la imposición familiar porque está demasiado encantada por el curita de marras.

Todo el acto primero despista un tanto, porque nos hace confiar en que estamos ante un juguete cómico arrancado de Moratín y pasado por los Quintero, el de la joven casadera que puede ser víctima de una madre a la que le han comido el seso los deliquios religiosos, y quiere sentir el orgullo y la victoria de tener una hija monja, sin averiguar antes si la vocación de la muchacha es vivir en el siglo o en el claustro. El antiguo tema de la imposición autoritaria familiar, de la anulación de la voluntad de los hijos, y la cómica y feliz resolución del conflicto en ciernes. Y todo ello contando con un sacerdote cómplice de esa captatio pro uxore dei que empalaga con su tartufismo y su retórica, pero que esconde una rijosidad apenas disimulada con simpática elocuencia de pastor de almas de moderna facha. Y por si faltara poco para el divertimento, el pater familias es contrario a las beaterías de su cónyuge y le insta a que "si quieres paz en nuestro matrimonio, tira el rosario y coge la aguja, suelta el devocionario y coge la escoba, rompe el porrón de agua bendita que tienes atado a la cabecera de la cama y déjate de clérigos y de monjas, de oficios y de maitines, de hermanitas descalzas y de hermanitas con calzado, y entra en juicio" (pág. 5).

La primera vez que el Padre Alegrías comparece en escena y nos hace su filiación, incide sobre la causa que explica su carácter "demasiado profano" y, a la larga, el meollo ácido de la obra: la madre le presionó para que fuera sacerdote, cuando a él le atraía el cante y el baile flamencos, de modo que "no tengo yo la curpa de que el hábito no vaya puesto con la formalidá que se debe en este cuerpo, porque cura me hicieron sin vocación" (pág. 6).

Y esa falsa vocación, sus consecuencias y la conducta negativa, destructora, que de ella se deriva, se empieza a demostrar en el acto segundo, que Rueda sitúa en una casa de lenocinio, de elegancia aparente, entre cuyas pupilas el inmoral sacerdote quiere colocar a la

muchacha de buena familia, tan lejos del convento añorado por la beata madre. Allí alterna con la madama de turno un curioso aristócrata que desea ser algo así como un contrahecho mecenas de alguna muchacha que, por su vocación y esfuerzo, sea capaz de liberarse del mísero y triste destino que le ha llevado a aquel lugar. Tal empresa, que no deja de escandalizar a la doña Paca de ocasión, se concreta en el caso de una de las alojadas, llamada "Gloria", que se desvive por ser actriz; una muchacha que, en opinión experta del entendido marqués, "imita a la Guerrero, a la Cobeña, a Rosario Pino, a Loreto Prado, y a otras celebridades" (pág. 10), cita con la que Rueda rinde homenaje a algunas de las más renombradas actrices teatrales de aquellos años.

Antes de que aparezca la tal Gloria, y reconozcamos en ella un caso de sincera vocación, y no vocación espuria, como la del mal sacerdote, Rueda deja manifestarse a las muchachas que se quejan de su mala suerte vital. Así la obra alcanza también un matiz de crítica social, rompiendo una lanza a favor de seres marginales, como estas prostitutas a la fuerza[35], para quienes la vida ya no tiene demasiado sentido, pues se sienten como "acorchá, como de hule o yesca" (pág 11), obligadas a mostrar una risa falsa, de máscara, ante los clientes que las manchan cada día de indignidad, tratándolas como un fardo de muy escaso valor, encerradas siempre en el prostíbulo, en esa suerte de cárcel de explotación.

Y en una obra de trasfondo amargo, Rueda busca la presencia del idilio poético en varias ocasiones. La putilla Gloria, mujer sensible, inteligente, dotada de una capacidad poética natural, le sirve de portavoz de ese componente lírico. Ella sabe ganarse un clavel rojo porque aprecia en él la simbolización de cosas hermosas, que por un momento liberan a las encerradas de su inmediata miseria vital, pues en la bermeja corola de esa flor se cifra el mantón de Manila, las rondallas de Aragón, las parrandas andaluzas, los naranjos de Valencia, las palmeras de Alicante y hasta los balcones de Sevilla:

35. La prostitución, como una tara social, fue asunto requerido por el teatro de ese momento. Recordemos, a título de ejemplos más o menos coetáneos, las piezas teatrales de Trigo –*Trata de blanca*, próxima en situación a ésta de Rueda– o de Fernández Ardavín.

todo un idealizado *locus amoenus* a donde les gustaría escapar a las míseras huríes que viven en el rebaño de doña Paca. Es un esbozo de poema al clavel que Rueda pone en boca de su personaje, como preámbulo al recitado de otro poema en quintillas de tema taurino, con él relacionado, mostrando así la muchacha unas indudables dotes de rapsoda, una especial capacidad para triunfar en un escenario, debidamente educada e instruida para ello. Capacidad que en seguida ratifica, y ahora ante un empresario teatral, con el recitado de un segundo texto –romance octosilábico– dedicado al motivo del pescador que, enamorado, vocea su mercancía y canta las bellezas de su amada, y su insistencia en requebrarla a la reja cada día y cada noche: un poema que bien podría haberse insertado en algún momento de la obra anterior, *El poema de los ojos*.

En este punto de la acción, que el dramaturgo ha empleado para referirnos, como decía, el caso de una vocación digna y sincera, que merece todo el apoyo y toda la confianza, enlazamos con lo ocurrido en el acto primero: hasta el prostíbulo llegan el cura avieso y la engañada Ángela. Y como era de esperar, la muchacha humilde –Gloria– que es la fuerte, defiende con uñas y dientes a la inocente víctima –Ángela– para que no sea una de ellas, para que la trata de blancas que allí practica un inmoral sacerdote tenga su primera derrota. Gloria, la mujer tachada, preserva a la mujer impoluta, de buen nombre, de los seguros riesgos de aquel infierno. Una tarea que se ve secundada –como en los más elementales y primarios melodramas– por la aparición oportunísima del novio despedido, que le ha seguido la pista y puede ahora liberarla, como un redivivo Orfeo encastrado en humilde ebanista. Hasta aquí los hechos. Queda el enjuiciamiento moral, que llega con el desenlace, y todo ello conjuntamente en el acto tercero y último.

C. La apoteosis en tres cantos

La epopeya en el templo, que es el título de la "apoteosis" escénica de la que ahora quiero tratar, no se escribió pensando, probablemente, en una posible escenificación, sino que se incorporó a la amplia antología poética (una especie de segundo volumen recopilatorio de sus

libros anteriores) que Rueda publicó en 1914 en *Cantando por ambos mundos*[36]. Se trata de un largo poema dialogado y versificado (por ello no extraña en una antología poética) escrito, si hemos de creer la verdad de las fechas indicadas, en un tiempo desusadamente breve, entre la Nochebuena del año 11 y la Epifanía del 12 (lo que nos pone una vez más de manifiesto la capacidad versificadora del vate malagueño).

Rueda imagina un tiempo profundamente convulso (curiosamente la publicación coincidió con el estallido de la primera Gran Guerra europea, pero no fue ésta la causa directa de su génesis) que podría conectar con los sucesos previos a la guerra del 14, en los que la autoridad moral de la Iglesia, y hasta su poder temporal, se vieron –desde León XIII y Pío X– fuertemente comprometidos e incluso amenazados en medio de un clima profundamente anticlerical en buena parte de una Europa prebélica. La creación de la Segunda Internacional, la definitiva separación entre Iglesia y Estado en Francia o Portugal, los sucesos de la Semana Trágica en España, etc., es el contexto de convulsión social y de combatividad religiosa en la que se gestaría este texto. Así surge en nuestro poeta esa imagen, fundamental en la *Epopeya*, del templo en construcción, amenazada, sitiada y atacada vandálicamente por una plebe enfurecida y manipulada, que lo acaba destruyendo[37]. Pues ése es uno de los temas que se desarrolla en este texto: la controversia Iglesia/Estado, la independencia y libertad de la primera frente al segundo que quisiera imponer por la fuerza un laicismo alienante, que niega la libertad que parece falsamente procurar. El otro tema que se trenza con el primero es el de los supremos valores espirituales del arte, conducto para el hombre –por su práctica o por su contemplación– por el que acercarse a la divinidad que consuela, liberta y salva. En definitiva, una tesis de defensa y exaltación de la religión católica que se sintetizaría en esta propuesta gritada en el tercer acto de la obra:

36. "La epopeya del templo", en *Cantando por ambos mundos*, Madrid/Sevilla, Librería de Fernando Fe/Librería de Juan Antonio Fe, 1914, págs. 483-539.

37. No muy alejado de esta imagen básica –la fuerza contra la belleza y la fe– está el poema de Rueda "El puente colgante" del libro *Trompetas de órgano* (1907).

Sin Dios, sin alma y sin ley,
lo sabe el Pueblo que aclamo,
es imposible la vida
de los hombres, pues el barro
lo aclara el alma con luz,
la ley lo eleva de rango,
y Dios lo vuelve oro puro
al revolverlo en sus manos. (págs. 531-532)

Teatralmente Rueda está bastante cerca del procedimiento alegórico del auto sacramental. En ese sentido esta obra (que de pensarse para la escena, sería "de gran espectáculo", cercana a la ópera wagneriana o a los grandes ballets rusos) se adelanta a la renovación del "auto sacramental" que se registra en el teatro español a finales de los años veinte y a lo largo de los treinta. La acción sucede en un espacio tan simbólico en sí mismo como revela el topónimo "Cosmópolis" y con un largo elenco de dramatis personae entre los que podemos entresacar figuras plenas de alegorismo como INSPIRACIÓN y su oponente TRAGEDIA/MALDAD, junto a NOBLEZA, PODER, PRENSA, ORO, ARISTOCRACIA. Naturalmente, y en función del segundo tema concurrente en el texto, aparecen los artífices de las artes tan correspondidas en la estética simbolista/modernista: EL POETA (la palabra) EL ESCULTOR, EL ARQUITECTO (los volúmenes artísticos) y EL ORGANISTA (desdoblado, en cierto modo, en la figura más cercana del CAMPANERO) que representa la música. Todos, además, sirven a INSPIRACIÓN y por ella son continuamente ayudados, incentivados. Servidores varios, una mujer de confianza (también significativamente llamada SAULA) una Modista y una Bordadora, junto a cohorte de damas y caballeros conforman este elenco, en el que –por último– destacan unas peculiares figuras que incorporan a este "espectáculo total" las aportaciones de la kinésica y de la luz, los ingredientes fundamentales del ballet, en las figuras que representan la armonía de las columnas del templo, de sus hermosas vidrieras policromadas y hasta el PAN ÁCIMO de la comunión (para que aún más el texto de Rueda apunte hacia el modelo del auto sacramental de gran aparatosidad y magnificencia).

La Iglesia, y más concretamente la fe sobre ella aposentada, se siente fuerte en medio de su amenazante zozobrar por la enorme fuerza moral de la Inspiración. Rueda rinde homenaje al arrebato vivificador de la creación artística. Y, como poeta creyente, de marcada vertiente religiosa, eleva aquí también su hosanna particular por lo indeleble de la cruz, cien veces derribada, quebrada, quemada, ultrajada, y cien veces enhiesta de nuevo, triunfante por encima de todo. Es evocador a todas luces del suceso que convierte a Saulo en Pablo que esas palabras de confianza plena las dirija, en la escena primera del canto primero, la Inspiración a su temerosa confidente llamada precisamente Saula.

Desde el primer momento Rueda propone su tesis a defender: la Humanidad ha de fundamentarse en una armonía de las diversas artes, y todas rindiendo apoteósico homenaje a Cristo y su Iglesia:

> Han de sumarse la almas
> en el cuadro, en la cadencia,
> en el cincel, en el verso,
> en el color y en la idea,
> y ha de alzarse sobre todos,
> como cúpula perfecta,
> Cristo extendiendo los brazos.

Y no solo el arte, sino también la armonía que encierra y desprende de sí la misma Naturaleza. Es en esta pieza en donde llega también a su particular apoteosis un motivo escénico que hemos visto repetirse en otros textos dramáticos de Rueda, con particulares funciones y significaciones: las canoras aves enjauladas que ornan un espacio escénico. Aquí también Inspiración se recrea, en su palacio, con la más completa colección de aves que simbolizan las diversas partes del mundo, y en particular la misma España (naturalmente que Rueda muestra un candoroso nacionalismo triunfante, en la tradición del acendrado catolicismo de la nación española). Es el derroche descriptivo de plumajes y cantos de la escena segunda. Y es que los pájaros españoles, y más concretamente los pájaros andaluces

más bellos los cinceles no los modelan;
su Sol, pájaros vivos volviose un día
y desde entonces fingen llamas que vuelan

claro que como está hablando Inspiración, el binomio metafórico ya manido del ave= poeta acaba aflorando, como homenaje a tres grandes nombres de la historia poética hispana: el ruiseñor que canta junto al Tajo, en Toledo, evoca "los deleitosos versos de Garcilaso"; el que lo hace en la vega granadina parece una copia "de la voz de oro y gloria del gran Zorrilla" y el tercero, en Sevilla, "solloza como Bécquer el doloroso". Y aquel viejo mito de Filomena trasmutada en ruiseñor para cantar su pena se recoge una vez más en esta pregunta de Inspiración: ¿Serán tan solo, acaso, los ruiseñores / las almas inmortales de los poetas?

Es también este texto una exaltación cristiana del trabajo (arenga de la Inspiración a los trabajadores que construyen el templo en la págs. 493-494) como lo es igualmente de exaltación de un folklore nacional, cuando el mismo personaje canta las excelencias de la jota, como resorte efectivo del coraje patrio, y de la guitarra como el más castizo instrumento, pues en él "palpita la raza, / se esconde la musa rebelde y bravía / del genio de España" (pág. 496).

Una particularidad del sobresaliente motivo del arte al servicio de un credo se concentra en la estatua de un Cristo crucificado que ha de presidir el altar del templo en construcción. El escultor responsable ha podido impregnar su obra de un emotivo realismo, pero pide ayuda a la omnipresente Inspiración para lo más delicado e importante: hallar el misterio del amor y de la entrega en la mirada plena del Cristo; dotar la fría materia de una espiritualidad que mueva a devoción, que convierta en algo trascendente un simple trozo de mármol. Esa estatua del Cristo redentor jugará, como efectivo objeto escénico, al finalizar el canto primero, cuando la iglesia siente el primer asedio de las turbas y la figura del Cristo recién acabado ilumina con la fuerza de la fe la debilidad de los sitiados.

El canto segundo es un ejemplo de la idea que pudiese tener Rueda del teatro total –palabra, música y danza– al imaginar las *mil columnas* de su inmenso templo como otras tantas cariátides-dan-

zarinas[38] cubiertas de *mil túnicas blancas*, con un evidente recuerdo de los grandes frisos de los bajorrelieves griegos, según se apuntaba en otra apoteosis menor en el idilio *Vaso de rocío*[39]. Y que han de simbolizar, en esa especie de cosmogonía, las Ciencias, las Artes y los Oficios, Profetas, Evangelistas, Doctores sacros, místicos poetas... porque todos ellos son los "sostenes / en donde el templo se asienta". Y unas cuantas serán como las "góticas vidrieras" del templo, con los múltiples colores de las tales reproducidos en sus peplos y clámides "cual sublimes páginas de santa poesía"[40].

El final de este segundo canto, con la amenaza de la TRAGEDIA, portadora del mal, de la violencia, contra la efigie del Cristo, se resuelve en una segunda apoteosis religiosa y en un aplazamiento de la definitiva lucha final entre el BIEN y el MAL (Inspiración versus Tragedia) al que conducirá la acción en el canto tercero. Estamos ahora en la "severa sacristía" adjunta al emblemático templo, con toda

---

38. En el libro *Mármoles* (1900) hay un soneto que refiere en su primera estrofa la imagen desarrollada por extenso en este momento de la "epopeya": "De Pandroso el regio santuario/ lucía, por columnas primorosas,/ seis elegantes vírgenes hermosas, / labradas por insigne estatuario". El mencionado santuario estaba dedicado a la ninfa Pandroso o Pandrosos, una de las hijas de Cécrops, el rey serpiente.

39. Copio la didascalia que figura al inicio de la escena sexta de este segundo canto: "Por la puerta del foro avanzan infinidad de parejas de bailarinas, vestidas de blancas y alargadas cariátides: cada una mostrará en el traje, como antes se dijo, e impresas en grandes letras de oro, las palabras BAILE, GRABADO, MODELADO, ORFEBRERÍA, CERÁMICA, BORDADO, INDUMENTARIA, ORNAMENTACIÓN, IMPRENTA, TALLADO, INCRUSTACIÓN, ESMALTE, LITOGRAFÍA, VACIADO, CRISTALERÍA, POLICROMÍA y muchos más nombres de Artes Industriales y Oficios, que sirven de belleza y utilidad al templo. Son mil las figuras, aunque pueden suprimirse muchas, si no quitan grandiosidad al conjunto. Inspiración (o el profesor oculto) ejecutará un severo ritmo al órgano, y las bailarinas, hieráticamente, tejen la danza sagrada, enlanzando y desenlazando las manos en series de figuras. Este baile ha de resultar revestido de una infinita majestad" (pág. 515) Y se podría añadir que otra de las columnas que interviene, con texto propio, es la columna del PAN ÁCIMO, confirmando esa aproximación al auto sacramental que se insinuaba al comienzo de este apartado, y que suscita otro poema (págs. 516-517) que es versión acortada del que ya había insertado Rueda en su poemario *Lenguas de fuego* (1908).

40. Rueda copia en este punto, con alguna diferencia, el poema que ya había dado a conocer en el antecitado libro *Lenguas de fuego*.

una enorme riqueza de muebles, objetos y vestiduras eclesiásticas preparadas para la inmediata consagración del templo. INSPIRACIÓN quiere evitar el sentimiento de derrota que parece generalizarse, e insta al POETA (homenaje implícito a lo que representa el tal en la sociedad moderna y cristiana) a que ayude a fortalecer los corazones de todos con su palabra encendida, inspirada. Vuelve de nuevo Rueda a insertar el poema de largo aliento y largo verso (alejandrinos agavillados en tercetos ligados: AAB'-CCB') y que vuelve a tomar de un libro anterior, las *Poesías Completas* de 1911, en donde se titulaba "La palma".

El desenlace vuelve a proponer un gran aparato escénico para emular el incendio, asalto y destrucción del templo en el momento de su inauguración. Tras la gran escena de la turbamulta y la matanza, la dialéctica definitiva entre los dos supremos contendientes, INSPIRACIÓN y TRAGEDIA, enlazando con el encuentro (aplazado) del final del canto segundo. Y Rueda, hábilmente, diseña la escena sobre el *leit-motiv* del castigo al supremo traidor (piénsese en el mitema de Judas) ahorcado bajo el peso de las treinta monedas y de su inmensa culpa. TRAGEDIA esgrime permanentemente una soga con la que amenaza ahorcar a INSPIRACIÓN y antes hacerlo con la misma efigie del Cristo que preside la escena[41]. Pero la heroína de la epopeya usará del único instrumento que aún había quedado sin función en la fábrica del templo, la cadena que, pendiendo de la bóveda central, habría de izar la gran lámpara: y con ella iza hasta la muerte el cuerpo exánime del enemigo, como un nuevo Judas, que acaba transformado, a la vez, en la luz del templo apagado y el badajo de una inmensa campana de triunfo. Sobre cenizas se impone, así, la apoteosis al filo del telón último.

41. El mismo personaje de TRAGEDIA se reconoce como "la Traición" e INSPIRACIÓN le increpa llamándole "Iscariote".

TRES POETAS
VISIÓN DE SALVADOR RUEDA

LA GRAN CADENCIA

Pablo García Baena

Dice Rubén Darío en un gracioso apunte tras su visita a Málaga en 1904: "Málaga es la ciudad de los Larios. ¿Y la catedral, también será de ellos?" No, Málaga entera es de Salvador Rueda, con la catedral y su torre donde se abre el día, con el mar de bruñidos acordes profundos, con el pistoletazo de los claveles grana, con los boquerones como manojos de pestañas y la bailaora de tacones de fuego y los chumbos y las moras y las sandías. La magnolia, la adelfa, la gayomba, el nardo, la guitarra, el vino, el cantaor, la pandereta. ¿Pastiche colorista? Indudablemente, pero qué lenguaje que destella y huele, qué abismos de negrura, qué cimas en cordilleras de luz, qué volcán de imágenes:

> Sendero de guijarros en día fulgurante son tus versos:
> parece cada guija un diamante.

Y no solo es Málaga; es España entera en gárrulo abanico, Barcelona construida por magos, Asturias de esmeralda, el alma de Córdoba, Cartagena la galante. Como Eugenio d'Ors ve en el barroco el estallido de flores y faunas exóticas, la voz poderosa de América también llega a Rueda en retablo vegetal de palmares por donde se arrastra el verde y atroz cocodrilo de ojos de arsénico o vuelan aves

con moño irisado de azafrán o se estrella la comba violenta de un ronco torrente.

Y son los bárbaros en Roma, o el cortejo de la Naturaleza atravesando París, las lámparas del Océano incendiando el crepúsculo del mar como en un cuadro impresionista, la cópula de titanes, montes que chocan en el ardor del verano. Y los temas más desconcertantes, pues cuanto existe es motivación para el poeta: las pencas y el viaducto de Alcoy, los pájaros fritos y León XIII, el chocolate, la gangrena, el sodio enigmático, la musa de la cerveza, el guardavías, las vacas, la farmacia, el cohete. Toda una asombrosa Capilla Sixtina de la palabra, por donde cruza Rueda el creador –entre altanero y cómico, y tierno y desvalido– con la toga pretexta y blanca, ungido de su alto magisterio y la corona de laurel con que gustaba fotografiarse. Tal vez todo sea cartón, telones y forillos de un recargado escenario, guardarropía de ópera wagneriana, pero si escogiéramos entre tanto escombro "el verso desprendido", como dice su antólogo Rafael Alberti, difícilmente le ganaría en belleza de caleidoscopio mareante, en armónica musicalidad, en sugerencias misteriosas el más alto de nuestros poetas. Ahora que tanto se repite lo de registros tonales o estilísticos más o menos amplios, el arrollador despliegue de Rueda desbancaría la timba poética. En cuanto a la forma, el métrico vuelo versátil nos lleva al hexámetro, al alejandrino, a los versos de quince y dieciséis sílabas, a los ritmos populares de la copla andaluza, al soneto dodecasílabo, a asonancias y rimas no usadas, a monocordes lamentos como de *Stabat Mater* o *Dies Irae*. Dio nuevo brillo a cuanto tocaba. Dice Guillermo Carnero que fue consciente, sistemático y metódico innovador de la métrica y de la estrofa. Y nos legó también el verso libre, blanco, sin rima, de la poesía contemporánea.

Juan Ramón Jiménez, en *El Colorista Nacional,* nos cuenta, entre despectivo y cariñoso, su admiración juvenil por Rueda, y nos dice que "el poeta cantaba en metros movidos, de cuya invención se envanecía... Trajo a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida".

Esa vida que nace en un pequeño caserío, ni siquiera un municipio rural, Benaque, 1857, cerca de Macharaviaya, pueblo perdido entre montañas dolientes por donde baja a torrentes el sol. Allí el poeta

aprende el alfabeto vivo de las hojas de un árbol, la página inolvidable de una fuente, la música brillante de los atardeceres. Así lo cuenta Manuel Prados en su biografía de Rueda, y él mismo cuántas veces nos deslumbrará con el mediodía de su niñez campesina:

> Parras que se marchitan en el ambiente
> asoman por las tapias de los corrales
> y como una pantalla del sol ardiente
> abren su inmensa cola los pavos reales.

En esos balbuceos del modernismo, que tanto mira a París con Reina, los prerrubenianos y el mismo Darío, es Rueda quien hace ver a los americanos –dice un crítico– que sus bosques y sus montañas son más hermosos que el *boulevard* parisiense. "Mi querida es de París", presume Rubén, como si se tratara de alta costura; para Rueda, y lo dirá el mismo Darío en su Pórtico al libro *En tropel,* del malagueño, su amante es

> la guitarra que sabe de amores,
> cálida y triste querida de Rueda.

Melancólica fermata (palabra predilecta del poeta), que nos acerca a un Mediterráneo bañando el litoral andaluz, pero también una pretendida Grecia, la risa de Grecia. Y no importa que en el procesional Friso del Partenón el mármol pentélico suene a hueco, que los arcontes y los citaristas y las canéforas nos enfaden con el engreído cultismo de la ficción helénica: siempre habrá una cigarra de autenticidad sonando en la siesta, y con la que el poeta se identifica:

> ...mi maestra en poesía, la musa griega.

Esa cigarra pertinaz, incandescente, hará de carne el friso de los vendimiadores andaluces o lucirá, como una gota de oro en *La Nitídula,* con resonancias y oleajes que nos llevan a Miguel Hernández, a Adriano del Valle.

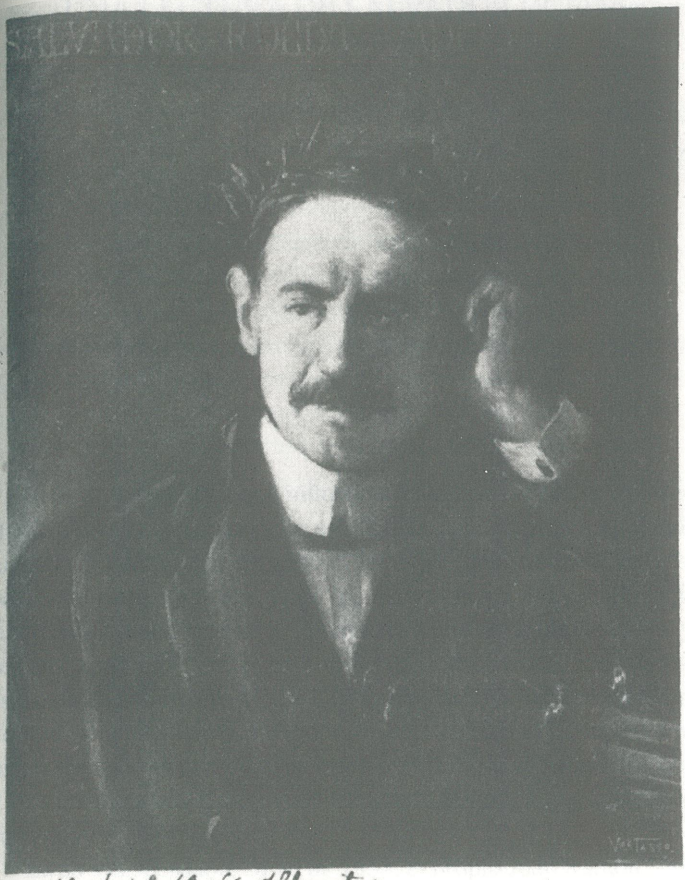
En un soneto de su libro póstumo, *Claves* y *símbolos,* nos da Rueda, aunque la equivoque, la cifra de su poética en ignición:

> La mesura en lo insólito se estrella.
> Ni cabe en un dedal una centella
> ni en un vaso una enorme catarata.

Él fue, aunque creyera lo contrario, dedal útil y refulgente de aciertos aislados, vaso honorable donde serviría a generaciones posteriores un agua renovada en borbollón intenso de poesía. Y esa pretendida grandeza le cegará a veces con pueril vanagloria, como en su espléndido "Arco de triunfo", un soneto en honor del poeta cubano Pichardo:

> La voz de toda América le pides a Darío,
> la voz de toda España le pides a mi acento,
> al cisne desplegando las alas en el viento,
> y al pavo real abriendo la cola como un río.

Vanagloria que le llevaría a coronaciones, juegos florales, cortes de amor, fiestas de predilección, justas literarias, torneos y contradanzas. A los doce años de la pérdida de Cuba, Rueda la reconquista en el acto oficial que tiene lugar en La Habana con motivo de su coronación como poeta de la raza. El laurel de oro –que solo era de plata sobredorada– armonizará con la descripción que nos dejó de él Juan Ramón Jiménez: "Moreno rubial, ojos leonados entre tristes y alegres, tupé y bigote floridos". Añadirá José María Souvirón: "La corbata de lazo celeste, el cuello tieso, los tacones muy altos". Con aire cesáreo, sentado en incómodo sillón, se prepara para el olvido que comienza su cerco.



(13 Sep.re 1908. Albacete)
A mi nobilísimo amigo y brillante escritor, Ricardo Gomez Carrillo.
Madrid 10-4-909 Salvador Rueda

¡SALVADOR RUEDA, el primer poeta de lengua castellana, que en estos momentos se prepara á visitar la Habana y otras capitales Hispano-americanas, en glorioso apostolado! ¡América toda recibirá, en inmenso abrazo de amor, al gran poeta español, símbolo del espíritu romántico, señor I é hidalgo de nuestra raza!

UNA LECTURA DE SALVADOR RUEDA

Antonio Jiménez Millán
Universidad de Málaga

Si se me preguntara qué influencia ha tenido la obra de Salvador Rueda sobre los poemas que he escrito, la respuesta sería muy simple: ninguna. Y creo que no exagero al decir que prácticamente todos los poetas de mi generación, la de los años ochenta del pasado siglo, suscribirían dicha respuesta, apuntando hacia otros nombres que ya se han convertido en referencia indispensable de la tradición poética española; dicho de otro modo, hay algunos poetas del horizonte modernista –Manuel Reina, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa– que se han quedado en una zona intermedia entre Gustavo Adolfo Bécquer y los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez. ¿A qué se debe esa situación de relativo olvido?

En su indispensable curso acerca del modernismo (1953), el propio Juan Ramón Jiménez señalaba a Bécquer y Rosalía de Castro como precursores del modernismo[1]. Parece claro que, hacia 1860, el discurso romántico había perdido prácticamente toda su vigencia en España; cuando la literatura española se movía entre el costumbrismo, la retórica de Núñez de Arce y la vulgarización romántica de Zorrilla, los poemas de Bécquer y Rosalía de Castro significaron

1. Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso*, Madrid, Aguilar, 1962, pág.102.

una verdadera renovación que buscaba el diálogo entre dos *almas*, la expresión esencial del sentimiento, la "música de las palabras" al margen de los excesos retóricos. Si la *Historia de los templos de España* (1857) coincidía con los planteamientos del neocatolicismo más conservador, algunas formulaciones poéticas de Bécquer se aproximaban, en cambio, a las teorías de Giner de los Ríos y, sobre todo, las *Cartas literarias a una mujer* comenzaban a asentar los valores de una "ideología de la sensibilidad" que también están en la base de las *Rimas*. Tal y como escribe Álvaro Salvador,

> mientras los escritores europeos más conscientes –o proféticos– comienzan a cerrar filas en torno al mundo del arte, creando un universo artificial con sus propias reglas [...], Bécquer y los reformistas españoles –como Giner– intentarán buscar lo sublime sagrado en el interior esencial, individual, del genio poético segregado por una sociedad mediocre, cuya cotidianeidad es vulgar y cuya ideología se mantiene anclada en la moral tradicional[2].

Salvador Rueda apuesta por la búsqueda de un nuevo lenguaje dentro del panorama absolutamente mediocre de la Restauración (objeto de ácidas críticas por parte de Clarín y, sobre todo, de Ortega y Gasset, ya entrado el siglo XX), y lo hace incluso al margen de Rubén Darío: pensemos que en 1888, fecha en la que aparece *Azul*, Rueda publica *Sinfonía del año*, un libro que, en palabras de Cristóbal Cuevas, "destroza la rutina de los plagiarios de Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce"[3]. En el espacio cultural de la América hispana va a producirse la constante oscilación entre la civilización europea y la tradición española, el "espacio de arte" donde se inscribe la *moral estética* de Rubén Darío y del modernismo hispanoamericano en general: se trataba de vivir el arte como vida y la vida como arte. Ya

2. Álvaro Salvador, *Las rosas artificiales,* Sevilla, Fundación Genesian, 2003, pág. 37.

3. Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio" a *Poemas y canciones*, de Salvador Rueda, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986, pág. XXXI. Todas las citas de poemas de Salvador Rueda remiten a esta edición.

en los modelos europeos asimilados por Darío, la sacralización de elementos profanos –incluida, por supuesto, la literatura– va acompañada de una visión estética de la realidad. Algunos textos de *Prosas profanas* contribuyen a definir la imagen del poeta, que puede llegar a ser "como un dios, un semidiós, un vidente, un iniciado, si logra armonizar la pureza de su alma con la fuerza de la Idea divina, integrándose en la Totalidad del Universo, conectando analógicamente su microcosmos con el macrocosmos de la creación"[4].

Prescindiendo de los detalles de una accidentada relación personal, Rueda y Darío coinciden, básicamente, en dos aspectos: la búsqueda de un ritmo interior o de un *alma* de la naturaleza que se resuelve en armonía, en *música*, y la creencia en una *religión del arte*, con todas las resonancias vitalistas que ya hemos insinuado. Existen también algunas diferencias importantes, sobre todo en lo que se refiere a la sacralización modernista: el poeta malagueño nunca deja de remitir a la divinidad cristiana y, desde esa perspectiva, el Universo es un "Modo de ver a Dios":

Uno y diverso: Dios y lo creado;
por millones de escalas suspendidas,
bajan del Sumo Bien ríos de vidas
que saltan de su seno desbordado.

Y ese *fiat* infinito, combinado
en diferentes formas y medidas,
nutre en miles de esferas encendidas
desde el hombre al objeto inanimado.

Dios vive en todo, pero está en la frente
más que en la piedra; y más intensamente
que en pájaro feliz, vibra en el verso.

4. Álvaro Salvador, *op. cit.*, pág. 66.

Es Dios, en la unidad de cuanto expresa,
el pasador que todo lo atraviesa,
y redondo abanico el Universo. (pág. 384)

Releer, ahora, la poesía de Salvador Rueda me produce un doble efecto de admiración y distancia. Por una parte, es un autor que desde el primer momento me resultó excesivo, torrencial –el título de uno de sus libros, *En tropel*, podría ser una buena síntesis de toda su obra–, sin la necesaria medida para controlar el tono y la extensión de muchos de sus poemas. Sucede con frecuencia que los aspectos más elogiados en una época se convierten, con el paso del tiempo, en argumentos a favor del olvido; así, yo creo que a Salvador Rueda le pierde un localismo costumbrista del que no puede librarse jamás, y que su vertiente nacionalista/patriótica (¡esa patética consagración como "poeta de la raza"!) es hoy realmente insufrible. A diferencia de Campoamor, de Manuel del Palacio y, sobre todo, de Manuel Machado, carece de ese punto de ironía que hubiese rebajado saludablemente la solemnidad de muchas de sus composiciones.

Pero también existen sensaciones positivas en la relectura. En toda la obra de Salvador Rueda se advierte una fascinación por la vida, por lo inmediato o lo aparentemente insignificante que le aproxima a ciertas percepciones de Walt Whitman en *Hojas de hierba* e incluso se anticipa al detallismo de las *Odas elementales* de Pablo Neruda. El conocido soneto "A la sandía" constituye un buen ejemplo, aunque podrían citarse otros muchos ("El racimo de uvas", "Ramo de lirios"…). Toda esa pasión vitalista se expresa de forma especial a través de un erotismo insólito en nuestra literatura, como supo ver muy bien Luis Cernuda en su *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957); Cernuda habla de un "frenesí amoroso o sexual, que no deja de desquitarnos, a pesar de su tosquedad, de la negación constante frente a la vida, de procedencia religiosa, tan frecuente en nuestra literatura". Y después añade:

> […] para Rueda el amor o el deseo son una urgencia de todo el ser, la cual reivindica su derecho a realizarse, como forma suprema que para él es de la vida, más aún: el deseo, el sexo, es la

vida. Solo por esa franqueza, por haber dicho lo que aún tratan de silenciar siglos de hipocresía, merece algún recuerdo."[5]

Si nos fijamos en algún otro poema muy citado como "Mujer de moras", comprobaremos aquel "frenesí sexual" que tanto escandalizó, en su momento, a José María de Pereda o a Juan Valera, especialmente cuando se enfrentaron a la obra narrativa de Salvador Rueda (*El gusano de luz*, *La cópula*) y que, sin embargo, es consecuencia de su panteísmo vitalista. En la serie "El poema a la mujer" hay un soneto que se titula "Cópula eterna": la armonía secreta de la naturaleza es una "enorme matriz germinadora" que perpetúa la vida y se refleja en la sensualidad del cuerpo femenino, evocada a través de la imagen mítica de Venus *anadiomena* en otro soneto, "Al salir del baño":

Sale del agua, igual que Citerea
de un penacho de espumas hervoroso,
y, tocando su cuerpo esplendoroso,
el sol sobre sus líneas serpentea.

Perlado el seno, vivo centellea,
como un joyero espléndido y lujoso,
y un velo cristalino y luminoso
desde su pie a su frente lagrimea.

Los enjutos cabellos mal atados,
por una aguja de oro replegados,
deja rodar en bucles movedizos.

Bajan como tropel de ondas ligeras,
y, al rebotar, cubriendo las caderas,
se oculta toda en la invasión de rizos. (pág. 38)

5. Luis Cernuda, "El Modernismo y la generación de 1898", *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Obras completas*. *Prosa*, vol. II, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994, págs. 112-113.

"Sin duda, el interés que hoy presenta la poesía de Rueda, como la de Reina y la de Gil [se refiere a Ricardo Gil], es histórico", concluye Luis Cernuda, y básicamente estoy de acuerdo con él. Me parece que ya se ha estudiado con cierto detalle la posible influencia de Salvador Rueda en los poetas de la Generación del 27: yo pienso que alcanza a algunos poemas juveniles de Federico García Lorca, y poco más. Tanto Alberti como García Lorca parten de la estilización de lo popular para llegar a una nueva forma de sentir *lo andaluz* y construir, a partir de ella, determinados espacios míticos. Ya se sitúan en otro nivel, que pasa por la asimilación de las sucesivas vanguardias europeas, y eso también es válido para entender el libro de José Moreno Villa *Jacinta la pelirroja*, donde el erotismo adquiere un sentido muy diferente al que latía en la obra de su paisano Salvador Rueda. En 1933, al morir el poeta de Benaque, Juan Ramón Jiménez le dedica unas líneas reveladoras con las que quiero terminar: "Traía a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida; y se emborrachó verdaderamente de mosto solar y luna…"[6]

6. Juan Ramón Jiménez, "El colorista nacional", en *La corriente infinita. Crítica y evocación*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 57.

SALVADOR RUEDA O LA COMUNIÓN CON LA NATURALEZA

Francisco Ruiz Noguera
Universidad de Málaga

1. Acercamiento personal

Aparte de algún poema en textos escolares (como, por ejemplo, el conocido soneto "La sandía"), mi primera lectura de la poesía de Salvador Rueda fue –probablemente a finales de los años sesenta– en la antología de la colección Crisol de la editorial Aguilar, cuyo autor y prologuista era un F. S. R. que después supe que se trata, al parecer, de Federico Carlos Sáinz de Robles[1]. Recuerdo que me abrumó un poco aquel mundo tan abigarrado, e incluso caótico, tan lleno de sonoridades. Me pareció que estaba allí, como en una especie de *horror vacui*, todo el repertorio del imaginario modernista: lo suntuoso de la escenografía, el exotismo, la tradición, el gusto arcaizante, el erotismo en sus distintas manifestaciones (lo sensual, el galanteo, lo sacro-profano, lo prohibido), el sincretismo artístico (sobre todo música y pintura), el culturalismo y el subrayado artístico, la hipersensibilidad e, incluso, la marginalidad, la enfermedad y lo morboso[2]: un mundo, en fin, que, como después leí (entonces, claro

1. Salvador Rueda, *Antología poética (1885-1930)*, prólogo de F. S. R., Madrid, Aguilar, 2ª ed. 1962.

2. Poemas de Salvador Rueda figuran en la selección que sobre este tema preparó Pedro J. de la Peña: *El feísmo modernista. (Antología)*, Madrid, Hiperión, 1989.

está, yo lo ignoraba), había sido calificado por Juan Antonio Tamayo como "orgía de formas y colores"[3] y por Narciso Alonso Cortés como "versos [que] son un derroche de luz y color [que] a veces ofuscan"[4]. De aquel encuentro inicial con la poesía de Salvador Rueda, me quedó el recuerdo del ritmo y de la presencia –de manera abrumadora sobre todo lo demás– de la Naturaleza.

El siguiente encuentro fue –ya avanzados los años setenta– en las antologías de poesía modernista de Pedro Gimferrer y de Ignacio Prat[5]. En la primera de ellas, volví a encontrarme con el espléndido poema "Mujer de moras", y en la segunda, con la serie de sonetos de "La bacanal". Fue ésta ya una lectura con otros ojos, pero la impresión primera que me había quedado –ritmo y Naturaleza– se confirmó ahora. Creo que, en la extensísima obra de Rueda –tan cruzada por poemas circunstanciales que, en cierto modo, emborronan la autenticidad de su mundo poético–, eso es, probablemente, lo que ha perdurado y lo que sigue siendo válido: Naturaleza y ritmo. Y, en gran medida, ambos se interrelacionan para dar solidez a una poética propia e inconfundible.

2. Una poética de la Naturaleza armónica

En el prólogo a la *Gran Antología* de Salvador Rueda, editada por Cristóbal Cuevas[6], dice Alfonso Canales:

> Salvador Rueda fue un fruto espontáneo del paisaje que rodea la casa donde nació. Esa fue su escuela y esa fue su Universidad:

3. Juan Antonio Tamayo, "Salvador Rueda o el ritmo", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 7, 1943, págs. 3-35.

4. Narciso Alonso Cortés, "Salvador Rueda y la poesía de su tiempo", *Anales de la Universidad de Madrid*, II, 1933, págs. 71-92.

5. Pedro Gimferrer, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Barral Editores, 1969. *Poesía modernista española. Antología*, edición, introducción y notas de Ignacio Prat, Madrid, Cupsa Editorial, Hispánicos Universales, 1978.

6. Alfonso Canales, "Salvador Rueda, poeta de Málaga", prólogo a Salvador Rueda, *Gran Antología*, selección, texto, ensayo introductorio y notas de Cristóbal Cuevas, tres volúmenes, Málaga, Arguval, 1989.

> […] las que colmaron de una luz vivísima aquellos ojos con los que aprendió a escrutar las guijas y los insectos, los frutos de la tierra, el mar tras las colinas cubiertas de viñedos, el hondo cielo estrellado que, como dice Manolo Alcántara (otro poeta de Málaga), es la propaganda de Dios.

Creo que, en efecto, no se explica la poesía de Rueda sin tener en cuenta ese entorno primero que conformó la personalidad de este poeta de formación autodidacta.

Como advierte Cristóbal Cuevas, "[Salvador Rueda] como el Emilio rousseauniano, crece, lejos de la sociedad y de la escuela convencionales, en comunión con la Naturaleza"[7] (precisamente, en homenaje al profesor, he titulado así –"Salvador Rueda o la comunión con la Naturaleza"– este acercamiento a su poesía).

Ese origen y esa "comunión con la Naturaleza" es algo de lo que nunca huyó Rueda, más bien lo llevaba a gala. En 1914, en un texto para la antología *Cantando por ambos mundos*[8], escribe:

> Criado a los pechos de campos, mares y montañas, e inclinada mi frente, llena de profundos y germinadores silencios, sobre la sabiduría natural durante los dieciocho primeros años de mi vida, esculpí, estereotipé en mis entrañas espirituales, preñadas de secretos, todo el vasto tesoro de arquetipos de la Gran Creadora.

Habla Rueda en ese texto de "la sabiduría natural" y de la "Gran Creadora". En su concepción del mundo, la Naturaleza es un auténtico libro de la sabiduría; recoge, así, la antigua tradición –de raíz platónica– del mundo como libro de Dios, que está, por cierto, en otro poeta malagueño del Barroco: Pedro Espinosa y su "Oda a la perfección de la Naturaleza, obra de Dios", donde *todo* no es más que reflejo del *Gran Todo*, como dirá el propio Rueda. Y en ese *libro* está

---

7. Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductoria" a Salvador Rueda, *Gran Antología*, *op. cit.*, pág. XXI.

8. Salvador Rueda, *Cantando por ambos mundos. Nueva colección de poesías*, Madrid, Libros de F. Fé y J. A. Fé, 1914, pág. XIV.

el fundamento de su aprendizaje y de su cosmovisión: una especie, como dijo Cristóbal Cuevas, de "panteísmo estético"[9]. En el ensayo *Salvador Rueda, renovador de la métrica*[10] de Manuel Prados y López, pariente del poeta, se recoge esta confesión de Rueda:

> Todavía no contaba yo los catorce años cumplidos y ni por casualidad habían visto mis ojos un alfabeto, cuando ya sabía leer de corrido en varias cosas: por ejemplo, en las hojas de un árbol, en la página inolvidable de una fuente, en el brillante fondo de un crepúsculo. ¡Qué educación tan extraña la que me tocó en suerte! Aprendí "administración" de las hormigas; "anatomía", desollando con evidente crueldad a las lagartijas; "historia natural", admirando el vestido de los insectos; "astronomía", mirando las musarañas; "náutica", cruzando a nado grandes distancias del mar; "antropología", visitando las grutas en persecución de las águilas; "música", oyendo los aguaceros; "escultura", buscando parecido a los seres en las líneas de las rocas; "color", en la luz; "poesía", en toda la naturaleza. Efecto de mi perpetua soledad enfrente de árboles, ríos, mares y montañas, llegué a tener amores a los catorce años con todas las fuentes que me daban de balde su música y con todas las lejanías del cielo que se teñían de púrpura para morir.

Así es que las imágenes naturales de Rueda tienen ese fundamento y justificación vital, y en eso radica la fuerza de esas imágenes; y eso es lo que luego llevará a su poesía, sobre todo en libros como *Sinfonía del año* (1888), *Cantos de la vendimia* (1891), *En tropel* (1892), *Fuente de salud* (1906) y *La procesión de la Naturaleza* (1908), o, por ejemplo, en este soneto perteneciente a la sección IV ("¡Vivan las rosas!", fechado el 16-10-1913) del poema *Cuerdas graves*[11]:

9. Cristóbal Cuevas, *op. cit.,* pág. LXXIV.

10. Manuel Prados y López, *Salvador Rueda, renovador de la métrica*, Málaga, Diputación Provincial, 1967, pág. 27.

11. Salvador Rueda, *Gran Antología*, *op. cit*. pág. 599.

Más que los libros, saben las espigas;
más que las frentes, saben las estrellas;
más que el hilo de acero, las centellas;
que la ley del trabajo, las hormigas.

Todas las ciencias que saber consigas
búscalas en tu vida y en tus huellas;
más ama Salomón las rosas bellas
que el sabio ardor con que tu sien fatigas.

Reconcentra tu ser, medita, siente;
más que en el libro, estúdiate en tu mente;
lee en tu corazón frases hermosas.

Y serás, aún al siglo de nacido,
un rosal de cien años, florecido
bajo una ardiente juventud de rosas.

Para Rueda –lo dice en su libro *El ritmo* (1894)– el poeta tiene "por lienzo el cuadro entero de la vida y de la Naturaleza…; su pentágrama abarca todos los motivos humanos y divinos…; superior al teatro, su foro no es limitado por telones: es todo el universo y aun los universos imaginarios"[12].

En ese hondo sentido de lo natural está la razón de que, al parecer, Rubén Darío le dijera: "Dichoso tú, que eres un poeta de lo natural y todo verdadero, mientas que yo soy un artificio de la cultura"[13].

Juan Ramón Jiménez, en "El colorista nacional", publicado en el madrileño diario *El Sol* varios días después de la muerte del poeta[14], insiste en ese carácter de lo natural:

---

12. Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1984, pág. 66.

13. A. W. Ashhurst, "Rubén Darío y Salvador Rueda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 298, 1975, pág. 187.

14. Juan Ramón Jiménez, "El colorista nacional", *El Sol*, 9 de abril de 1933. Recogido después en dos recopilaciones de prosas del poeta onubense: *La corriente infinita. Crítica y evocación*, recopilación y prólogo de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961; y en *Prosas críticas*, edición y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981.

> Salvador Rueda cantaba, en metros movidos de cuya invención se envanecía, temas nacionales, regionales, democráticos; y en todos sus cantos tenía estrofas, versos sueltos de rica belleza intuitiva. Era una cigarra sencilla, un auténtico gorrión, salido, no sé cómo, del falso ruiseñor, tenor cartón hueco, de Zorrilla; y anduvo mucho entre los animalillos que luego habían de tentar al granadino Federico García Lorca.

Por cierto que sobre esta presencia de Rueda en Lorca, sobre todo el Lorca de *Libro de poemas*, *El maleficio de la mariposa* y *Romancero gitano*, son varios los que han llamado la atención, así Melchor Fernández Almagro que –en el homenaje que, en 1957-1958, con motivo del centenario del nacimiento de Rueda, le dedicó la revista *Caracola*– afirma que "fue Salvador Rueda quien mostró la posibilidad poética de la mosca, la lagartija, la curiana. Esta fuente, en determinado aspecto, de la genial inspiración de Lorca, está por estudiar"[15]; similar es la opinión de Díez-Canedo, Guillermo Díaz-Plaja, Carlos Edmundo de Ory o Pedro Isado[16].

Pero volvamos con Rueda y la Naturaleza. Hay en él una cierta concepción fatalista, naturalista, en el *ser poeta*: en una "Epístola íntima" que recoge Augusto Martínez Olmedilla en su ensayo *Salvador Rueda. Su significación, su vida, sus obras*[17], dice Rueda:

> Somos esclavos del plano en que vivimos: él forma nuestra inclinación, modela nuestro temperamento, cuaja de un modo determinado nuestro carácter; y acaso, a haber sido mi cabeza, de re-

15. Melchor Fernández Almagro, "Salvador Rueda", *Caracola. Revista malagueña de poesía*, núms. 62-63, (diciembre-enero1957-1958), s.p.

16. Enrique Díez-Canedo, *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Joaquín Mortiz, 1965, pág. 37. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1961, págs. 82-83. Carlos Edmundo de Ory, "Salvador Rueda y García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 255 (marzo, 1971), págs. 417-444. Pedro J. Isado Jiménez, *Salvador Rueda, poeta modernista*, Ciudad Real, Ed. de autor en Gráficas Cervantes, 1992, págs. 52-59.

17. Augusto Martínez Olmedilla, *Salvador Rueda. Su significación, su vida, sus obras*, Madrid, Gregorio Pueyo Editor, 1908.

> cién nacido, bautizada por la luz del sol a gran altura y teniendo por pila bautismal el cielo, se deba el amplio fondo religioso de mis poesías cuando cantan a la Naturaleza y a las maravillas del Universo. El mar, visto por una rota tronera de montes, ha cantado siempre a mis pies, y ha desliado sus sublimes sucesiones de olas repletas de harmonías; he leído en él desde la soledad absoluta de los abruptos paisajes, y acaso el mar me sembró la poesía en las profundidades del espíritu… De niño, manejé en un templo los vasos sagrados, incensarios, misales, albas, casullas, conchas de bautismo, campanas, candelabros, atriles; y, ¡quién sabe si también me nace desde entonces la devoción por la religiosidad del Arte, y la frecuencia con que invoco, para las supremas imágenes, las palabras *hostia, cáliz, coro, religión, templo, campanario, misal, facistol, órgano,* y muchas más voces que ruedan constantemente por mis estrofas! El mismo respeto sagrado a todo, mejor dicho, al *Gran Todo*, y el afán de penetrar los misterios de la Naturaleza auscultándola, viéndola, tocándola, ¿no provendrán también de esa educación primera del campo, del templo y del mar?

Todo está, pues, en una especie de relación de tipo sagrado, en consonancia con el sentir natural. Darío, en sus *Semblanzas*, dijo que era Rueda "el último poeta lírico, sacerdotal y natural que hoy existe en el mundo; es decir, el que siente que él es *Eso*, y que *eso* es su sagrada misión sobre la faz de la tierra […]. Rueda realiza el milagro de querer ser, y ser en nuestro tiempo, poeta, nada más que poeta, y cuenta para afirmar su volición con todo lo que le dio –como él dice– la Gran Madre, la Naturaleza" [18].

Todo está en correspondencia (recogiendo uno de los tópicos del simbolismo), en esa visión armónica que de la Naturaleza tiene Rueda.

En *El arco y la lira*, dice Octavio Paz, recogiendo esa tradición simbolista: "el poema es una caracola donde resuena la música del mundo, y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la

18. Rubén Darío, "Salvador Rueda", *Semblanzas*, Ávila, Biblioteca Rubén Darío, 1927.

armonía universal"[19]. Como advierte Rafael Espejo-Saavedra[20], esa "caracola" ya estaba en Rueda desde muchísimo antes: en el poema "Prólogo" a *Poesía completas* (1911), dice:

> Corazón de nácar, cual vaso redondo,
> en mi vario libro que el sol tornasola;
> poned los oídos y oiréis en su fondo
> el zumbido eterno de mi caracola.

Estamos, como ha señalado Espejo-Saavedra[21], ante una visión armónica de raíz pitagórica: el universo como gran poema numérico y musical. Dice Rueda en el poema "El fondo del silencio", del libro *Fuente de salud* (1906):

> Escuchad con las mentes peregrinas
> la voz rítmica y grave de las cosas:
> ¡cantan las matemáticas divinas
> en los soles lo mismo que en las rosas!
>
> A número y a ritmo como el verso,
> está la vida universal sujeta,
> y del arpa triunfal del universo
> una chispa que salta es el poeta.

En la concepción de Rueda, el ser humano es un elemento de esa Naturaleza totalizadora: y también lo es la relación amorosa, el erotismo, lo sensual, como se pone de manifiesto en *El poema de la mujer* (1910) en elque el juego amoroso –expresado a veces con fuerte carga textual erótica– semeja, incluso, una relación de carácter sagrado, como en los espléndidos "Mujer de moras" o "Mujer de

---

19. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pág. 13.

20. Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, pág. 139.

21. *Ibid*., págs. 119-121.

heno". La fascinación que tuvo por Grecia y su cultura –recordemos un poema como "La risa de Grecia"– puede explicarse por su concepción hedonista de la poesía y por la identificación de Grecia con la religión natural, no dogmática. A propósito de su novela *La cópula. Novela de amor* (1906), dijo Andrés González-Blanco[22] que el de Rueda

> Es un sensualismo casto y santo, porque es primitivo y natural. Es un sensualismo como el que debieron desarrollar Adán y Eva en la luminosa gracia del paraíso terrenal, libres, sanos y claros como la luz matutina. Es el sensualismo de la naturaleza humana no viciada por el pecado original.

Con la finura crítica que le caracteriza, ese es también el criterio de Luis Cernuda que en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*[23] escribió:

> El amor, tal como solían expresarlo tanto los modernos como los del 98, nos parece en ocasiones un sentimiento que cristaliza ante lo enfermizo y morboso (como ocurre en la *Sonata de otoño*, de Vallé-Inclán, y en varias novelas de Baroja), que puede hallar satisfacción, ya en el burdel y la prostituta (como ocurre tantas veces en las novelas de Pérez de Ayala), ya en la *cocotte* (esa desaparecida institución nacional francesa), aunque esto, justo es decirlo, apenas ocurra entre los del 98, sino entre los modernistas: "Mi querida es de París", decía Darío con arrogancia evidente. En cambio para Rueda el amor o el deseo son una urgencia de todo el ser, la cual reivindica su derecho a realizarse, como forma suprema que para él es la vida, más aún: el deseo, el sexo es la vida. Sólo por esa franqueza, por haber dicho lo que aún tratan de silenciar

22. Andrés González-Blanco, *Los grandes maestros: Salvador Rueda y Rubén Darío. Estudio cíclico de la lírica española en los últimos años*, Madrid, Pueyo Editor, 1908, pág. 246, *apud*, Rafael Espejo-Saavedra, *op. cit.*, pág. 117.

23. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1972 (3ª ed.), págs. 67-68.

siglos de hipocresía, merece algún recuerdo. Y es curioso que un poeta tan casto como Unamuno elogie los versos de Rueda como: "Ventanas abiertas al campo libre, donde se vive sencillamente, sin segunda intención, bajo la luminosa gracia de Dios".

Todo, pues –Naturaleza, religión, Eros, arte– en armonía: no es de extrañar que entre las disposiciones –que luego no se cumplieron– para la hora de su muerte, esté la de colocar, junto a su féretro insepulto, en la isla de Tabarca (Alicante), "un pájaro en una jaula, para seguir oyendo la divina armonía del mundo"[24].

Acudí, al principio, a una cita de Alfonso Canales, con otra cita suya, del mencionado prólogo[25], termino este acercamiento al poeta del ritmo y de la Naturaleza armónica:

> Hoy, los que de verdad amamos la poesía […] lo que valoramos de Rueda es su mundo: ese mundo elemental que le hizo aprender al poeta lo necesario (sólo lo necesario) para poderlo expresar; ese mundo complicadamente polícromo y sonoro, que le obligó también a excederse en el color y en el ritmo, inventando una nueva retórica.
>
> Con tomillo o con romero de los montes malagueños debieron coronarlo, que no con laurel. Pues cuando nace de lo agreste es cuando su voz sueña con más personal timbre. […]
>
> O debieron coronarlo con algas por el amor que puso en cantar los tesoros de nuestro mar, nombrándolos como quien los saborea al evocar los sonidos con los que se pregonaban.
>
> El Salvador Rueda más perennemente válido es el que enraíza en la naturaleza. Pero no en la Naturaleza, en abstracto y escrita con mayúscula, sino en la naturaleza del campo malagueño y de sus aguas litorales, donde él se sentía integrado.
>
> […]

24. *Apud* Cristóbal Cuevas, *op. cit.,* pág. LVII, que, a su vez, remite a Baltasar Peña Hinojosa, "El poeta y el pájaro", *Málaga*, 1, 1971, págs. 5-6.

25. Alfonso Canales, *op. cit*.

> “En mi principio está mi fin”. Con estas palabras comienza T. S. Eliot uno de sus más bellos y sobrecogedores poemas, dando a entender que el nacimiento condiciona la vida hasta su límite.

Así la vida de Salvador Rueda, volcada –desde la fuerza de lo natural y lo realmente telúrico– en su poesía.

COMUNICACIONES

EL POETA MODERNISTA Y EL CRÍTICO REALISTA: SALVADOR RUEDA ANTE CLARÍN

José Luis Campal Fernández
Real Instituto de Estudios Asturianos

Entre Salvador Rueda, padre del protomodernismo español, y el crítico realista Leopoldo Alas se produjo una afinidad en la comprensión estética del otro. Aun siendo de edades similares (apenas los separaba un lustro), pertenecen a sensibilidades distintas y defienden parámetros artísticos que podríamos considerar anticomplementarios. Sin embargo, entre ellos, quizá más por el talante de Rueda que por las arremetidas de Alas, se cimentó un intercambio de puntos de vista que nos facilita una evaluación del momento literario durante las dos últimas décadas del XIX, un diálogo en el que entraban en liza la asunción de los nuevos aires que soplaban desde Europa y la vuelta regeneracionista a un casticismo clasicista.

No será necesario recordar cómo en los poemas más cuidados de Salvador Rueda[1] están ya las marcas de la tendencia modernista. En

1. Apreciaciones y estudios cargados de profundidad analítica a propósito de Rueda los tenemos en: Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio", en Salvador Rueda, *Canciones y poemas (antología concordada de su obra poética)*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986, págs. XIX-CLI; Cristóbal Cuevas García, "Salvador Rueda, la propuesta de un Modernismo español de raíces autóctonas", *Príncipe de Viana*, 18, 2000, págs. 113-126; Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, 171 págs. o Armando López Castro, "Salvador Rueda y su actividad renovadora", en *A zaga de tu huella. Tomo II*, Málaga, 2005, págs. 63-92.

sus versos descriptivos[2] y de inspiración popular encontramos una esplendidez musical, pictórica y temática, conviviendo con una exploración de todos los sentidos que pujan por sobreponerse a una visión de la realidad objetiva y, por lo tanto, insuficiente. En las composiciones del malagueño hay sensualidad erótica, alusiones mitológicas[3], vocabulario preciosista y retumbante, así como una exaltación casi mística del poder reformador de la naturaleza. Y todo ello sin dejar de lado una preocupación formal que le lleva a sacarle todo el jugo al ritmo y la rima, y a innovar en la métrica con el dodecasílabo o el soneto alejandrino, lo que hace todavía más increíbles y malévolas las acusaciones sufridas por Rueda en el sentido de que no había leído a los clásicos y de que no dominaba la técnica. Lo cierto es que ésta no parecía revestir mayores secretos para Rueda, razón por la cual luchaba contra la monotonía y echaba de menos la variedad: quería, como él mismo confesó, "variedad de ritmos, variedad de estrofas, combinaciones frescas". La suma de todos esos rasgos nos lo presenta como un auténtico anunciador de la senda modernista[4], a la que dio cauce su facilidad para componer, y que, a su muerte, motivó que Prados López, con evidente afectación, escribiera en su necrología que "nos dio todos los sonidos de la vida en ese pentagrama ideal que era su extraordinaria fantasía", pues había sido "moderno y rebelde como un adolescente que se asoma a la vida"[5].

---

2. Una de las más recientes selecciones poemáticas de Rueda es la de Bautista Martínez Iniesta, *Antología poética*, Málaga, Aljibe, Ayuntamiento de Rincón de la Victoria, 2005.

3. *Vid*. el estudio de Vicente Cristóbal López, "Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, I22.2, 2002, págs. 493-518.

4. Acerca de la relación de Rueda con el Modernismo, son de sumo interés los trabajos de: Anna W. Ashhurst, "Rubén Darío y Salvador Rueda", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 298, 1975, págs. 177-189; Guillermo Carnero, "Salvador Rueda. Teoría y práctica del Modernismo", *Anales de Literatura Española*, 4, 1985, págs. 67-96 y Richard Andrew Cardwell, "Rubén Darío y Salvador Rueda: Dos versiones del Modernismo", *Revista de Literatura*, 89, 1983, págs 55-72.

5. José Prados López, "Ha muerto Salvador Rueda", *Lecturas*, mayo de 1933, pág. 454.

Asturias no se queda al margen en la trayectoria literaria de Salvador Rueda. El poeta, como recuerda *Clarín*[6], fue invitado a inaugurar el balneario de Borines en 1891, hecho del que dejó constancia en la dedicatoria de julio de 1892 dirigida a Serafín y Lázaro Ballester y que antepuso a *En tropel*[7]. A partir de este primer contacto asturiano, la presencia de lo norteño invade sus textos[8] con la fertilidad que le caracterizaba y que hacía rezongar a sus detractores, hasta el punto de que en el citado poemario, dentro del apartado "Cantos del Norte", ya hallamos un buen ramillete de piezas ambientadas en dicha provincia[9]. Se articulará una relación que cristalizará en diversos frentes: 1) las noticias que en la prensa asturiana, en vida del escritor andaluz, fueron dando cuenta cumplida de sus principales avatares y actividades literarias; 2) los poemas de Rueda que tienen una clara e inequívoca temática asturiana; 3) las abundantes prosas del autor malagueño que acogieron los rotativos asturianos; 4) los textos poéticos que vates asturianos que compartieron época con Rueda le dedicaron como prueba de la altura y respeto que el escritor alcanzó, así como las poesías que el andaluz, recíprocamente, brindó a celebridades asturianas; 5) los prólogos que Salvador Rueda redactó para colocar en el pórtico de libros de creadores asturianos, y los que éstos confeccionaron para títulos de Rueda, y 6) los homenajes que, en vida, se le tributaron al literato en el Principado, como el desarrollado en la localidad de Infiesto (capital del concejo de Piloña) el domingo 16 de julio de 1911, aprovechando una de sus visitas, y en el que, junto a los habitantes del municipio, asistieron alcaldes, diputados provinciales, representantes de la prensa regional, militares

6. *Vid. Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *Madrid Cómico*, 567, 30 de diciembre de 1893. Recogido en Leopoldo Alas "Clarín", *Obras Completas. Tomo VIII. Artículos (1891-1894)*, Oviedo, Nobel, 2005, pág. 1179.

7. Salvador Rueda, *En tropel. Cantos españoles*, Madrid, Tipografía de M. G. Hernández, 1893 (2ª ed.), págs. 7-10.

8. *Vid.* María Antonia Sanz Cuadrado, "Rueda en Asturias", *Gibralfaro*, 1, 1951, págs. 23-48.

9. Son las tituladas: "El canto de las carretas", "Las xanas", "La gaita asturiana", "Variaciones sobre un color", "La herrada", "Borines" o "Esfollaza", esta última dedicada al conocido poeta festivo y comediógrafo asturiano Vital Aza.

y escritores como Pachín de Melás, Félix de Monterrey y Menendo de Piloña, seudónimos respectivos de Emilio Robles Muñiz, Emilio F. Corugedo y Manuel L. Salas. Este último, coartífice asimismo del tributo público, ofreció a Rueda, como sus compañeros de letras, al término del banquete, un brindis en verso donde reina la hipérbole llevada al paroxismo:

> Cuando se evoca a Rueda, me parece
> que se evoca algo santo,
> algo que está en la tierra y es del cielo,
> algo augusto y excelso y sobrehumano,
> cuyo poder y fuerza creadora
> pone en sus versos el poeta magno,
> este poeta cuyas sienes ciñen
> cien coronas de lauros[10].

De mayor enjundia y atildamiento lírico resultó un romance escrito a la antigua usanza que le ofreció en lengua asturiana o bable Pachín de Melás. En los compases estróficos iniciales, el admirativo versificador maniobra con innegable inteligencia en lo que atañe a la arquitectura poemática:

> Yo cantárate amorosu, yo amorosu te cantara
> too lo que 'scuende Asturies, too lo que Asturies guarda,
> esti tesoro d'amores, esta verxinal quintana,
> si yo afayara to llira, si to llira yo afayara,
> esa llira bendecía, per los ánxeles besada,
> reina del falar devinu y del Arte soberana.[11]

Los hilos conectores entre Salvador Rueda y Asturias, pese a la distancia geocultural que mediaba, no fueron frágiles. Antes bien, se

10. Menendo de Piloña: "Homenaje a Rueda en Infiesto", *El Noroeste* [Gijón], 20 de julio de 1911.

11. Pachín de Melás, "El gociar de Xerineldo. Ofrenda", *Obra completa. I*, Oviedo, Trabe, 2001, pág. 419.

vigorizaron gracias a la atracción y buen concepto que se ha fraguado de Leopoldo Alas[12] y no dudará en manifestar por escrito el criterio positivo que le merece al definirle como "una especie de conciencia que se pone delante de nosotros cuando escribimos"[13]. Rueda ve a *Clarín* como cicerone argumentativo y como dictaminador ecuánime, a pesar de los varapalos que de él recibió, si bien es cierto que esa dureza no se trasladó al plano personal, lo que desdice su leyenda de comeescritores (quizás alimentada por el propio Alas), ya que, aceptando que fue, como escribe Martínez Cachero, "violento en sus negaciones críticas, enfrentado sin rodeos a libros, sucesos y gentes del gremio literario", también se distinguió por ser "comprensivo y enaltecedor, entusiasmado y gozoso en el aplauso"[14], aunque no prodigara con el malagueño tal filón. Otra especie de dudosa estabilidad es la de que a *Clarín* le asistían siempre juicios certeros. Cabría introducir aquí, como cuña que lo contradice, *salvo cuando hablaba de Modernismo*, puesto que no se puede tomar por opinión reposada afirmar de Rubén Darío que es "un versificador sin jugo propio, como hay ciento, que tiene el 'tic' de la imitación, y además escribe, por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica"[15].

El propio *Clarín*, con un rictus de indisimulado orgullo, se "queja" de los frecuentes halagos que recibe de Rueda: "muchísimos y muy hiperbólicos elogios [...] le debo"[16], le recrimina dulcemente en 1889,

---

12. En 1882 ya lo conoce pero no lo trata, dice en una carta de 6 de junio de ese año a Narciso Díaz de Escovar, exhumada por Amparo Quiles Faz en *Epistolario de Salvador Rueda*, Málaga, Arguval, 1996, pág. 50.

13. Salvador Rueda, "Los maestros. Leopoldo Alas", *La Gran Vía* [Madrid], 3 de enero de 1895. Acerca del trabajo de Rueda en esta publicación, *vid*. Marta Palenque, "Salvador Rueda, director de *La Gran Vía* (1894-1895) y la renovación poética finisecular", *España Contemporánea*, XV.1, 2002, págs. 31-53.

14. José María Martínez Cachero, "Poesía", en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas*. *Tomo XI*. *Varia*, Oviedo, Nobel, 2006, pág. 1179.

15. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza", *Madrid Cómico*, 566, 23 de diciembre de 1893. Recogido en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas*. *Tomo VIII*. *Artículos (1891-1894)*, *op. cit*., pág. 608.

16. *Clarín*, "Cartas a Salvador Rueda", *Los Madriles*, 43, 27 de julio de 1889. Recogido en Leopoldo Alas *Clarín*, *Obras Completas*. *Tomo VII*. *Artículos (1882-1890)*, Oviedo, Nobel, 2004, pág. 857.

al tiempo que se congratula de que sus apreciaciones no caigan en saco roto: "Sé que [...] usted hace algún caso de mis opiniones y de mi modo de sentir, y de 'gustar' especialmente"[17]. En cambio, no cesa de alertarle contra la falsa adulación, tan perecedera como ayuna de fundamento y entorpecedora, piensa, en la carrera del literato que busque perdurar: "Debe olvidarse de lo que le rodea para oír las voces interiores que de fijo le hablarán de entusiasmo, fe, actividad y ambición legítima de gloria"[18]. Le previene ante quienes, a las primeras de cambio, "le han proclamado ya poeta y 'gloria de la patria' "[19], pues estima *Clarín* que "esos que le dicen que es usted todo un poeta, no saben lo que es ser poeta", y va más allá al promulgar que en España, a falta de una década para concluir el siglo XIX, no hay poesía joven, todo lo más imitadores de Campoamor, Núñez de Arce o Bécquer[20], si bien hay que tener en cuenta la alta exigencia que mostraba en este punto Alas para otorgar a cualquier practicante el grado de poeta o novelista, así como sus, a veces, retorcidos vaticinios sobre la por él sancionada como literatura de calidad.

Clarín ansía para Rueda la voz de "un varón fuerte", que sirva de contrapeso a lo que Alas despectivamente llama *"literatos llenos de flaquezas de voluntad femeniles*"[21], en alusión a los parnasianistas, cuya influencia galicista juzga demoledora, por lo que aconseja a Rueda que guarde "como oro en paño el don que tiene de manejar el español y el verso"[22], y que se olvide de cantar a las pequeñas cosas cotidianas, de "decir de cualquier menudencia mucho más de lo que ella merece"[23], mostrando una creciente miopía al no ser capaz de descubrir una vertiente que daría excelsos frutos en la poesía ruedina.

---

17. *Clarín*, "Cartas a Salvador Rueda", *art. cit*., pág. 855.

18. Epístola del 26 de enero de 1887 exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, "Cuatro cartas de Leopoldo Alas a Salvador Rueda. 1887-1888", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987, pág. 1084.

19. *Clarín*, "Cartas a Salvador Rueda", art. cit., pág. 856.

20. *Loc. cit*., pág. 857.

21. *Ibid*.

22. Epístola del 3 de enero de 1888 exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, art. cit., pág. 1805.

23. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *art. cit*., pág. 622.

Le ve, del mismo modo, "muy expuesto a ser infestado por algunas de las epidemias de mal gusto que hoy cunden tan rápidamente"[24], con el riesgo añadido que representa la penetración neologista y las innovaciones métricas, que *Clarín* –imposibilitado para liberarse de prejuicios– tilda de "temeridades lingüísticas" y "barrabasadas [de] simbolistas"[25], suplicándole, en un alarde de inmovilismo nada elocuente, que no haga experimentos, que no toque el endecasílabo ("la campaña contra el endecasílabo, emprendida por Rueda, me parece no solo ociosa, sino hasta perjudicial"[26]). Va más lejos, pues le pide "que no triture la fantasía y el idioma con imposibles asociaciones de imágenes y de significados de palabras; [...] que no le pida al epíteto más de lo que pueda dar de sí"[27]. Alas casi parece estar exigiéndole a Rueda, al cerrarle tan anchurosas posibilidades, que se ciña a los caminos trillados, los mismos que *Clarín* tanto aseguraba aborrecer.

Una de las recomendaciones más llamativas, por cuanto que es un espejo en el que *Clarín* se mira –a lo que vemos, con decepción–, será la de que no se entretenga escribiendo para los periódicos y "reserve para sus libros la imaginación que es lo principal y lo que no se adquiere ni en bibliotecas ni en eso que llaman 'el gran libro' de la experiencia"[28]. Y otra, la obsesión con el colorismo ruedino de matriz andaluza, que *Clarín* ni comprende ni comparte, pues asegura que al convertir a la naturaleza en tema "se hacen panegíricos, poesías de colegio, de certamen", pero no "arte serio"[29]; sentencia el crítico que esto, bajo ningún prisma, se lo puede ofrecer a Rueda el incipiente Modernismo.

Rueda, lejos de temerle como evidenciaron tantos coetáneos suyos, tentó una aproximación y cortejó a *Clarín*. La relación fructificó

---

24. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza", art. cit., pág. 607.

25. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *art. cit.*, pág. 622.

26. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza", *art. cit.*, pág. 609.

27. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *art. cit.*, pág. 623.

28. Epístola del 26 de enero de 1887 exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, *art. cit.*, pág. 1084.

29. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *art. cit.*, pág. 621.

porque desde el principio Alas vio aptitudes, aunque no acabara nunca de reconocerle estatura de poeta entero, y porque Rueda nunca se revolvió devolviéndole los estacazos que Alas le espetó. Por cartas y artículos diseminó *Clarín* la opinión de que veía en Rueda una predisposición que no terminó nunca de cuajar en la exigencia crítica de Alas lector. Se refiere constantemente al malagueño como "esperanza de un poeta" o "uno de los literatos 'nuevos' que más se acercan a lo que sería de desear"[30], pero no acaba de cerrar el círculo de la consagración, por más que diga que posee "positivas cualidades"[31] y vea en él "felices intuiciones"[32]; por mucho que proclame que en Rueda habita un "poeta entusiasta, inquieto y apasionado"[33], que se hace acreedor "de estudio, de simpatía y de sanos consejos"[34], ya que es "incapaz de envidia"[35]; y por más, en fin, que esté convencido de que, contra la costumbre, Rueda "ha tomado en serio el arte y la 'moral del artista' "[36] y que difunda a los cuatro vientos que "su pasión por el arte no es fingida"[37]. Sin embargo, en 1890, más de un año después de sentada la valoración precedente, habla en un palique, a propósito de un "libro inédito a que debo poner un prólogo" (refiriéndose a *Cantos de la vendimia*), de que Rueda "vale algo, o mejor, podría valerlo"[38]. En su contenida cascada de halagos o manifiesta tacañería, contrarrestada con los innúmeros defectos que ve en Rueda, Alas detecta que además de "talento y estilo tiene corazón y eso vale mucho"[39]. Precisamente, en esta cualidad, la de su bonhomía

---

30. *Clarín*, "Cartas a Salvador Rueda", *art. cit.*, pág. 858.

31. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *art. cit.*, pág. 623.

32. Epístola del 29 de enero de 1888 exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, *art. cit.*, pág. 1086.

33. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza", *art. cit.*, pág. 607.

34. *Loc. cit.*, pág. 606.

35. *Loc cit.*, pág. 608.

36. *Clarín*, "Cartas a Salvador Rueda", *art. cit.*, pág. 856.

37. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda (Conclusión)", *art. cit.*, pág. 623.

38. *Clarín*, "Palique", *Madrid Cómico*, 11 de octubre de 1890. Recogido en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas. Tomo VII. Artículos (1882-1890)*, *op. cit.*, pág. 1121.

39. Epístola sin fecha exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, *art. cit.*, pág. 1088.

desbordante –de la que Prados López escribiría que lo hacía "humilde como un San Francisco" pero dotado de un "espíritu gigante capaz de volar por encima de las nubes"[40]–, habita, según *Clarín*, algo que es incompatible con el ejercicio crítico tal cual él lo entendía, porque, afirma, "si es verdad que jamás se debe juzgar 'sin amor', tampoco se debe juzgar solo con el 'amor', y eso es lo que Rueda hace"[41]. La incursión de Rueda en la teoría poética con *El ritmo*[42] no agradó en nada a *Clarín*, que hace lo imposible por desautorizarlo y desanimarlo, afirmando que el andaluz se ha "metido a profeta de su modo de entender la poesía" y que "hasta las cosas justas las estropea porque las exagera"[43]. Con todo, no entraba dentro de los planes de Rueda dejar de hacer crítica, pues en 1894 se da como en preparación un libro suyo a titularse *Dioses, endiosados y morralla*[44], proyecto del que no sabemos si llegó a desistir a causa de la insistencia clariniana en las *menores* facultades críticas de Rueda.

Desde 1886 y hasta su muerte, *Clarín* comentó con alguna prolijidad dos libros del malagueño[45] (*El patio andaluz*[46] y *Cantos de la vendimia*), vertió observaciones lacerantes acerca de la faceta teórica de Rueda en *El ritmo* y acusó recibo de otras tres novedades sin detenerse a tratarlas con más calma en sus abundantes colaboraciones en prensa: 1) a principios de enero de 1888 le confiesa que ha leído *Sinfonía del año*[47], que "me gustó, en general, mucho", pero que tiene "mucho que decirle de los defectos y de los primores de

---

40. José Prados López, *art. cit*.

41. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza", *art. cit*., pág. 608.

42. Salvador Rueda, *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1894, 152 págs.

43. *Clarín*, "Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza", *art. cit*., pág. 607.

44. Contraportada de *El ritmo*.

45. *Vid*. Amparo Quiles Faz, "Maestros y amigos: Relaciones literarias entre *Clarín* y S. Rueda", en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Málaga, Algazara, 1998, págs. 591-599.

46. Salvador Rueda, *El patio andaluz*, Madrid, Manuel Rosado editor, 1886.

47. Salvador Rueda, *Sinfonía del año. Poema*, Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1888, 47 págs.

su librito en un artículo de próxima publicación"[48], y nada sabemos del cumplimiento de tal promesa; 2) al dar a la estampa Rueda su novela *El gusano de luz*[49], le comunica por carta que "lo leeré con mucho gusto y curiosidad"[50], y ahí concluye todo, y 3) en septiembre de 1900 anuncia, en una de sus revistas literarias, la aparición de *Piedras preciosas*[51], del que afirma haberle satisfecho el cultivo de "los metros y las combinaciones clásicas consagradas" y asegura que "de las ideas hablaremos"[52], pero no vuelve sobre el libro, que sepamos; se olvida de esta postergación, que más parece una excusa para no enjuiciar la obra que un sincero deseo de abordarla con detenimiento y sosiego.

Las dos recensiones más detalladas fueron las que *Clarín* consagró a: 1) poner lunares a una recolección inédita de versos que el poeta andaluz le remitió para buscar su concurso como presentador del mismo, y 2) aprovechar la tesitura de la aparición de *El patio andaluz* para divagar, como era su tendencia, sobre los tópicos andaluces y el pintoresquismo de guardarropía exhibidos por los turistas dispuestos a enamorarse en un abrir y cerrar de ojos de la cromática región natal de Rueda. En esta reseña, donde apenas dedica al libro objeto de análisis una tercera parte de la extensión de la misma, al tiempo que reconoce que Rueda posee mirada poética, que "es mi-

---

48. Epístola del 3 de enero de 1888 exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, *art. cit.*, pág. 1805. Tal como recoge Quiles Faz ("Dos cartas de *Clarín* a Rueda (1888-1890)", en *A zaga de tu huella. Tomo II*, op. cit., págs. 51-61), esta misiva, con algunas leves variantes, apareció en *El Globo* el 7 de enero de 1888, pero no puede tomarse, lógicamente, como la crítica en extenso que *Clarín*, en esa misma carta, promete publicar del libro de Rueda en *La Justicia*.

49. Salvador Rueda, *El gusano de luz. Novela andaluza*, Madrid, Imprenta de El Crédito Público, 1889, 347 págs. *Vid.* sobre esta novela el trabajo de Mª Isabel Jiménez Morales, "Notas de crítica textual a *El gusano de luz*, de Salvador Rueda", en *A zaga de tu huella*, *op. cit.*, págs. 33-49.

50. Epístola sin fecha exhumada en Marcos G. Martínez Martínez, *art. cit.*, pág. 1088.

51. Salvador Rueda, *Piedras preciosas. Cien sonetos*, Madrid, Imprenta de E. Rojas, 1900, 100 págs.

52. *Clarín*, "Revista literaria", *El Imparcial*, 24 de septiembre de 1900. Recogido en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas. Tomo X. Artículos (1898-1901)*, Oviedo, Nobel, 2006, pág. 885.

nucioso cuando debe" y "maneja bastantes palabras sin rebuscarlas malamente"[53], no deja escapar la oportunidad de advertirle que está en los inicios de su carrera y que no está a salvo de "malograrse como se han malogrado otros muchos", y le alecciona para que se cuide del amaneramiento y de la "afectación de sencillez y naturalidad" con sus, dice *Clarín*, fastidiosos "incisos líricos"[54]. El texto demuestra hasta qué punto Alas, en sus comentarios, amontonaba frustraciones literarias, cubriendo las virtudes ajenas con lo que, a su entender, eran defectos de estilo, y confundiendo, pensamos, lo que sería un juicio implacable e inapelable (e injusto también en muchas de sus partes) con las prevenciones ante el conformista panorama en que vive anestesiada la literatura española decimonónica.

Cuando la década de los noventa acaba de arrancar, Rueda da el paso y se atreve a solicitar a *Clarín* un prólogo para *Cantos de la vendimia*, proemio que tardó en tenerlo a su disposición. Entremedias, encontramos referencias en varios artículos en *Los Madriles* y *Madrid Cómico*, a lo que se añade, desde las columnas de molde y en epístolas privadas, un intercambio versificador, ripios exangües pero de interés introspectivo. En ellos, a la petición de Rueda responde asertivamente Alas, asegurando que cumplirá "sin pinchar en hueso", y apuntándole reproches sin disfrazarlos:

> ¿Que si escribo el prólogo? Sí, señor, lo escribo,
> porque algunos versos me gustan muchísimo;
> otros son medianos, y los hay malitos.
> El conjunto puede, corrigiendo el libro,
> ser cosa de gusto, discreto, bonito.[55]

---

53. *Clarín*, "*El patio andaluz*. Cuadros de costumbres por Salvador Rueda", *La Opinión*, 69, 10 de julio de 1886. Luego lo recuperó Alas para su libro *Nueva campaña* (Madrid, Librería de Fernando Fe,1887) y está recogido en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas*. *Tomo IV. Crítica (1ª parte)*, Oviedo, Nobel, 2003, pág. 840.

54. *Loc. cit.*, pág. 841.

55. *Clarín*, "Correspondencia particular (Imitación del *Madrid Cómico*)", *Madrid Cómico*, 388, 26 de julio de 1890. Reproducido por José María Martínez Cachero en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas*. *Tomo XI. Varia*, *op. cit.*, pág. 1188.

Nada más leer la respuesta, Rueda le envía al día siguiente por correo, a Oviedo, otra composición donde le participa la dicha que le embarga por la aceptación de su velado encargo. Con un nerviosismo adolescente que quizá no fuera impostado, sino real, le comunica que

> Su ingeniosa carta
> que anoche he leído
> me devuelve en parte
> mis sueños perdidos.[56]

Deja claro que no han hecho mella en él las objeciones manifestadas en diversos lugares por el crítico realista, hasta el punto que, conociendo la pasta de su comunicante, le anima a que pode como si fuera suyo en propiedad el libro:

> Cuando me conteste
> dígame del libro
> qué tacho, qué corto,
> qué rayo, que pincho,
> qué trova echo fuera
> y qué trova limo.[57]

Rueda está ansioso por lograr el presente que le ofrece Alas y se imagina exhibiéndolo ante la estupefacción de la concurrencia literaria:

> *Soñé que pasaban*
> *ante mí los líricos,*
> *y yo alzaba en alto*
> *su juicio escrito*
> *y decía lleno*
> *de ardiente delirio:*

---

56. José María Martínez Cachero, "Salvador Rueda escribe a '*Clarín*' (Una epístola en verso, inédita)", separata de *Revista de la Universidad de Oviedo*, 1948, pág. 4.

57. *Loc. cit.*, pág. 6.

rabien de coraje
y quédense bizcos.[58]

El prólogo –que incautamente creía el poeta malagueño que iba a hacer enrojecer de envidia a sus colegas y que, a buen seguro, alegró inmensamente a más de un rival– se hará de rogar meses y, cuando lo reciba Rueda, ya lo conocen todos los lectores de *La Correspondencia de España*, lo que no dejaba de ser una descortesía por parte del crítico ante las zalamerías epistolares con que Rueda le regala los oídos. Contra pronóstico, el dictamen viene cargado de censuras, y aun así, el poeta, en un alarde de generosidad, no lo aparca (pese al desdoro que supone para su prestigio), sino que lo coloca en la antesala de sus poesías, pero se deshace de él en la segunda edición, para la que *Clarín* le había prometido un estudio en extenso que probablemente Rueda ni siquiera le recordaría, a la vista del caramelo envenenado que había sido el prólogo de la primera edición, en el que Alas dice con arrogancia que en *Cantos de la vendimia* "sobra más de la mitad", que para que quedara a su gusto "necesitaría yo el tiempo que no tengo para corregir sus versos", y que para una cabal presentación en sociedad del libro habría que "suprimir lo que me parece que sobra" y "reformar lo que creo que admite fácil reforma"[59], y hasta se permite afirmar de la composición titulada "La sinfonía", esta atípica, cuanto sangrante, valoración, ejemplo de una catadura amical poco justificable: "La estrofa final es detestable por la forma y por las pretensiones, y por lo prosaico y fútil de la salida"[60]. La engolada reclamación llegaba a destiempo, pues *Clarín* hablaba basándose en el manuscrito que Rueda le había enviado hacía más de un año y, para cuando el libro aparezca, el malagueño ya había hecho tantos cambios (incluida la supresión de "La sinfonía"), que el producto final fue casi otro libro distinto al valorado por Alas. De tal forma que deducimos que, en silencio, Rueda se vengaba de

58. *Loc. cit.*, pág. 5.

59. *Clarín*, "*Cantos de la vendimia*", recogido en Leopoldo Alas "*Clarín*", *Obras Completas. Tomo XI. Varia*, *op. cit.*, pág. 1072.

60. *Loc. cit.*, pág. 1073.

la acritud clariniana. No obstante, la pregunta que nos hacemos es obvia: ¿Por qué, si el conjunto le parecía deficiente, aceptó *Clarín* el encargo de prologarlo y no esperó, sin más, a comentar el poemario en los periódicos una vez publicado, que fue, en realidad, lo que hizo, si bien anticipándose a la impresión de *Cantos de la vendimia*? Para respondernos habría tal vez que recurrir a sentimientos poco edificantes como la egolatría y la soberbia.

¿Por qué Rueda nunca dejó de mimar/perdonar al crítico realista? Puede que sí lo hiciera, a su modo. En 1889, al publicar su novela *El gusano de luz* y remitírsela, le estampa la siguiente dedicatoria: "Al noble amigo y al escritor de talento prodigioso Leopoldo Alas. Le envía este poco de sabor de su país su devoto admirador y amigo Salvador Rueda"[61]. Dos años después, reclutadas ya en la prensa las palabras de Alas que habrán de servir de preámbulo a la primera edición de *Cantos de la vendimia*[62], al enviarle un ejemplar del libro, ya parecen haberse aguado los fuegos artificiales, y preside el autógrafo un lacónico "Recuerdo a mi antiguo amigo D. Leopoldo Alas. Su admirador de siempre Salvador"[63], parquedad que no casa completamente con las palabras que aseguraba Rueda que le había dedicado *Clarín* al visitar Asturias: "Me llenó de los más calurosos elogios"[64]. Inauditamente, la tolerancia de Rueda le lleva a escribir, dos años después de recibir la pulla de *Clarín* en el prólogo a *Cantos de la vendimia*, que "me ha hecho mucho más favor del que merezco"[65].

---

61. Ejemplar custodiado en la Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", de Oviedo, perteneciente al fondo *Clarín*, signatura Cla 195(1).

62. Salvador Rueda, *Cantos de la vendimia*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, 148 págs.

63. Ejemplar custodiado en la Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", de Oviedo, perteneciente al fondo *Clarín*, signatura Cla 195(2).

64. Carta de 1925 a Narciso Alonso Cortés, recogida en José María Martínez Cachero, "La actitud anti-modernista del crítico *Clarín*", *Anales de Literatura Española*, 2, 1983.

65. Salvador Rueda, "Carta abierta", *La Unión Mercantil* [Málaga], 26 de agosto de 1893. Texto recuperado en Amparo Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas*, Málaga, AEDILE, 2004, pág. 112.

La (a)sintonía entre ambos autores se produjo a varios niveles, y en su discurrir no se vio viciada por la visceralidad que guió el apasionamiento de *Clarín*, quien tuvo que hacer un esfuerzo grande si tenemos presentes los reparos que hacia las tendencias renovadoras de la lírica española finisecular albergaba el catedrático de Derecho astur-zamorano, y que le expuso por largo al autor malagueño en sus comentarios y glosas, donde prevaleció, como hemos visto, la censura bienintencionada, pero tal vez mal orientada, antes que el reconocimiento expreso, que, en toda la extensión del concepto, Rueda nunca consiguió de *Clarín*.

RENOVACIÓN MÉTRICA Y POPULARISMO EN LA POÉTICA DE SALVADOR RUEDA: LAS FORMAS DE SEGUIDILLA

José Cenizo Jiménez
Universidad de Sevilla

Salvador Rueda (Benaque, Málaga, 1857-Málaga, 1933) es uno de los poetas representativos de los avatares estéticos y literarios del paso del siglo XIX al XX, en la órbita del Premodernismo y Modernismo español[1].

1. No es el objeto de este breve estudio entrar de lleno en la discusión sobre si Rueda es, en sentido estricto, premodernista, modernista o, incluso, como sugiere algún crítico, un "epígono fabuloso" del Romanticismo en la estela de Zorrilla (*cfr.* Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Austral, 1979, pág. 286). Unos, como Rafael Espejo-Saavedra (*Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, University of Missouri-Kansas City-Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, pág. 115) lo consideran como un poeta plenamente modernista y Marta Palenque (*cfr*. Salvador Rueda, *El ritmo*, University of Exeter Press, 1993, pág. X) participa de la idea "que afirma la existencia de una evolución renovadora en España y América […]. Su actitud primera no merece que les neguemos el calificativo de modernistas: lo correcto sería referirse a diferentes tipos de modernismos". Katharina Niemeyer (*La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992, pág. 393) cree que Premodernismo es "un concepto de una corriente literario-poética" que no se puede tomar como anticipo del Modernismo. Por su parte, Guillermo Carnero ("Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo", *Anales de Literatura Española*, 4, Universidad de Alicante, 1985, pág. 82) cree que "el popularismo costumbrista trasnochado y caduco" de Salvador Rueda lo separa del Modernismo, a pesar del culto a la palabra y la renovación métrica que lo acerca a éste. Otro estudioso de su obra, Cristóbal Cuevas (*cfr*. Salvador Rueda, *Canciones y poemas*, Madrid, Ceura, 1986, pág. CXXIV), concluye: "Nuestro poeta merece en

La abundante, poliforme e irregular producción literaria de Rueda, merecedora de una inicial admiración, por su impulso renovador, fue ganándose con el tiempo severas críticas, como recopila Guillermo Carnero[2], de "incontinencia retórica" (Domenchina), "poesía fracasada y pomposa" (E. Salazar Chapela), "fantasía exuberante, poderosamente instintiva pero a veces descarriada" (Manuel Machado), etc.

Pretendemos estudiar un aspecto de la renovación métrica y estética de Rueda, el de las formas de seguidilla, en relación con el citado movimiento de renovación de la lírica en lengua española (en España e Hispanoamérica).

La reforma métrica modernista y, antes, premodernista, es consecuencia de la visión poética sobre el ritmo de autores como nuestro poeta. Sus ideas sobre el particular están expuestas en obras como, precisamente, *El ritmo* (1894). Este aspecto del panesteticismo, la musicalidad, el culto a la palabra, la entronización del ritmo, junto a la potencialidad cromática (el colorismo, "colorista español" lo llamó Juan Ramón Jiménez), y la experimentación métrica (verso, estrofa, acentos…) son los rasgos más destacados de la identificación de Rueda con el movimiento modernista[3].

Asombra la riqueza métrica de la poesía de Rueda, aunque, en verdad, no sea el inventor, a pesar de sus propias ideas, de las formas supuestamente nuevas de la misma. Carmen Correa Cobano destaca

---

justicia el título de precursor y cofundador del Modernismo, iniciador en España de una batalla que Rubén transformaría en victoria".

2. *Op. cit.*, págs. 67-96.

3. Como nos recuerda Rafael Espejo-Saavedra, *op. cit.*, pág. 120, "ritmo, música, armonía son, por tanto, los ejes diamantinos alrededor de los que gira la estética modernista: si el mundo constituía para Bécquer 'un himno gigante y extraño', Rueda afirmaría más tarde que 'todas las cosas cantan un himno a los oídos que saben escucharlo; todo tiene su melodía interna, que no se expresa con notas, pero que hace llegar su canto a nuestro espíritu' (*En tropel*, pág. 182)". Y Marta Palenque (cfr. Salvador Rueda, *op. cit.*, pág. XXXIV), comenta cómo Rueda "coincide con las propuestas del Modernismo en su concepto ante todo musical de la poesía y en el establecimiento de una estrecha relación entre sonoridad y sentido". En *El ritmo* Rueda reacciona contra la poesía retórica y "de mensaje" y prefiere identificar forma y fondo; asume el concepto neoplatónico del arte y la inspiración, y se inclina así por el sentido pitagórico de percepción musical y sensorial de la poesía. Todo es ritmo, todo es música: el panesteticismo que decíamos.

cómo "el ritmo se convierte en pilar sustancial de su universo" y, citando a Tomás Navarro Tomás, encuentra en su obra (sin contar las colaboraciones en revistas) treinta y seis tipos de versos y ciento treinta y nueve diferentes modalidades estróficas (frente a las treinta y siete y ciento cuarenta y siete respectivamente de Rubén)[4]. Rueda se esforzó en renovar de raíz el verso español mediante el empleo del eneasílabo, del dodecasílabo simétrico y de seguidilla, del hexa, hepta y octodecasílabo, de series polimétricas, del verso blanco, del soneto con metros insólitos, etc. Ya en *El ritmo* señalaba esta acuciante necesidad de renovar frente al octosílabo y el endecasílabo, demostrando incluso cómo hay ritmo en el habla común. Y en esta renovación es donde encaja el apego a la métrica y esencia de la poesía popular. Centrémonos en la seguidilla. Correa Cobano comenta al respecto:

> Versos mayores sí aparecen en las seguidillas. De éstas, practica desde la de más férreo molde, la real, a las variedades más libres de las seguidillas simple y compuesta. Preferida para ensayar novedades es sobre todo la gitana: parte de la tímida inclusión de un verso de otra medida en ellas, hasta llegar a nuevas formas, como la silva modernista, ya apenas relacionada con la forma original[5].

Iremos viéndolo.

Rueda usa seguidillas de diferentes tipos, desde la clásica 7+5+7+5 (poema LX de *Sinfonía del año*: "Vienen por los caminos/ en sus caballos, / trotando desde Oriente / los Reyes Magos"; la seguidilla compuesta: "Calculo que seiscientas / son tus pestañas,/ cada pestaña negra / es una espada. / Cuando las mueves, / con seiscientas espadas, / niña, me hieres"; hasta otras diversas formas, tipo 6+6+10+10: "Estación hermosa, / dulce primavera, / a tu impulso florecen las almas, / y es nido de amores la tierra"; 6+6+11+6 "Se lanzan las crías / a ensayar el vuelo, / y todo se vuelve piar en las ramas, / y ruido y misterio"; 6+6+12+12: "Después, la locura /

4. Carmen Correa Cobano, *Salvador Rueda*, Alfar, 1994, pág. 17.
5. *Ibid.,* pág. 22.

llevaré en el cráneo, / como un billar negro que vaya en mi frente / por toda la vida pegando porrazos"; 12+6+12+6: "Por las enrejadas calles de mi tierra / suena la parranda, / por las pintorescas calles andaluzas / de la vieja España"; 6+6+10+5: "Cuájase la *ayosa*, / se anima el aprisco, / y a jugar a la alegre rayuela / van los chiquillos"; 6+6+11+12, 6+6+10+6, incluso 6+6+10+9, 6+6+12+6 (en *Sinfonía del año*, poema XXI): "El mirlo se pone / su levita negra, / y por los faldones le asoman las patas / de color de cera").

En cuanto a su origen, tipología y evolución, estudiosos como Hanssen o Henríquez Ureña le han dedicado muchas líneas. El primero comenta que la usa por primera vez en la literatura castellana Álvarez Gato, que floreció entre 1453 y 1495[6]. Está en la composición núm. 397 del *Cancionero musical*, luego citada por Luis Millán en su *Cortesano* (Valencia, 1561). Es ésta: "Tirte allá, que no quiero / mozuelo Rodrigo; / tirte allá, que no quiero / que burles conmigo". Cree que la seguidilla es de origen probablemente castellano, formada sobre elementos de versificación fluctuante, irregular. En manos de los poetas cultos se va regularizando entre 1600 y 1675, aunque, concluye, en la canción del pueblo se conservó la libertad rítmica[7].

Nos interesa centrarnos en uno de los tipos fundamentales, la estrofa de la seguiriya (gitana), presente en los manuales de métrica española, estrofa que sirve de soporte al cante flamenco por seguiriya. Consta de cuatro versos, el primero, segundo y cuarto de arte menor (de seis sílabas), y el tercero –y ésta es la novedad– de arte mayor, endecasílabo, preferentemente con una pausa en la quinta sílaba, pues, al ser cantada, así lo hará el cantaor, con esta pausa emotiva. Por cierto, en las de Rueda, no suele darse esta peculiaridad. Veamos ejemplos de cada caso:

6. Federico Hanssen, *La seguidilla*, Anales, 1909. También en *Estudios. Métrica-Gramática-Historia literaria*, Santiago de Chile, Ediciones AUCH, 1958 pág. 65.

7. *Ibid.,* pág. 219.

El alma la diera
para hacer un velo
que tapara tu faz, porque nadie
mirara tu sueño.
…
No soy de esta tierra
ni en ella nací;
la *fortuniya*, *roando*, *roando*,
me trajo hasta aquí.

Rudolf Baehr la trata de pasada y Tomás Navarro Tomás la estudia como una forma adaptada por los modernistas Salvador Rueda y Manuel Machado. José Mercado ha dedicado un libro a esta estrofa. En cuanto a su origen, Mercado cree que "no se puede afirmar, como lo hacen Hanssen y Henríquez Ureña, que la seguidilla gitana no tenga ninguna relación con la seguidilla común"[8]. Al contrario, cree que es una variante de ésta, con alteraciones debidas "a la necesidad de adaptación de las formas musicales"[9]. Para este crítico,

> en un momento impreciso, pero probablemente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se hace indistinta la denominación de 'playeras' y 'seguidillas gitanas'. Pero esta sinonimia desaparece pronto para quedar solo la de 'seguidilla gitana'[10].

Cree, asimismo, que el poema a la seguidilla de Rubén Darío, al hablar de "penas arcanas" y de "llantos que parten los corazones", se refiere, por su tono y carácter, a la seguiriya gitana[11]. Ésta sería "una pervivencia de un anacronismo métrico", un "fósil poético", dice, "por su fluctuación entre las formas de seguidilla y endecha desde los comienzos nuestra lírica"[12]. Recuerda que en *Una historia del cante*

8. José Mercado, *La seguidilla gitana*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 114.
9. *Ibid.,* pág. 223.
10. *Ibid.,* pág. 128.
11. *Ibid.,* pág. 153.
12. *Ibid.,* pág. 160.

flamenco, de Manuel García Matos (Discos Hispavox, Madrid, 1958), se cuenta que ha descubierto un folleto o libro de poesías religiosas del siglo XVI, con el tercer verso endecasilábico[13]. También que hay un "canto gitano" que en el año 1859 hace estampar Mariano Soriano Fuertes en el tomo IV de su *Historia de la música española* (Madrid-Barcelona, 1859), "canto que, en realidad, es una auténtica playera o seguiriya: Permita la Virgen / pongas tu querer / en quien de desprecios / regalos te dé". Es más, José Mercado sostiene que la seguiriya gitana es una estrofa de cinco renglones, cinco versos, generalmente de seis sílabas, menos el tercero que sería de once[14]. Lo habitual, desde luego, es ponerla de cuatro, siendo así un endecasílabo el tercero, con pausa en quinta sílaba, pausa que el cantaor, en la ejecución del cante de la seguiriya (así llamado también, como la estrofa), respetará.

Rueda ha escrito muchas seguiriyas gitanas, en diferentes obras en verso o en prosa, recopiladas por Ricardo María Sánchez Naranjo[15]. Aparte de la observación que ya hemos anotado sobre cómo Rueda no siempre sitúa la pausa en quinta sílaba, algo relevante de cara a la interpretación en el cante flamenco, hemos de constatar cómo el tercer verso no siempre es endecasilábico, sino que puede ser también de doce, muy a menudo, con pausa en sexta sílaba, y también, aunque muy rara vez, de diez sílabas, al igual que es raro encontrar heptasílabos en los versos primero, segundo o tercero. Ofrecemos un ejemplo de cada caso comentado. En primer lugar, la seguiriya con el tercer verso de doce sílabas: "Nunca he reparado / cómo son tus ojos: / no sé si son negros, azules o verdes, / sé que los adoro", "Temo al acostarme / más que si muriese: / qué noche tan larga, tan larga, tan larga, / cuando no se duerme". En los siguientes el tercero mide diez sílabas métricas: "En un calabozo / suspira mi pecho; / ¡con mis propios cantares gitanos / me jago mi entierro!", "El alma la diera / para hacer un velo, / que tapara tu faz porque nadie / mirara

13. *Ibid.,* págs. 166-167.

14. *Ibid.,* pág. 164.

15. Salvador Rueda, *Antología flamenca*, Ricardo María Sánchez Naranjo (ed.), Córdoba, Demófilo, 1982.

tu sueño". En ésta el primer verso, cosa rara, no es hexasílabo, sino heptasílabo: "Calle de la Amargura / yo te voy pasando; / mi sangre de hombre se queda en tus piedras / tendida en un rastro".

Otra cuestión métrica relevante, y muy comentada por la crítica, es la del dodecasílabo de seguidilla, de 7- 5, que vemos en el poema "Bailadora", donde se alude por cierto a las comentadas seguiriyas gitanas, esas seguidillas de ecos gitanos: "Con un chambergo puesto como corona / y el chal bajando en hebras a sus rodillas, / baila una sevillana las seguidillas / a los ecos gitanos que un mozo entona". Ya fue practicado por los románticos, y, por tanto, concluye Carmen Correa Cobano, "no lo creemos por ello ligado a la métrica tradicional"[16]. Pedro J. Isado le sigue la pista a esta innovación y cree que Rueda, que se la atribuía, sí pudo influir en Rubén Darío, pues la usa ya el primero en 1883 en "El sultán" –del libro *Noventa estrofas*–, luego titulado "Oriental" en *Cantando por ambos mundos*, antes que Rubén, que lo hace en *Azul* (1890)[17]. Son estrofas de cuatro versos con rima consonante alterna 12 ABAB / 12 CDCD: "Bullen en mis jardines lujosas aves; / tengo en ricas estancias coplas de oro, / y de marfil cargadas / mis turcas naves / libres hienden las olas del mar sonoro", donde, comenta Isado,

> la breve cesura que separa los dos hemistiquios (7+5), unida a los dos axis rítmicos, el interno en sexta sílaba, y el principal en penúltima sílaba (undécima), intensifican el ritmo del verso y su musicalidad. La gracia de la cadencia de la seguidilla está presente en estos dodecasílabos que forman, mediante la rima en consonante, una estrofa muy armoniosa[18].

16. Correa Cobano, Carmen, *op. cit.,* pág. 19.

17. Pedro J. Isado, *Salvador Rueda, poeta modernista*, Ciudad Real, 1992, págs. 69-72.

18. *Ibid*., pág. 69.

El análisis de Alfredo Arrebola[19] coincide con el de Francisco Gutiérrez Carbajo[20] en el apego de Rueda a la tradición. Creemos, no obstante, que buena parte de sus composiciones de métrica e inspiración propiamente flamenca tienen el imperdonable defecto –desde el punto de vista de su llegada al cante– de ser de un tono o léxico claramente culto. Son ejemplos de lo que decimos, entre otras, éstas: "Luz y pan y albergue / gozaste conmigo / y con un cuchillo rasgaste mi espalda / viéndome dormido"; "La que me ha matado / anda y no oye; / rastrea y rastrea como el cauto lobo / a la medianoche"; "Ya viene la primavera, / ya los pájaros se hermanan, / ¡cuánto espacio entre nosotros / y cuán cerca nuestras almas!", etc. Eso sí, otras son flamencas por derecho propio, como reconocería cualquier cantaor o buen aficionado: "Yo no tengo casa, / yo no tengo a nadie, / no tengo tan solo ni un palmo de tierra / que muerto me guarde"; "Por las sepulturas / una fui buscando / y la de mi madre se llenó de flores / al sentir mis pasos"; "Un carro *enlutao* / tiró de su cuerpo, / y pensé que *queaban* a oscuras / la tierra y el cielo"; "Sin querer, en una calle / a un mendigo derribé / y llevo el remordimiento / en el fondo de mi ser"; etc. El citado "defecto" o tufillo cultista o intelectualista no es exclusivo de Rueda, sino de la mayoría de los poetas cultos, con pocas excepciones (Bécquer, Manuel Machado, Francisco Moreno Galván, Félix Grande, José Luis Rodríguez Ojeda…). A este respecto comenta José Gelardo Navarro, tras repasar la producción de poetas cultos como Ferrán, Rueda, Trueba, Palau, etc., que ha encontrado "perlas", letras, precisamente de Rueda, como la que transcribimos, "fuera del contexto social y cultural del cante flamenco", entendido por este investigador como "la expresión musical, literaria e incluso gesticulante de la cultura de la pobreza": "Va el universo gigante / retratado en tus pupilas / y me gusta ver en ellas / una copia tan chiquita".[21] Y es que existe, desde el

19. Alfredo Arrebola, *Los escritores malagueños y el Flamenco*, Universidad de Cádiz, 1990, págs. 49-64.

20. Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* Madrid, Cinterco, tomo I, págs. 455-467 (la cita en pág. 457).

21. José Gelardo Navarro, "El cante flamenco en su etapa primitiva: Romances y carceleras-tonás: hacia una interpretación socio-cultural", en *El flamenco en la cultura española*, Universidad de Murcia, 1999, págs. 79-121 (las citas en págs. 109 y 121 respectivamente).

Romanticismo, continuado en el Modernismo, una tendencia de los escritores de las clases superiores, una especie de bohemia-lumpen que acompañaba a los flamencos en sus juergas (el mismo Rueda introdujo a Rubén Darío en los *colmaos* de Málaga).

Así pues, hemos comprobado cómo dentro de la variadísima musa del poeta, la cuerda popular y flamenca ocupa un puesto nada desdeñable. La visión tópica y folclorista de Andalucía, un imaginario que hereda del movimiento romántico y costumbrista, no le impide darnos ejemplos de belleza, sonoridad y plasticidad en moldes métricos variados y a veces novedosos en consonancia con una parte de la estética modernista. La influencia de esta vertiente neopopularista en grandes poetas como Juan Ramón Jiménez, Lorca o Manuel Machado, y el hecho de que muchas de su coplas sigan vivas en el cante flamenco demuestran la valía de sus aportaciones.

Referencias bibliográficas

Arrebola, Alfredo, *Los escritores malagueños y el Flamenco*, Universidad de Cádiz, 1990.

Baltanás, Enrique, *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

Brown, Gerald G., *Historia de la literatura española*, vol. *El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1974, 1.ª ed.; 1996, 15.ª ed.

Carnero, Guillermo, "Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo", *Anales de Literatura Española*, 4 (Universidad de Alicante, 1985), págs. 67-96.

Correa Cobano, Carmen, *Salvador Rueda*, Sevilla, Alfar, 1994.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Austral, 1979.

Espejo-Saavedra, Rafael, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, University of Missouri-Kansas City-Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986.

Ferreres, Rafael, *Los límites del Modernismo y del 98*, Madrid, Taurus, 1981.

García Gómez, Génesis, "El arte flamenco en las dos Españas (principio y fin del antiflamenquismo)", en *El flamenco en la cultura española*, Universidad de Murcia, 1999, págs. 11-26.

García Posada, Miguel, *Las tradiciones poéticas andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

Gelardo Navarro, José, "El cante flamenco en su etapa primitiva: Romances y carceleras-tonás: hacia una interpretación socio-cultural", en *El flamenco en la cultura española*, Universidad de Murcia, 1999, págs. 79-121.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular,* Madrid, Cinterco, tomo I, págs. 455-467.

Hanssen, Federico, "La seguidilla", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1909. También en *Estudios. Métrica-Gramática-Historia literaria*, Santiago de Chile, Ediciones AUCH, 1958.

Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires (Argentina), 1961.

Isado Jiménez, Pedro J., *Salvador Rueda, poeta modernista*, Ciudad Real, 1992.

Mercado, José, *La seguidilla gitana*, Madrid, Taurus, 1982.

Niemeyer, Katharina, *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992.

Paraíso, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

Peña, Pedro J. de la, *Las estéticas del siglo XIX*, Alicante, Alfaguara, 1994.

Quiles Faz, Amparo, *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, Aedile, 2004.

Rueda, Salvador, *Antología flamenca*, ed. de Ricardo María Sánchez Naranjo, Córdoba, Demófilo, 1982.

_____, *Flamenquerías*, ed. de Andrés Raya, Córdoba, Virgilio Márquez editor, 1983.

_____, *Friso poético*, ed. de Rafael Pérez Estrada, Sevilla, BCA, 1985.

_____, *Canciones y poemas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Ceura, 1986.

_____, *Gran antología*, ed. de Cristóbal Cuevas, tres tomos, Málaga, Arguval, 1989.

_____, *El ritmo*, ed. de Marta Palenque, University of Exeter Press, 1993.

_____, *Antología*, ed. de Carmen Correa Cobano, Sevilla, Alfar, 1994.

Salinas, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983 (5ª ed.).

SALVADOR RUEDA Y LA POESÍA DE LA NATURALEZA ANDALUZA

Francisco José Ramos Molina
Universidad de Málaga

Miren ustedes, Salvador Rueda no tiene nada de andalucista en su poesía, a pesar de que Andalucía está presente en sus poemas.

Esta afirmación tan categórica ha sido objeto de discusión entre la crítica. Así, don Rafael Bejarano Pérez[1], otrora Archivero Bibliotecario Municipal de Málaga, nos pone en conocimiento lo que opinaba Juan Ramón Jiménez:

> Cuando Juan Ramón escribe a su amigo José Sánchez Rodríguez, poeta, malagueño autor de *Alma andaluza*, y le comenta los poemas de este mismo libro aún inédito y próximo a salir –escribe el 8 de octubre de 1900– le dice que "Rueda tampoco siente a Andalucía; su Andalucía es una *chula* sobre un tablado, entre cañas de manzanilla y *cantaores*; su lira es una *guitarra alegre* sobre un pañolón de Manila."

Por el contrario, Bienvenido de la Fuente[2] afirma:

---

1. Rafael Bejarano Pérez, *En torno a Salvador Rueda*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1994, págs. 20-21.

2. Bienvenido de la Fuente, *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt, Peter Lang, 1976, pág. 41. Más adelante exagera: "Rueda parece que se propuso ser el cantor en verso de Andalucía, como Pereda lo había sido en prosa de

> Es la preferencia por temas y motivos andalucistas, descripción de tipos, objetos y costumbres de su región natal, Andalucía, camino por el que transcurriría una parte no pequeña de su creación poética.

Según José María de Cossío Rueda es "… el poeta andalucista, sin contar todo lo demás que es en la poesía de su tiempo, más abundante y copioso."[3]

> "La clueca" es uno de los poemas que mejor representa esa tendencia: los elementos específicamente locales están ahí –Málaga, campesina y marinera, el pasero y el copo– pero al servicio de la recreación de un ambiente que difícilmente cabría imaginar fuera de la región andaluza y levantina.[4]

Nuestra opinión ante el estado de la cuestión es que Rueda es un poeta vitalista, que canta lo que experimentó y vivió; poeta de lo vivido que sabe trascender a lo universal. Es por ello que compartimos las afirmaciones de María Isabel Jiménez Morales en su edición de *El gusano de luz*:

> El autor de Benaque fue un enamorado de la naturaleza, por ello ésta era su fuente de inspiración principal de donde sacaba ese color y esa música de la que todos los críticos hablaron al enjuiciar sus obras. Pero la naturaleza a la que él siempre acudía no era la de la gran ciudad, la de la corte –en la que se asentó desde sus inicios literarios–, sino la que conoció y en la que convivió con su familia desde su niñez, que no fue otra que la de su Benaque natal.[5]

---

la región norte de España." (pág. 42). No llegamos a tal afirmación de Bienvenido, pues opinamos que Salvador Rueda escribe sobre lo cercano y próximo, sobre lo vivido. Es el poeta de la experiencia vital.

3. *Cfr.* José María de Cossío, "A propósito de *Claves y símbolos*, un libro póstumo de Salvador Rueda", *Caracola*. *Revista malagueña de poesía*, (diciembre-enero, 1957-1958), núms. 62-63, sin paginar.

4. Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, pág. 134.

5. Salvador Rueda, *El gusano de luz*, Málaga, Arguval, 1997, pág. 38.

Don Manuel Prados, en este sentido afirma:

> Amante de la belleza clásica y entrañablemente encariñado de por vida con lo andaluz, fue siempre poeta de Málaga, aun después de ser considerado poeta del mundo.[6]

Y para terminar con este preámbulo sobre el sentimiento malagueño de nuestro poeta, el 24 de abril de 1919, en una carta dirigida a Manuel Callejón Navas, Salvador Rueda afirma:

> Puedo decir con el corazón puro, no manchado por nada, y con el alma de la que no se ha caído un solo pétalo: Noble Málaga, tierra mía, madre mía; aquí me tienes, tuyo soy, en ti estaré hasta que caiga abrazado a tu tierra para morir…[7]

Con ello no está haciendo otra cosa que manifestar su profundo amor a la tierra que le vio nacer. Confirmar su condición de poeta vitalista, cantor de la experiencia vivida, como ya hemos anotado anteriormente. Su amor a Málaga se refleja en su poesía con la cantidad de poemas que dedica, de una manera u otra a su ciudad.

Cristóbal Cuevas, en su magnífica *Gran Antología* recopila los siguientes poemas donde aparece alguna referencia directa a An-

---

6. Manuel Prados López, *El poeta de la raza Salvador Rueda. Renovador de la métrica*, Málaga, Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1967, pág. 204. Anteriormente, había afirmado: "Campo, campo andaluz: orgullo del maestro, venero de inspiración, academia inolvidable. En ese campo inédito y feraz Rueda halló las esencias poéticas de todos los campos del mundo, la gracia virginal de lo rústico, que fue un secreto literario antes de que el poeta de la luz –Rodó lo llamó así– escribiese sus cantos sobre temas camperos y universales: las abejas, los lirios, las fuentes." (pág. 27). y "Él será siempre el cantor de Málaga, porque aunque cante mucho y en los más variados rincones del mundo, su lira tendrá siempre ese enjambre de notas no aprendidas, que será como un fondo musical de toda su obra: rumor de abejas, de trinos de pájaros paradisíacos, de olas, etc. […] Su obra será siempre malagueña: salada, musical, rumorosa, suspirante." (pág. 43). En el campo andaluz Salvador Rueda universaliza todos los campos.

7. Rafael Bejarano Pérez, *op. cit.*, pág. 67.

dalucía[8]. (Me parece un abuso hacer relación completa del listado; no obstante, les voy a anotar alguna referencia a Málaga, Granada y Sevilla)[9]:

---

8. Salvador Rueda, *Gran Antología¸* Málaga, Arguval, 1989, Cristóbal Cuevas (ed.), 3 vols. A partir de ahora los poemas de Salvador Rueda citados pertenecen a esta edición, por lo que solo anoto la página y el volumen en el que aparecen. Cuando no sigamos la edición de Cristóbal Cuevas lo indicaremos oportunamente.

9. En "Las naciones de América" (págs. 22-23, I) aparece mencionado Cádiz, como origen de América. En "Zorrilla" (pág. 23, I) aparece la Alhambra de Granada. En "Las banderas" (pág. 47, I) menciona a Andalucía: "A veces, pasa esquiva la que yo adoro, / y dice el viento alegre, de eco sonoro: / 'Por allí va la hermosa reina andaluza' " (pág. 47, I). En "La estatua" (pág. 57, I) habla de: "En andaluz jardín, entre rosales, / se alza bella y gentil un escultura," (pág. 57, I). En "Bailaora" (pág. 75, I) el primer soneto dodecasílabno escrito en España, según afirmación de su autor, describe a una sevillana bailando seguidillas: "Con un chambergo puesto como corona, / y el chal bajando en hebras a sus rodillas, / baila una sevillana las seguidillas, / a los ecos gitanos que un mozo entona. (pág. 75, I). En "Mujer de claveles" (pág. 82, I) menciona Málaga, Granada, Almería, Córdoba y Sevilla; pero también, Valencia, Murcia, Alicante y, quien lo lea, verá que está haciendo referencia a España, nación de claveles:

Tiendes en el ropón tu estatua egregia,
y prometo vestirla de claveles,
de todos los claveles españoles
que cuaja el sol triunfal del Mediodía. (pág. 84, I)

En "La pandereta", muestra tal instrumento como producto del sincretismo racial –"y, como he recordado las razas todas, / soy egipcia, judía, mora y cristiana…– (pág. 120, I). En "La jarra" (pág. 182, I) habla de "gentil y andaluza escena". En "Un chubasco en la feria", (pág. 184, I) dedicado a la feria de Sevilla. En "Hora de fuego" habla de un "mar andaluz" (pág. 386, II). En "La parranda triste":

Por las enrejadas calles de mi tierra
suena la parranda,
por las pintorescas calles andaluzas,
de la vieja España." (pág. 474, II).

En "El mantón de Manila":

"Fingirá que alza España noble bandera,
doquier muestre tus tonos y alegría;
en tu fondo está abierta la primavera
trasplantada de un huerto de Andalucía.
El mantón de Manila compendia a España,
Y es insignia que canta nuestra victoria;
Grabada en cada rosa lleva una hazaña,
Y atada a cada fleco lleva una gloria. (pág. 512, II).

En “El pavero” habla de un tipo popular desaparecido ya, el vendedor de pavos, y menciona “la manzana de Ronda…” y “la pasa olorosa de Andalucía” (pág. 206, I).

En “Felipe Trigo” menciona a “Tu Alhambra de mujeres, pintada de desnudos.” (pág. 282, II). “La música de Granada” (págs. 286-287, II), también está dedicado a la ciudad de la Alhambra. “Adiós a Granada, siete veces divina” (pág. 594, II), dedicado a la ciudad con la que asocia el fruto del granado. El poemario Sierra Nevada (págs. 617-629, II) lo sitúa en Granada y es fundamental para entender el sentimiento católico de la poesía de Salvador Rueda.

En el soneto “La copla” podemos leer en el último terceto:

> en el pueblo andaluz, copla, has nacido,
> y tienes –¡ave musical!– tu nido,
> de la guitarra en el sonoro hueco. (pág. 382, II)

En “Mi patria” (págs. 397-398, II) delimita lo que posteriormente se conocerá como Costa del Sol y afirma que es su patria. En “Sobre el pentágrama” alude a

> de Aragón hay una copa, de Jerez un sorbo añejo,
> hay un plátano de Málaga, de Granada un azulejo,
> de Sevilla un tango, un palio, una peina y una cruz. (pág. 441, II)

“Sevilla en abril” (págs. 749-759, III) está dedicado a la Semana Santa y la feria de Sevilla. En “A ver la novia” (págs. 763-769, III) aparece la ciudad de Sevilla. En “Mascarada”, menciona a “una monja de Sevilla” (pág. 803, III). “Al ver los jazmines en América” (pág. 874, III), le recuerda los sevillanos. El andalucismo de Rueda va más allá del enfrentamiento Málaga-Sevilla. Es una Andalucía vivida la que canta el poeta de Benaque.

El mismo tema se repite con la mantilla en el poema “La mantilla (págs. 609-610, II) donde menciona a Sevilla, Córdoba y Granada con un tratamiento desde un punto de vista nacionalista español y no andaluz. Igualmente en “Enjambre” (pág. 910, III).

"La Giralda" (Guajiras para la guitarra) (pág. 909, III), dedicado al monumento sevillano. "Los fuegos artificiales" (Sevilla) (págs. 918-920, III).

En "Mujer popular" (pág. 48, I) alude a un barrio malagueño: "esta copla trinitaria / cantó llorando la Nena [...]" (pág. 48, I). Y en el mismo poema:

> Y tornó la cantadora
> a preludiar malagueñas,
> […]
> Colmó el vino sanluqueño
> la copa larga y estrecha (pág. 49, I)

En "A Málaga" (pág. 245, I), una loa a Málaga con todas sus virtudes, recuerda:

> Al lado de tu puerto de línea oblonga
> iban los rubios trigos que da Periana,
> y los ricos productos de Sayalonga,
> de Cómpeta, de Vélez y Frigiliana. (pág. 246, I)

Y en "Málaga" (Canto popular) (pág. 690, III), otro canto a Málaga en forma de loa, dice:

> Esa es Málaga la bella,
> paraíso en que nací;
> entre sus luces viví;
> y mi ser formóse en ella. (pág. 691, III)

O en "Paisaje lírico…" (pág. 536, II), poema profundamente malagueño, nueva alabanza a su tierra natal:

> Sobre el paisaje alegre, lleno de luz dorada,
> la atmósfera se extiende, como un inmenso tul,
> y Málaga parece una ciudad bordada,
> con torres y alminares, sobre la mar azul. (pág. 537, II)

"La romería" (págs. 785-791, III) hace un recorrido por los barrios malagueños:

> Cuadro, Málaga en desorden;
> dosel del festín, la higuera;
> por contorno, las montañas;
> y por tapiz, la floresta. (pág. 785, III)

En "La mecedora" (págs. 745-747, III) sitúa el poema en Málaga, "En la ciudad donde cantan / con arte los pregoneros". "La juerga" (págs. 759-763, III), poema con una estructura paralela al ya citado "La romería", canta:

> Asunto, una fiesta alegre;
> lugar de la escena, Málaga;
> tapiz del suelo, la arena;
> y dosel, verde enramada. (pág. 759, III)

En "La fiesta" (pág. 669, III) aparecen campesinos malagueños.

No voy a continuar citando puesto que sería tedioso. Solo decir al respecto que las ciudades de Andalucía que más aparecen en su obra, además de Málaga, ya citada, son Granada y Sevilla.

A continuación, es obvio: por un lado hemos afirmado la ausencia de andalucismo en el poemario de Salvador Rueda. Por otro, ponemos ejemplos de la presencia de lo andaluz. Se preguntarán ustedes: ¿qué hace este señor aquí con un título como "Salvador Rueda y la poesía de la naturaleza andaluza" si no se aclara?

Veamos: he afirmado que Salvador Rueda no era un poeta andalucista a tenor de lo que se puede leer en su poesía. Su idea de nación es la raza hispana, la unidad cultural de España y América, así lo afirma en "Las naciones de América" (pág. 22, I):

> Tan vasta como Roma, la de las grandes plazas,
> fue España al ir soltando grandiosos eslabones,
> fue el libro talonario de pueblos y de razas,
> del que cortó la historia naciones y naciones. (pág. 23, I)[10]

10. El nacionalismo más recalcitrante se puede leer en "La bandera española" (págs. 941-944, III).

Esto que observamos en su poesía se ve corroborado en las propias palabras del poeta de Benaque:

> Repasad las civilizaciones y veréis que todo se queda pequeño ante el panorama calenturiento y terrible, epiléptico y arrollador de las cosas que hizo España al echar los cimientos del mundo moderno.
>
> […]
>
> Ante la grandeza de nuestra raza, si me dijeran: ¿quieres ser alemán?, diría no; ¿quieres ser inglés?, diría no; ¿quieres ser francés?, diría no; ¿italiano, ruso, griego?; no, no, no. Todo eso junto no tiene el abolengo ni la fuerza milagrosa de España; todo eso es medible, tiene su metro, su diapasón, su norma, su compás. España ni tuvo ni tiene medidas, ni principio, ni fin, ni alfa ni omega. Y por eso yo tengo la inmarcesible gloria, la gloria más grande de la tierra: la de ser español.[11]

Las naciones americanas son la manifestación de la raza española allende los mares. De la Madre Patria tomaron el idioma y la religión, baluartes universales[12].

No está de moda, pero a Salvador Rueda se le conoció como el "poeta de la raza". En palabras del maestro Cristóbal Cuevas: "Rueda es […] más que un tópico versificador de asuntos patrios, un artista

---

11. Salvador Rueda, *Claves y Símbolos*, Málaga, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1957, págs. 14-15.

12. Así se puede leer en "Las nuevas espadas" (pág. 326, II), poema dedicado a Nicolás Rivero, director del periódico *Diario de la Marina*, de tendencia conservadora y no proclive a la República cubana en ciernes: "Son los ínclitos heraldos / de los nuevos horizontes de la raza; / los que truecan por las plumas / las espadas. / Sus rodelas son los libros; / la poesía su oriflama; / las palabras llameantes del idioma, / combinando pensamientos, sus corazas; / y sus bélicos caballos son los vuelos, / son las alas / del periódico asombroso que en los aires / se dilata, / y recorre, como pájaro estupendo, / en un vuelo milagroso, todo el círculo del mapa. / Esos son los caballeros / que ahora mandan / con su amor a las repúblicas insignes / que engendrara / la divina, la grandiosa / Madre España. / Ella dio, de su ancho seno religioso, / veinte pueblos admirables por su impulso y por su savia." (pág. 326, II)

del sentimiento patriótico"[13], con una visión de la españolidad, más allá de la Península Ibérica, añadimos nosotros:

> Y bien, pueblos de la América Latina:
> oíd todos, oíd todos mi palabra:
> en el árbol portentoso de los siglos
> maduró la profecía milenaria
> de formar vuestras repúblicas gloriosas,
> los Estados avenidos de una raza,
> la nación de las naciones,
> la gran fuente americana,
> el caudal de hombres modernos
> que, con son de amenazante catarata,
> se destrence por el arco de la tierra,
> arrollando con su empuje todo el cúmulo del mapa. (pág. 328, II)[14]

Por encima de esta identidad supranacional se impone el concepto de la Naturaleza. Para Salvador Rueda la Naturaleza es la suprema manifestación divina; el poeta se funde con ella para cantarla, que es un modo de cantar a Dios.

El vate es un ave lira que "En su plumaje, que hacia Dios levanta, / la inspiración divina se refleja." (pág. 258, II).

> Es un ara pura cada flor o estrofa
> donde Dios se eleva trocado en poesía,
> y quien hace, innoble, del acento mofa,
> a Dios no comulga, que es pan y armonía. (pág. 437, II)

Volvemos, entonces, al principio. Si la naturaleza es una manifestación de la existencia de Dios, es decir, es creación divina que el

---

13. Salvador Rueda, *Gran Antología*, *op. cit.*¸ pág. LXXXII (I).

14. Incluso llega a imaginar una fusión eucarística de lo hispano:

> "¡Hispanas Repúblicas, ya el día se anuncia
> de la eucaristía que funde la razas;
> Dios habla en el cielo la lengua española;
> cantemos la lengua sublime de España!" (pág. 569, II)

vate tiene el privilegio de cantar, ¿qué naturaleza es la cantada por Salvador Rueda? ¿Qué elementos de la naturaleza predominan en sus poemas?[15]

Los elementos de la naturaleza que Rueda canta son aquellos que ha vivido, y para conocerlos tenemos varias fuentes del propio poeta.

En la desaparecida revista *El turismo en Málaga* publica Salvador Rueda "La diosa de los cuatro velos"[16], un artículo en el que hace un canto de la Naturaleza malagueña y, por ende, andaluza. Allí realiza un recorrido temporal de un día por Málaga, destacando los elementos de la naturaleza presentes en cada momento. Este artículo lo traemos a colación porque en él se nos descubren parte de los elementos concretos de la naturaleza que podemos asociar a lo andaluz, pues vienen explicitados por el propio Rueda.

Es por la mañana, "[…] después de ese baño de resurrección en que todo comulga –pájaros y hombres, piedras y cuadrúpedos– […]"[17], y ahí están las naranjas, claveles, marimoñas, que el sol besa. En la siesta aparecen los insectos del calor: libélulas, abejorros, mariposas, moscas, avispas, abejas, cínifes; y plátanos, chumbos, melocotón, fresa, chirimoyas, biznagas, jazmines. También menciona las rosas, los lirios, los clavelones, las luciérnagas, mariposas, cínifes (otra vez) y los pájaros como los canarios. La llegada de la noche se invade de luces artificiales, pero:

> De tantas luces de artificios, de tantos simulacros de la Química, nada queda; porque todo es tinieblas, todo sombras y todo trágicas negruras, menos la Luz que alumbra las almas y los siglos, la Luz divina, ¡El Amor![18]

15. Elaborar un listado sería tan fácil como leer a Salvador Rueda y anotar cada ser vivo que mencione. Solamente citarlos daría para varias conferencias… sin público.

16. Manuel Prados López, *op. cit.*, págs. 47-51.

17. *Ibid.*, pág. 48.

18. *Ibid.*, pág. 50.

Se nos iluminan dos aspectos de la poesía de Salvador Rueda. Por un lado, los elementos de la naturaleza que pertenecen a su experiencia andaluza sin ningún tipo de dudas pues son explicitados por el poeta. Por otro lado, su deuda con el catolicismo y la importancia del amor en su poesía concebido desde un punto de vista católico. Este último aspecto lo dejamos de lado, no porque carezca de interés, sino porque se sale del tema que tratamos. Continuemos con la naturaleza.

Debido a una afección bronquial crónica, el poeta solía ir a Tolox. Manuel Prados reproduce parte de una carta que recibe del poeta desde Tolox. De ella destacamos las referencias a la naturaleza que vive Salvador Rueda en primera persona:

> El valle donde está el pueblo es, en cambio, un bellísimo oasis meridional. Albaricoques, nísperos, perales, laureles, manzanos, nopales, almendros, higueras, duraznos, plátanos de sombra y plátanos de fruto, limoneros, naranjales, cañas dulces, vides, madroños, almecinos, algarrobos, avellanos, ficus, membrillos, ñames, chopos, variedad de palmeras, araucarias, pinos, eucaliptos, olivos y acacias forman una riente decoración con los claveles de distintos matices y con las diversas familias de rosas, desde las grandilocuentes, como enormes tazones de pétalos, hasta las minúsculas y casi microscópicas de pitiminí, pasando por las de té, por las de Alejandría, por las de mil hojas, por las moradas como túnica de Cristo, por las desgreñadas como rosas de tragedia.
>
> Y, barajadas con todo ese aluvión de bellezas, se abren como bocas que piden besos al sol cuantas flores pueda soñar la fantasía en el más gayo jardín andaluz.[19]

Consideramos muy interesantes estas citas porque Rueda explicita la procedencia de sus objetos poéticos. Podría haber alguna duda, pues el poeta también vivió y se enamoró de la maravillosa Isla de Tabarca, amén de muchos de los lugares por los que viajó. Aquí deja claro los elementos de la naturaleza que aparecen en sus poemas y provienen de su observación de la tierra andaluza.

19. *Ibid*., pág. 130.

Con los ejemplos que siguen demostramos que esto es así (sean tomados como calas orientativas, pues sería tedioso exponerlos todos):

"En la siesta. (Escala de vidas)"[20] es un poema descriptivo que empieza:

> Esperando el descenso de la marea,
> paso en vela las horas del mediodía,
> viendo el mundo de seres que burbujea
> en el campo esplendente de Andalucía (pág. 234, I)

Y a continuación, una serie interminable de plantas y animales (tórtola, chumberas, platanales), pero preferentemente insectos: moscas, avispa, tábano, abejorro, moscarda, libélula, cínifes, grillos, abeja, mariposas, chicharra, escarabajo, cigarrón, hormigas, "caballo del diablo", "cochinito-rosa", mosca, tarántula, gusano, cigarra.

Salvador Rueda ha citado a Andalucía y ha ensalzado a animales que viven en ella. Sucede que a lo largo de su obra poética recurre a estos animales a modo de recreación del tema de los insectos.

Véase "Los insectos", (pág. 261, II), donde cita a escarabajo, abejorros, saltamontes, mosquitos, tábanos, avispas, libélulas, moscas y mariposas. O "Los reptiles" (pág. 273, II). O en el poema "La culebra", de los primeros que escribió el autor, según aclaración propia, aparece la culebra que asusta a las crías de las águilas escondidas entre tojos, jarales y carrascas; además de lagartos, perdices, víboras, la zorra, el mochuelo, las grullas y la vaca. O en "A dormir" (pág. 815, III), "Tarde de verano" (págs. 925-927, III), "El árbol de la música" (pág. 906, III), y "Enjambre" (pág. 910-911, III) donde asemeja la colmena[21] a la caja de una guitarra:

---

20. De la misma estructura que "El pregón del pescado" (págs. 208-216, I).

21. En cuanto a la asociación de algún ser de la naturaleza con el proceso creativo, tal y como hace Rueda con la imagen de la colmena, pongamos como botón de muestra a Octavio Paz:

"…el poema es un caracol donde resuena la música del mundo, y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal…" Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1970, pág. 13.

El alma entera de España
está en la caja metida,
y habla con notas de llanto,
o habla con notas de risa.
Esa colmena, en su forma,
un pecho sonoro imita,
y en ese pecho se esconde
la musa de Andalucía. (pág. 910, III)

Y es que el poeta de Benaque considera a la naturaleza creación divina, reflejo de Dios en la tierra, y Andalucía es la musa inspiradora de su canto.

A este respecto, ya Guillermo Díaz-Plaja relacionaba la poesía de Lorca con la de Salvador Rueda en cuanto que no son poetas de lo que él llama *evasión*, como Bécquer o Rubén Darío, y afirmaba:

> García Lorca no enlaza con esa tradición, sino con la que va de Pedro Soto de Rojas a Salvador Rueda. […] Poesía de las cosas pequeñas o de las que, pareciendo mayores, carecen de perfiles épicos[22].

Cualquier ser que exista debe ser cantado: es necesario, pues es criatura del Señor. De ahí que Salvador Rueda también cante a los pájaros, o porque su canto es pésimo, en "Los pájaros que cantan mal" (Escala de vidas) (pág. 708-712, III), donde aparecen mencionados los pájaros con una terminología popular malagueña, tal es el caso de "arcaudón", por "alcaudón"[23]. O la costumbre de comer pájaros fritos, hoy absolutamente prohibida, en "Los pájaros fritos" (pág. 544-546, II), o en "Los pájaros" (págs. 546-548, II), contemplados como creación divina.

---

22. Guillermo Díaz-Plaja, *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pág. 31.

23. También se mencionan en este poema: lugarro, chiripita, arcaudón, pechuguita, riblanca, alzacola, zarzalero, cogujada, verderón, pardillo, oropéndola, zumaya, corneta, andarrío, abejorruco. Zumaya aparece en García Lorca, en "Romance de la luna" del *Romancero gitano*.

La belleza de lo pequeño en cuanto que creación divina se observa en "Su excelencia el escarabajo" (págs. 223-226, I). En los insectos pequeños deposita Salvador Rueda la manifestación de la Creación Divina y los asemeja a pequeños dioses terrenales. Todo lo creado por Dios tiene igual importancia. De ahí la serie de poemas bajo el epígrafe de "Vidas con alas" (págs. 219-237, II): abeja, el abejorro, el escarabajo, la libélula, la cigarra, o la nitídula, que es capaz de abrir la palabra divina (pág. 233, I). En todos ellos hay un ensalzamiento del insecto, una descripción y una relación con lo divino.

La boa es Bíblica en "El puente colgante" (págs. 437-440, II), ejemplo de la referencia a la Biblia cuando aparece la serpiente, culebra.

Cristóbal Cuevas demuestra el valor religioso que Lorca entendía posee la Naturaleza. De ahí las concomitancias que algunos han señalado entre Rueda y el granadino. Las siguientes palabras que Cuevas afirma en referencia a Lorca son igualmente válidas para Rueda:

> Todas estas ideas culminan en lo que es, quizá, la parte más íntima y valiosa del sentimiento religioso de Lorca. La naturaleza es un camino para llegar a Dios. Es más: se trata de un camino inexcusable, un camino único. A pesar de la lejanía de expresión y concepto, nos parece ver aquí un reflejo del pensamiento paulino, contenido en la Epístola a los Romanos, de que las cosas invisibles de Dios han de conocerse a través de las visibles que salieron de sus manos. Lorca lo dice categóricamente: "¿Qué motivos tenéis para despreciar lo ínfimo de la naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el Reino de Dios. […] Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz"[24].

Igualmente, Salvador Rueda se preocupa por la flora, *verbi gratia*, en "La carrera de árboles" (págs. 270-275, II), "Lección de música"

24. Cristóbal Cuevas García, *Lorca y su relativismo estético religioso*, Madrid, 1971, Gráf. Rolando, colección Renard, pág. 23. La cita de Lorca está en "El maleficio de la mariposa", *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, pág. 580.

(págs. 613-616, II), “Frutas de España” (págs. 389-414, II) donde aparecen frutas propias de Andalucía, como las uvas o el chumbo; o en “Al ver los jazmines en América” (pág. 874, III), ya citado, en el que recuerda los jazmines de Sevilla.

Otro aspecto de la naturaleza de Andalucía recurrente en Salvador Rueda es el de la uva y el vino. Es increíble los tipos de uva que cita el poeta en “Corona a Baco” (pág. 296, II): mollares, tempranas, rondeñas, moscateles, largas, de rey, lairenes, sultanas, perrunas, cabrieles, casín, romen, tintas, negras, lojas, montúas, jaqueles, Don Bueno, Santa Paula, baladíes, perojiménez, albará, jaenes, tetaburra, marbellíes.

El tema de las uvas y el vino es tratado en muchas ocasiones: “En nochebuena” (pág. 291, II), “La Bacanal” (pág. 404, II), “El canto a los toneles” (pág. 549, II), “Collar” (págs. 665-666, III), “La caja de pasas” (págs. 681-682, III) donde identifica la caja de pasas como el recipiente donde se ordenan las pasas-palabras de la poesía, “El vino de Málaga” (págs. 773-774, III), “El Solera” (pág. 826, III) –variaciones sobre la uva y el vino–, “Al partir un vaso de vino” (pág. 864, III) –dedicado al vino de Málaga, del que hace loa–, o en “La cena aristocrática” (pág. 243, I) no podía faltar el vino de Málaga y de Montilla: “En los cristales leves los vinos burbujean; / jerez, montilla, málaga, derraman sus aromas.” (pág. 243, I)

También trata el tema de la uva-vino, con un tono más costumbrista, en varios poemas donde se refiere a las tareas agrícolas que suponen el paso de uva a vino: “La pisa” (págs. 484-487, II), “La vendimia” (págs. 487-490, II) –donde menciona las “parras de uva andaluzas” (pág. 489, II)– , “La danza del mosto” (págs. 490-493, II), “El vino de Málaga” (págs. 773-774, III), “Escrito sobre un tonel” (pág. 824, III) o “La caja de pasas”, donde relaciona las pasas de su infancia en su casa paterna con la poesía:

> Rimando los racimos de almibaradas pasas,
> están los llenadores junto a las verdes cañas;
> el lecho es una estrofa que la tijera labra
> como una sabia lira de la armonía plástica. (pág. 681, III)

"El sofisma de un borracho" (Metafísica cómica) (págs. 923-925, III), trata el tema del vino con humor y, como curiosidad, Salvador Rueda no opone el vino a la cerveza, pues en "La mujer de rubíes. (Capricho sobre la cerveza)" (págs. 903-906, III) canta una loa de ella.

Otro aspecto de la naturaleza relacionado con Andalucía es lo marítimo. En concreto vamos a destacar la interminable lista de peces que pregona un cenachero malagueño en "El pregón del pescado. (Escala de vidas)", (págs. 208-216, I). Escrito en Torre de Moya, Benajarafe, 1903, según firma en página 216 esta serie, podríamos decir casi ilimitada, de especies del litoral andaluz es mencionada por Rueda: boquerones "vitorianos", sardinas, besugos, brecas, herrera, pescada, pulpo, jurel, salmonete, tintorera, jaquetón, araña, japuta, sangrador, cazón, pintarroja, lenguado, pepe raspado, lisa, mero, zafío, mocosa, aguja, rubio, dentón, chucla, caballa, volador, marrajo, golfín, jibia, rape, raya, chucho, camarón, langosta, cabezón, galera, rapagallo, pez-emperador, atún, negro, culebra, rascarsio, pámpano, róbalo, sargo, lorito, gramante, chopa, gallo, caballo, armado, lacha, paloma, mula, cachucho, voraz, espetón, pez de limón, lagarto, brótola, baqueta, gallineta, pollo, rodaballo, esparragallo, torillo, vieja, obispo, soldado, bonito, sama, estornino, sábalo, pargo, roncador, boga, torbellino, rata, ángel, calamar, mujarra, morena, vaquilla, cabrilla, dorada, corvina, aguja palar, labaila, judío, lobo de mar, tordo, abarcora, pijota, melvas, romeruelo, esparte, tiburón Pachano, cornuda, pez espada, zalema, zorro, marrano, cherna, toco, pez de rey, ochavillo, cinta, pitisalbo, sapo, chanquete, tembladera, ballena.

En "Los boquerones" (pág. 158-162, I) imita el habla popular malagueña, y en "El copo" (pág. 864, III) explica dicha faena pesquera.

Después de lo dicho, volvamos al principio por segunda vez: Salvador Rueda no es un poeta andalucista, pero sí canta a la naturaleza que él conoció directamente, y ello abarca desde América hasta el norte y centro de España, junto con Murcia y la isla de Tabarca. Dentro de este espacio de la naturaleza de Salvador Rueda ocupa un lugar preponderante Andalucía, y en concreto lo mediterráneo, como hemos visto hasta ahora: uvas, insectos, pájaros, peces, árboles…

No hay en Salvador Rueda una conciencia de Andalucía como nacionalidad. Sí de España como patria madre, nación de naciones. Si

consideramos la acepción de "andalucista" como sustantivo, aquel que profesa el andalucismo, hemos de afirmar que Salvador Rueda no fue andalucista, pues nunca alardeó de serlo. Rueda fue españolista. Claro que esto es una verdad a medias y, ahora perdonen el juego inicial que se desvela aquí. Hay que situar al poeta en su momento histórico y cuando vivió Rueda asistimos al auge de los nacionalismos de las naciones (por llamarlo de algún modo), de ahí que Rueda se adscriba a la corriente nacional española. La propagación de un sentimiento de nacionalidad más local dentro de un Estado, lo que hoy se podría entender como regionalismos, vino posteriormente, y en el caso de España a partir del 78 es cuando eclosiona. Por lo tanto, es lógico que Rueda no reclame directamente lo andaluz, pero es seguro que su poesía nace desde su más profundo sentimiento andaluz, pues parte de lo concreto vivido, poesía de la experiencia, de los sentidos, vitalista, son los adjetivos que acompañan al quehacer literario del de Benaque. Digámoslo sin ambages, Rueda propala lo andaluz usando su experiencia vital y transformándola en poesía. Para ello la naturaleza es el vehículo, el objeto, fundamental que expresa en ella.

La mayoría de los poemas sobre otros lugares fuera de Andalucía llevan una dedicatoria o se refieren a algún aspecto localista concreto del lugar, lo que indica su gratitud como invitado. Además son poemas en los que se observa una naturaleza diferente a la andaluza, propia del lugar del que habla, como se puede ver en "Mujer de heno" (pág. 39, I), con la manzana (sidra) o el heno, o en "Huertos de Murcia" (págs. 849-853, III), con las palmeras, bordones, nísperos y nardos, peras o nueces.

Galicia aparece también en "La gaita" (págs. 124-127, I); Tabarca, en "La isla de Tabarca" (pág. 101, I); Murcia, en "Huertos de Murcia" (págs. 849-853, III), Valencia, el cantábrico, Barcelona, Asturias, Madrid…y también Cuba o Argentina, están presentes en sus poemas.

En concreto, los poemas referidos a otros lugares fuera de Andalucía, mencionados en la *Gran Antología* de Cristóbal Cuevas son:

LUGAR	TÍTULO	PÁGINAS
Galicia	"Mujer de heno"	39, I
Tabarca	"La isla de Tabarca"	101, I (la serie dedicada a Tabarca llega hasta la pág. 118, I)
Murcia	"Huertos de Murcia"	849-853, III
Valencia	"Caminando a Valencia" "La traca" (de Valencia)	912-914, III 914-917, III
Cantábrico	"Los estruendos del Cantábrico"	927-929, III
El Bierzo	"El Bierzo" (menciona Ponferrada, Villafranca, Bembibre)	911-912, III
Covadonga	"A la virgen de Covadonga"	140-142, I
Alicante y Elche	"Las palmas"	142-144, I
Madrid	"Día de lluvia"	195-196, I
Barcelona	"Gratitud"	289, II
Asturias	"El alma de Asturias" "Variaciones sobre un color" "Las xanas" "'Esfollaza'"	453, II 716-717, III 725-728, III 729-734, III
Palma de Mallorca	"Palma de Mallorca"	698-708, III
Cuba	"De mi paso por América" "El ingenio de azúcar"	323-339, II 589-594, II
Argentina	"Al gran pueblo argentino, ¡salud!"	871-874, III

En el caso de los poemas sobre América, valga lo expuesto como ejemplo, pues hay muchos más, como lo son los agrupados bajo los epígrafes "De mi paso por América (págs. 323-339, II), "De mi segundo viaje a América" (págs. 867-895, III), y algunos otros poemas sueltos, como "El ingenio de azúcar" (págs. 290-294, II).

Es por ello que podemos hablar de la existencia de una naturaleza universal en la poesía de Salvador Rueda, como es la rosa, presente en Andalucía pero que el vate de Benaque trasciende a universal como símbolo de belleza inusitada. Es un tema que aparece a lo largo de toda su obra y que desarrolla con profusión en los dieciocho sonetos que forman "El poema de las rosas" (págs. 829-839, III); rosas que aparecen en "andaluz jardín", en "La estatua" (pág. 57, I). La rosa sería el ejemplo más claro de cómo Rueda parte de un elemento vivido, visto, olido, sentido y lo convierte en sujeto

literario no basado en tradiciones literarias, sino en su propia experiencia vital.

Y también conocemos elementos de la naturaleza que Salvador Rueda no cita expresamente como propios de Andalucía, pero que nosotros identificamos como andaluces, o cuanto menos como propios de la cultura mediterránea. Es el caso de la granada, la yedra, los cereales… Estos últimos, los cereales, en forma de trigo, espigas, junto con el vino, son elementos esenciales de la simbología católica de la poesía de Salvador Rueda. Quede aquí como apunte, que su importancia es mucha.

En definitiva, Salvador Rueda es el poeta de la Naturaleza vivida, su cántico tiene como fuentes concretas a aquellos seres que vio, olió, sintió, convivió y a ellos le da una trascendencia más allá de lo local al considerarlos manifestaciones divinas. Dicho de otro modo, su concepción de España como nación y su cristianismo están por encima de una visión localista de su poesía, que contiene abundantes elementos de la naturaleza andaluza. Como afirma Guillermo Díaz-Plaja:

> De Salvador Rueda a Juan Ramón Jiménez, pasando por Manuel Machado, asistimos a una curva que va de lo comarcal a lo universal, sin que se pierda nunca la esencia andaluza[25].

El tiempo, ese devorador de seres, no nos permite abordar con profundidad dos poemarios de Salvador Rueda en los que aparece con meridiana claridad la naturaleza andaluza. En *Sinfonía del año*[26], hay un tiempo climatológico mediterráneo, cuanto menos; y *Cantos de la vendimia* es el poemario sobre lo rural de sus vivencias y, por lo tanto, fundamentalmente andaluz. Pero vendrán más días para hacernos menos ignorantes.

No quisiera terminar sin citar el poema que dio origen a este trabajo. Para mí, su único poema andalucista y que, por tanto, pondría en evidencia lo expuesto hasta ahora. No en vano fue germen de este

---

25. Guillermo Díaz-Plaja, *op. cit.*, pág. 32.

26. *Cfr.* Miguel d'Ors, *"Sinfonía del año" de Salvador Rueda*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1973.

trabajo. El lector siempre tiene la última palabra, la del sentido. Se trata de "Madre Creadora", en el que no menciona a Andalucía, pero se define como malagueño, producto de la naturaleza que lo ha creado. Es toda una exaltación de su tierra. Un himno malagueño.

Sin la glucosa que la caña cría,
yo de ti no me hubiese enamorado;
sin tanino en el zumo purpurado,
mi cabeza ante ti no inclinaría.

Sin oler estas rosas, no podría
ese cuerpo de diosa haber besado,
y culpa tiene de que te haya amado
la chirimoya plena de ambrosía.

Fósforo de estas olas fue el quererte;
su yodo pasional me hizo encenderte;
me descubrió tu rostro esta luz clara.

Mis ojos son dos gotas de estos mares;
el sol me ha escrito el alma de lunares.
¡Si fuera hijo del Norte, no te amara! (pág. 962-963, III)

EL RUEDA SENSUALISTA EN *LA CÓPULA*

Antonio Garrido
Sonia Hurtado
Universidad de Málaga

En abril de 1906 fecha Salvador Rueda *La cópula*. La frase: "En todo el palacio hubo un inmenso temblor de azulejos" cierra la novela y se refiere al momento culminante del encuentro amoroso entre David y Rubí. El terremoto que mueve el edificio granadino, nido de amor de los protagonistas, es la imagen que resume el texto. La cópula es un acto sagrado y total, es el momento supremo en el que la naturaleza triunfa, es el núcleo germinal de una visión panteísta de la realidad. La novela tuvo mucho éxito y se la nombra con un halo entre escandaloso y misterioso; como sucede tantas veces, se la nombra sin haberla leído.

De entrada es necesario señalar que *La cópula* es una novela corta, subtitulada como *Novela de amor* que, en su segunda edición, Librería de Pueyo, Madrid, con colofón de 4 de enero de 1908, que es por la que citamos, tiene una extensión de 132 páginas, aunque el volumen sea más extenso porque contiene 89 páginas de introducción y dos más, al final, de datos biográficos del escritor de Benaque.

¿Qué contiene esa introducción tan extensa? Una apología de Salvador Rueda, pues contiene juicios encomiásticos de sus contemporáneos. Se inicia con un calificado de *Magnífico estudio del insigne poeta y pensador Curros Enríquez* en el que afirma que el poeta malagueño

> ha sido saqueado por infinitos poetas y prosistas españoles queriendo parecer originales; pero estos discípulos secretos no tienen más futuro que enrarecerse, llegar a lo ridículo y despeñarse.

Señala Enríquez que ha podido leer la novela antes de que llegue al público y que ha podido apreciar "la capacidad creadora y el prodigioso dominio del Arte de este hombre." Obsérvese que arte aparece con mayúscula y que no se define, es una palabra clave y total, el arte grande, la capacidad sublime de centenaria tradición remozada en los románticos. El crítico comprende que Rueda dude de editar su novela porque no la vayan a confundir con una narración del género lascivo. Nada hay reprobable en estas páginas: "Dios no puso en nuestros órganos más santidad y gravedad que las que él ha puesto en estos capítulos" y como ejemplo imagina a las doncellas que asisten a una academia de dibujo y copian del natural a un hombre desnudo.

El idilio de la novela es inocente y la lascivia no existe. "La cópula es un cáliz, alzado por la mano de un ángel, y en el que se consagra y se ofrenda lo que hay de más santo en la Naturaleza." Estos argumentos tienen una muy larga tradición. No vea el lector maldad; si la ve, es su culpa. Desde el Arcipreste hasta Coloma estos argumentos de salvaguarda se han repetido en nuestras letras y en las ajenas. La palabra Naturaleza también aparece con mayúscula. Ya tenemos el binomio Arte-Naturaleza elevados a valores metafísicos.

A continuación compara la novela con las de Diderot y culmina su entusiasmo:

> Eso [la novela] es oro de ley, afiligranado y repujado a lo Arfe. Yo he gozado leyendo sus maravillas de estilo como viendo la custodia de Sevilla o de Toledo. ¡Y juro que mi carne no sintió nada, para cederlo todo a la embriaguez del espíritu!

La clave del texto de Enríquez es la reiteración en la ausencia de lascivia de la novela, hasta el extremo de que construye un campo léxico de carácter religioso que soporta el juicio crítico: *Dios, cáliz, ángel, consagración, ofrenda, custodia*; incluso pone dos ejemplos concretos: las custodias de Sevilla y Toledo son el eje sobre el que se

articulan las dos celebraciones eucarísticas más importantes de España, que se ponen de manifiesto en dos procesiones de extraordinario aparato y lujo, cumbres de la estética barroca, aunque hoy pálidos reflejos de lo que fueron en el pasado. Ya tenemos tres elementos: Arte-Naturaleza-Religión, las tres en perfecta armonía y concentradas en el texto de Rueda.

A continuación el volumen ofrece una antología de opiniones favorables sobre Rueda en general que van desde Miguel de Unamuno hasta Jacinto Benavente pasando por Pereda, Insúa, Valera, Díez-Canedo, José Francés, Felipe Trigo, Amado Nervo y muchos otros que no son más que nombres para la investigación y, en muchos casos, ni siquiera eso, nombres sin más.

Por fin llega el *Prólogo* propiamente dicho; se advierte que es un capítulo del libro en prensa *Salvador Rueda y Rubén Darío* de Andrés González-Blanco. En efecto, en la misma Librería de Pueyo, en ese año de 1908, publicó este volumen de crítica que lleva el subtítulo de *Estudio cíclico de la lírica española en los últimos tiempos*.

Para el crítico *La cópula* produce "impresión extraña y fuerte", estos dos adjetivos se matizan pero, en efecto, se corresponden con la realidad, aunque para los espíritus más tradicionales la novela era sencillamente pornografía. Es preciso situarse en la España de 1906, en un contexto en el que la influencia de la iglesia seguía siendo muy poderosa y los movimientos anticlericales se reforzaban hasta llegar a la agresión. Desde un planteamiento de ortodoxia religiosa los paralelismos que establece el crítico son inaceptables. Señalaremos algunas afirmaciones:

En el acto de la cópula, el orgasmo provoca una conmoción vibrante que afecta a todo el cuerpo, pero en esta novela es el alma quien sufre los mismos efectos.

El sensualismo es la doctrina que considera que todos los fenómenos psíquicos superiores tienen su origen último en los sentidos. El sensualismo de *La cópula* se califica por González-Blanco como un "sensualismo sagrado."

El amor es el soberano del mundo y la divinidad suprema pero, aún admitiendo el platonismo a lo Petrarca, esa misma intensidad, esa misma fuerza se da a través de la unión carnal. Este *trascendentalismo*

cósmico que se plantea lleva al crítico a establecer un paralelismo entre Felipe Trigo y Salvador Rueda. Este paralelismo es, en sí mismo, una contradicción ya que el materialismo de la narrativa de Trigo es evidente frente a esta pretendida espiritualidad de Rueda.

El mayor esfuerzo del crítico se concentra en divinizar el amor carnal; de esta manera, afirmará que oficiar ante la carne de una mujer es igual que cuando el sacerdote lo hace ante un ara; que el amor sensual es amor divino y extraterrestre; que la lujuria de esta novela es idealista; que el espasmo es la aspiración del Alma, con mayúscula, hacia el infinito; que *la Naturaleza es la Santa Madre*.

En cuanto al estilo de la novela destacan los símiles fastuosos que usa el autor, el borboteo de imágenes encendidamente sensuales y el uso de un léxico sensual que se vuelve reverente, noble, purificado, *divinizado*. Este es el punto central, la divinización de la materia. La mística es materia, la pasión divina es pasión de los cuerpos. Una frase lo resume todo: "La misa de Rubí era el sol que subía cada mañana."

La conclusión, aunque no use el término, es que nos encontramos ante una visión panteísta que se puede calificar, por paradójico que pueda parecer, como una forma de panteísmo ateo que es el que considera que la divinidad es la unidad del mundo, entendido a la manera orgánica de la Naturaleza. Pero no consideramos que Rueda llegara tan lejos en su formulación; su intento es más artístico y menos filosófico; de hecho, afirma que el sol y Dios son las dos fuentes de la vida.

No nos parece inadecuado, en este camino de divinización del sexo, establecer un paralelismo entre *La cópula* y el cuadro de Courbet, *El origen del mundo*, de 1866. El primer plano del pubis adquiere la misma fuerza simbólica, pese a su realismo, que los planteamientos hasta aquí expuestos. El pubis no tiene dueña porque en el cuadro, de manera expresa, se han eliminado los brazos y la cabeza, así como gran parte de las piernas. Courbet consigue una nueva perspectiva, perturbadora pese a su naturalidad; baste decir que Lacan, último propietario antes de que lo adquiriera el patrimonio nacional francés, nunca dijo que lo poseía y, además, lo tenía oculto detrás de otro como ocurrió siempre desde que lo encargó su primer propietario,

el diplomático turco, Halil Serif Pachá. La focalización del cuadro diviniza el órgano sexual, lo trasciende a principio y fin, alfa y omega de la creación. El título del cuadro, que se le empezó a aplicar desde principios del siglo XX, lo confirma.

La novela no lo es de acción, es más de reflexión, de meditación, de imágenes inagotables que utilizan la forma analógica a modo de perífrasis cada vez más exaltadas por medio de amplificaciones innumerables. Una afirmación se hace imagen una y otra vez en una espiral a la que sucede el mismo mecanismo. Se trata de un proceso de acumulación de materiales líricos que envuelven al lector. La prosa de Rueda es poética en la mayor parte del libro; además, es pudorosa, muy pudorosa, aunque se mueve en la tensión de querer decir y de no ser demasiado explícito.

A lo anterior hay que añadir la presencia del orientalismo, clave del texto. El imaginario oriental tan de moda en Europa adquiere mayor intensidad en España y en Andalucía, donde se encuentran vestigios monumentales de primer orden y donde la cultura andalusí alcanzó singular brillantez. Este universo se asocia con la voluptuosidad, con los placeres a los que el universo cristiano siempre puso el valladar del pecado; de manera que orientalismo y poderosa imaginería son los elementos que articulan el desarrollo textual.

La protagonista, Rosalía, es una síntesis cultural, pues se trata de la única hija de "un riquísimo moro, perezoso y soñador, y de una andaluza bautizada en Sevilla." Dos religiones, dos culturas pero con una interacción de siglos que las sitúa en un lugar común, el paraíso de Andalucía, paraíso para musulmanes y cristianos, paraíso que tiene a la naturaleza ubérrima como marco para la vida. La distribución de cualidades que recibe del uno y de la otra dan cumplida cuenta al lector del temperamento de la joven.

Cualidades del padre: "intuición artística, pensar vago y flotante", "somnolencia que hacía resbalar su alma por idealidades áureas, amor a la luz, a la brillantez, al color y a todo lo que llena el alma de halago y la preña –obsérvese el verbo– de visiones sensuales"; en definitiva "un raudal de sangre mora que caldeaba su cerebro constantemente".

Cualidades de la madre: fijación por la imagen plástica, "sentido rápido de lo cómico, limpieza, corazón templado en la luz viva de la belleza".

El padre de Rosalía es comerciante de piedras preciosas, cuando se retiró del negocio, se vino a vivir a unos montes andaluces. En este marco, donde la palabra Naturaleza se escribe con mayúscula, es donde Rosalía va a descubrir de manera intuitiva el mundo y sus leyes; pero Rueda selecciona las percepciones de la joven y las lleva a un único terreno, el de las que se refieren al universo sensual, el de los estímulos que pueden llenar los sentidos de todo lo deleitoso y agradable. Es imprescindible que el marco sea el adecuado y solo Andalucía cumple de manera pródiga esta especie de educación sensorial porque solo Andalucía es paraíso en la tierra, según la cosmovisión del malagueño.

Rosalía, en ese mundo, se iba haciendo de un "fecundo tesoro de alegrías fuertes, de las que perduran, nutren y ayudan a vivir, de una serie de embriones de pensamientos hondos, sólidos, aprendidos en las invariables lecciones de la Naturaleza". Hay un momento en el que la muchacha accede al mundo de los libros, de la cultura, a través de las publicaciones de arte; pero, de inmediato "tiró con altísimo instinto estético los volúmenes y se arrojó con toda su alma y de un modo instintivo en los orígenes y fundamentos de la belleza". Rueda no permite la integración de elementos; al modo de Rousseau y de la tópica del buen salvaje, decide que su personaje no tenga contacto con la cultura, en su sentido etimológico, de lo no natural, de lo elaborado; de hecho, esta cultura se plantea como un elemento que perturba y altera lo que debe ser la educación verdadera y sustancial de Rosalía; así afirmará:

> sin intermediarios que le dieran encerradas en la palabra impresa las emociones y las ideas, ella las tomaba directamente con el polvillo virgen que poseen. Se enseñó a amarlo todo […] amó por inspiración la gran idea madre, fuente inacabable de todas las ideas.

Rosalía se mueve por una inconsciencia intuitiva y apreciamos un marcado antiintelectualismo en la posición del narrador. Lo que

llamamos civilización queda, al menos, como planteamiento teórico, al margen. Esto en lo que se refiere al plano mental; en el físico, Rosalía se presenta como alta, delgada, aérea, "con la armonía y ligereza que tienen al andar las mujeres de Sevilla". El cuello era delgado, "cenceño" es la palabra que emplea; las orejas exageradamente pequeñas, los ojos verdes y rasgados; de toda su anatomía hay que destacar el cabello y los labios. Rueda elige una forma coloquial, muy del pueblo, para referirse al cabello,

> mata de pelo, ésta era espesa, negra, brutal, pelo para hacer tres cabelleras; por su parte, los labios eran gruesos y redondos, incitaban a chuparlos [–imagen muy explícita de las que no abundan en la novela, que se completa con el adjetivo alarmante aplicado al carmín del color natural–] y eran especie de doble grito rojo del sensualismo.

Pese al desprecio aparente por la cultura, Rosalía es ilustrada por su padre en la lengua árabe, tanto vulgar como literaria; esto le permite acceder a una poesía donde las imágenes tienen una gran fuerza sensual y poseen extraordinaria intensidad; en este punto, Rueda se contradice; por encima de la naturaleza está el verso pero sentido por esa intuición que lo es todo en la joven, el verso no analizado, no aprendido, el verso como una luz cegadora, el verso como parte de la naturaleza. La consecuencia es el "temblor estético", tras el que "solo se tropieza con Dios". Las metáforas eran "alaridos penetrantes"; estamos viendo a una bacante en plena danza; ésta es la mejor imagen que trasmite la etopeya y la prosopografía del personaje, ambos aspectos íntimamente unidos en la armonía del delirio.

Es innegable que Rueda es un creador incesante de imágenes; de hecho, eso es la novela, una imagen prolongada hasta el infinito. El mecanismo textual consiste en tomar un elemento; por ejemplo, el mar, y a partir de aquí, llenar páginas con imágenes, generalmente hiperbólicas, que se suman en espiral, nunca en línea recta, provocando ascensiones casi musicales. Estas imágenes no son descriptivas en sentido estricto, son líricas y se sostienen en su propia columna de humo o en su propio giro verbal, a modo de columna salomónica de la expresión.

Rosalía es una "gran intuitiva", y un día "regó de amapolas de sangre las sábanas" con gran contento de su padre. Al poco tiempo, sintió la atracción sexual de una manera "fuerte, imperativa, arrolladora". Lo sintió un día de verano, de calor casi insoportable, cuando a la hora de la siesta "olía fuertemente y con los ojos entornados un puñado de rosas".

Es necesario, antes de seguir, señalar un caso de clara discriminación por parte de Rueda. En la página 107, después de haber ponderado hasta el extremo las cualidades de la protagonista, afirma: "De haber sido un hombre, un narrador, por medio de la pluma, de las emociones bellas de un siglo, Rosalía hubiese sido un genio". En el fondo, Rueda es un tradicionalista; quédese para la mujer el instinto, la intuición, pero que no pase a las tareas que se consideran propias de los hombres como la creación artística, según un modelo que se califica por sí solo.

La necesidad amorosa de Rosalía, esa fuerza primaria que la mueve, necesita un hombre donde tomar cuerpo, donde encontrar materia. El destinatario de este torbellino será un empleado de su padre, David, que siendo Rosalía una niña, ya le había enseñado "el primer temblor de la fisiología amorosa". Seguramente Rueda no se dio cuenta de que David cometió el delito de pederastia porque seguía dentro de su panteísmo vital; pero no voy a seguir por ese camino aunque, a la luz de la psicocrítica, este hecho daría mucho juego.

La presentación de ese hombre que "estaba agazapado, sin saberlo, en las reconditeces de su ser", en el de la protagonista, sigue un claro paralelismo con los mecanismos textuales utilizados por el autor para la caracterización de la muchacha. El componente natural y primario es el que predomina en David. Se trata de un gigante de unos cuarenta años con "barbas grandiosas, de ébano, nutridísimas, que le rodaban por el pecho con una grandeza sugestiva". Esta abundancia coincide con la riqueza de la cabellera de Rosalía. Curiosamente, el físico del gigante se corresponde mejor con Goliat que con su nombre. Tenía una risa constante, cualidad que el autor atribuye a los gordos; tenía labios de un "sensualismo sin doblez"; era un "niño colosal". Un dato muy relevante es que no tenía gran inteligencia, menos en lo que se

EL POETA DE LA RAZA
SALVADOR RUEDA

refiere al conocimiento de las piedras preciosas. La carnalidad es clave de su personalidad.

En la página 112, de manera brevísima y elusiva, se narra una escena en la que David permanece inmóvil, con el jaique replegado, mostrando a la niña "la exuberante rúbrica de su poderío sexual"; antes la ha llamado con la frase: "Ven, juega". No se dice más ni tampoco menos. Claro está que esta escena, escabrosa sin duda, se presenta con toda naturalidad: este aspecto es una de las claves de la novela. No hay juicio moral, todo lo que es natural es bueno y el sexo es lo más natural porque está en el origen de la vida. No obstante, el autor se ve obligado a aclarar que David "no puede contener sus sensaciones de afrodisíaco, que él no creía pecaminosas".

En la página 113, se insiste en el juego erótico, especialmente cuando el padre de Rosalía, por nombre Ezequiel, tiene que viajar. Este gigante de cortas luces es un obseso que solo desea "mandar en todos los serrallos del mundo". Recurre de nuevo el autor, como cuando utilizó "mata de pelo", al léxico coloquial para narrar lo que haría David con "todas las circasianas, árabes, judías, armenias y toda la fauna mujeril de una Alhambra", el verbo es "despanzurrar" que significa "romper a alguien la panza" y "reventar algo que está relleno, esparciendo el relleno por fuera". Muy próximo a este verbo se utiliza "fauna mujeril", con las dos unidades, la visión de la mujer es de objeto para el placer; aunque para Rosalía, se reservan todos los epítetos amorosos del más tierno lirismo, aparentemente, como pretendemos demostrar.

Es evidente que hay un intento de ocultar la sensualidad desenfrenada y magnífica que poseen los dos personajes centrales y básicos de una estructura narrativa tan sencilla como la que ofrece el malagueño; este intento agudiza aún más esa sensualidad que alcanza momentos muy explícitos, dentro de lo que un lenguaje conscientemente metafórico permite. El recurso al sueño tiene secular tradición. En el sueño todo es posible y, para almas pacatas, en el sueño no se peca. Así, Rubí-Rosalía (págs. 120-121), que ya ha descubierto que David es el objeto de sus deseos, se transporta a las expresiones más apasionadas. Se encuentra en un lecho que se describe con detalles, un lecho muy lujoso y muy historiado como corresponde al orientalismo que domi-

na todo el texto. En el lecho, dormida la protagonista, sueña con su amante y se entrega a la fuerza inmensa que desprende su "maestro en fisiología amorosa". Como si de una bacante se tratara, pierde el juicio cuando David le coge una mano para llevarla a lo misterioso; la muchacha disfruta un "orgasmo de felicidad".

La pareja Rubí-David se comporta como acabado ejemplo del mito del buen salvaje; no tienen otra guía que la naturaleza, no tienen otro freno que las mismas leyes que de ella nacen; el deseo sexual, el más intenso de todos, los domina. Rubí exige a su padre que encuentre al moro de sus sueños. Éste, una vez que el padre de la protagonista cerró su negocio de joyas, se puso a trabajar en Amberes en una joyería porque no puede vivir lejos del brillo mágico de las piedras preciosas que ejercen una atracción fatal sobre el gigante. Este poder es emanación de esa Naturaleza que invade toda la novela, construida con un trasfondo de pasiones extremas.

De la misma manera que la joven recordaba a su maestro en la ciencia del amor, él la tenía presente. Las simetrías en las pasiones de ambos es un rasgo estructural del carácter de los protagonistas y de su comportamiento en la historia. David quiere dar materia a sus recuerdos, que son deseos, y fabrica una especie de máscara con un aro de oro que rodea dos esmeraldas y un rubí. La máscara está hecha y se inicia un proceso que llevará al personaje a la locura. La máscara se convierte en una obsesión: "llegó a sugestionarse por la visión de aquel rostro hecho de tres preciosidades; llegó a creer en un idilio real, efectivo, tangible" (pág. 143); hasta el extremo de que la visión de las piedras y su contacto lo llevan al orgasmo, en paralelo con el que tuvo la muchacha en sueños; triunfo de la imaginación:

> Y el temblor seguía, seguía. Pero ya no era producido por los pies del cíclope; ahora era ya producido por sus dedos vertiginosos, que repicaban a triunfo en sus propios átomos materiales. (pág. 144)

David considera que la máscara es su esposa y teme que vendan las piezas que la componen; de manera que él, que era el colmo de la honradez, cae en la tentación de robarlas; es sorprendido, encarcelado

y su foto se publica en la prensa. Esta caída en la delincuencia inicia el principio de la acción contraria.

Es necesario insistir en la fragilidad de la estructura argumental que está al servicio de la tesis sensualista que la novela plantea y defiende; no obstante, el desarrollo de la acción ofrece al lector sorpresas como el afán de Rosalía-Rubí por coleccionar insectos para verlos copular por medio de una lente de aumento. El narrador la define como "copóloga" (pág. 153). Este amor requiere materia y la protagonista intentará en su desvarío –esta enajenación es compartida por los dos– dar forma a su amado por medio de la escultura de la que no tenía ningún conocimiento. Sus esfuerzos son agotadores y vanos, menos en "la parte misteriosa de la estatua [...] ¿Cuál era? ¿un dedo? no; ¿una mano? no; ¿una oreja? no; ¿la nariz? ¿la boca? ¿la frente? no, no, no" (pág. 165), y pone Rueda muchos puntos suspensivos para que los lectores imaginen lo que es evidente que modelaba la muchacha.

Ezequiel, siguiendo los deseos de su hija, escribió para informarse de la suerte de David, de esta manera se enteró del robo y de la prisión posterior; así como de su estado de enajenación que le llevaba a afirmar que las piedras eran Rosalía y que él no había robado nada. Sabido esto por la muchacha no paró hasta conseguir la liberación del amante. El final feliz se aproxima pero antes, retardando el encuentro y la consumación de las pasiones, el capítulo XIV (págs. 186-193) ofrece al lector la muerte del padre de la muchacha y el momento más interesante de toda la novela a nuestro juicio.

La muerte es el acabamiento y en la tradición, sobre todo barroca, se la representa de la manera más siniestra y desagradable hasta llegar a la repugnancia; de hecho, se la opone a la vida aunque ésta sea un soplo porque muda siempre. La vida es "una flor que se abre a la mañana, y al mediodía se marchita y a la tarde se seca". Este punto es un *topoi* con un gran rendimiento artístico y, especialmente literario, que remite a Ausonio. La hermosura es engañosa y acaba en podredumbre. En la Colección Ort y Bosch de Valencia se conserva una obra de Juan de Arellano y Francisco Camilo en la que dentro de una soberbia corona de flores, un verdadero alarde de Arellano en el que aparecen dalias, jazmines, lirios, azucenas, jacintos, anémonas

y otras especies; junto a las flores observamos pájaros, mariposas, abejas, libélulas, caracoles y otros animales. Nos encontramos ante un ejercicio de belleza seductora. En el centro, el medallón de Camilo, notable por sí mismo, dos niños juegan, uno hace pompas de jabón al lado de una calavera. Se trata del *homo bulla est, el hombre es una pompa de jabón*; en el lado izquierdo, otros niños juegan, sobre el ara, con una vela encendida y un reloj de arena. La visión de la muerte es negativa, salvo que se vea como una etapa hacia la vida eterna, un peaje que lleva a la verdadera vida pero no deja de ser un trance lleno de dolor y de sufrimiento.

Ezequiel muere y, como si de una *vanitas* se tratara, su cuerpo descansa entre blandones: en el ataúd hay un crucifijo en relieve; "Rubí pensó morir de espanto y de dolor" (pág. 187). Hasta aquí el modelo canónico; desde aquí la inversión de ese modelo. Las páginas que siguen rompen abruptamente con tradición y se sitúan en el terreno del morboso decadentismo. Sobre el ataúd se posa una bandada de palomas; entre ellas, un palomo en celo que inicia el cortejo a la hembra sobre la caja del difunto; el narrador se demora en la descripción de la escena:

> Alzó entonces el palomo su cuerpo un punto en el aire, [...] y se posó sobre la novia blanca; hubo un temblor de cuerpos y de plumas, [...] un picotazo sujetador del macho a la hembra a modo de broche momentáneo, y se consumó la sagrada transmisión de la especie. (pág. 189)

Es sencillo el valor simbólico del triunfo de la vida sobre la muerte, el triunfo de la vida a través de la perpetuación de la especie; a partir de este momento serán diferentes animales los que copularán sobre el ataúd; es destacable que para el instante del encuentro sexual, Rueda utilice el verbo *calcar*, que, además, pone en cursivas. Creemos que lo utiliza como eufemismo y, quizás, con su sentido general de copia; los animales se acoplan de manera perfecta como el modelo y el papel de calco; pero no es el sentido usual el que aquí aparece. Esta acepción no se relaciona con el acto sexual según la definición del DRAE, pero en el María Moliner encontramos el significado de

"apisonar" que se refiere a "pisar reiteradamente; aplastar" y estos sentidos se corresponden, por paradoja dentro del sentido lirismo que domina en las imágenes de la novela, con aquel *despanzurrar*, que era lo que David entendía por embite amoroso; en Seco-Andrés-Ramos se da a *calcar* el sentido de "apretar o empujar hacia abajo" y el de "hincarse o clavarse". Queda claro el significado de acto violento que el narrador atribuye a la culminación del acto sexual.

Después de las palomas, vienen las orugas que se comparan con los flecos de un mantón de Manila: "¡Y el ataúd era el tálamo de tanto organismo por venir, era la cama policreadora, el seno nupcial de la vida que no para!" (pág. 191); a las orugas le siguen las mariposas y Rueda hace aparecer a Cristo para santificar estas uniones sobre la muerte: "los labios de Cristo, parecieron besar la divina cópula de luz. Ya habría mariposas por los siglos de los siglos" (pág. 193). Unas líneas anteriores cantó al sol como origen de toda la vida; el sol también bendice las nupcias de la Naturaleza. Como podemos comprobar todo es uno y lo mismo. En las páginas 195 y 196 la imagen de Cristo vuelve a aparecer en una escena de gran fuerza expresiva y un mucho morbosa:

> [los gusanos] se acercaron lentamente [...] y acaso por la atracción inmensa de la mirada de Cristo, fueron a posarse como las mariposas, sobre los ojos del Maestro; y al celebrar sobre ellos sus nupcias amorosas, Jesús pareció tener por retinas dos misteriosos gusanos de luz.

Después de esta escena y casi como lógica consecuencia de que la muerte engendra vida, se produce el reencuentro de los amantes: *¡Era el inmenso abrazo de la vida sobre la seca crisálida de la muerte!* (pág. 199). Desde esta página hasta el final de la novela Rueda construye un texto donde el relato de acciones queda casi en suspenso; aún más que en el resto de la obra donde las acciones son escasas. Predomina ahora el tono descriptivo. Los amantes se marchan a Granada, sede privilegiada del orientalismo y de la tópica que lo articula, especialmente en lo que se refiere a la exhuberancia de la naturaleza y a su belleza. Viven en un palacio que no tiene nada que

envidiar a los más fantásticos que pudiera concebir la imaginación. Es verano, el sol triunfa en su esplendor, las plantas y sus aromas lo llenan todo. Estamos ante un huerto cerrado, un *locus amoenus* para el amor, un espacio irreal y maravilloso donde las fuentes y las columnas crean un decorado parecido a los tan usados en la pintura barroca; salvo que a la imaginada moda árabe: "todo el edificio en un alcázar empedrado de relámpagos, vestido de una regia túnica de colores sacados de los pinceles embriagados y locos" (pág. 202).

El edificio es un estuche para el encuentro de los esposos, un tálamo que todo lo ocupa. Por la descripción tan demorada en detalles podemos deducir el dudoso gusto del marco, por excesivo recargamiento; por cierto, muy en línea con ciertas formas de decoración acordes con los gustos de la época en la que se escribe la novela. Es llamativa la constante presencia de los azulejos. La vida está en su punto más alto y Rueda la va a representar en el sol, al que califica de "Clueca Universal", y en un fruto lleno de color y de sensualidad, la sandía. El paralelismo entre la prosa y el conocido poema del autor del mismo título nos muestra la coherencia de su planteamiento sensualista en dos géneros diferentes. En la novela la sandía es una *bola carmesí* (pág. 209), que mostraba millares de pepitas que son como personillas que proclaman la pasión amorosa en primera persona y el afán de reproducirse; en el poema el color es la cualidad que más se exalta, junto con el rojo, la alegría, el triunfo de la carne opulenta de la fruta que corta el cuchillo y que, formará un círculo de *rojas medias lunas*.

Después de cantar, porque de canto en prosa se trata, a todas las criaturas y al planeta, el narrador exclama en lo que es una síntesis de la obra su pasión por la vida; no falta en la exclamación la referencia a la *hostia*, en esa mezcla de naturaleza y divinidad propia del decadentismo

> ¡Oh Tierra, toda a la vez matriz, toda a la vez falo, toda a la vez frente, toda a la vez corazón! ¿Dónde está tu podredumbre? ¿Dónde está tu vicio? ¿Dónde está tu pornografía? Toda tú eres casta y sagrada, y en el momento inmenso, simultáneo y múltiple en que celebras tu Cópula infinita, parece que levantas millares de hostias en las almas. (pág. 213)

El canto se traslada en el último capítulo, el XVIII, a los amantes; especialmente a Rubí que es el fruto más granado de la naturaleza. Se pondera con toda suerte de imágenes su belleza; baste, como ejemplo, su cabellera (pág. 219). La presencia del lenguaje religioso continua: "Su frente tenía una redondez virginal de patena. Las cejas eran dos pinceladas dadas por Dios mismo. Los ojos eran dos Paraísos" (pág. 221). Es curioso observar cómo Rueda mezcla los niveles léxicos; cuando se refiere a los pechos, los llama "el doble criadero de hombres"; cuando a la caderas, las considera "capaces, poderosas, molde para no lastimar, troquel valiente, amparador, anchuroso…" (pág. 221).

Como en un juego los amantes se enlazan y la novela concluye con la apoteosis, síntesis de todos los símbolos, que se sentía en la época como morbosa y grave pecado para espíritus escrupulosos; en este sentido, Rueda es atrevido:

> Subió David otra vez al lecho, y a la vista de todo el deslumbrante ejército de azulejos, ofició. Cual si atravesara siglos, atravesó con su sonda el cáliz maternal. Los dos copones sagrados contenedores de la semilla humana, se contrajeron poderosos y enormes, y obraron el sublime prodigio de crear. (pág. 225)

Obsérvese el uso de *ofició*, *cáliz* y *copones*.

Nos vamos a permitir una licencia; es sorprenderte la afición de Rueda por los azulejos, baste leer la última frase: "En todo el palacio hubo un inmenso temblor de azulejos". Misterios del universo del autor.

LOS RELATOS DE SALVADOR RUEDA: DEL CUADRO DE COSTUMBRES AL CUENTO LITERARIO

Ana Casas
Universitat Autònoma de Barcelona

En el Fin de Siglo el cuadro de costumbres goza todavía de un éxito considerable, pues, aunque se afianza como género durante el Romanticismo, lo siguen cultivando autores de cierto renombre, como José María de Pereda, Carlos Frontaura, Enrique Sepúlveda, Luis Taboada o el propio Salvador Rueda.[1] En el caso de este último, el costumbrismo es más que un modo de expresión, como puede verse a tenor de los títulos y subtítulos de todos los volúmenes de relatos del malagueño (con una sola excepción, *Tanda de valses*, 1891, donde no hay ninguna mención a la clase de narraciones que incluye). De esta manera, *El patio andaluz. Cuadros de costumbres* (1886), *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces* (1887), *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* (1893) o *Bajo la parra* (1891), cuya segunda parte se subtitula *Cuadros y cuentos*, no dejan lugar a duda acerca de la tradición en la que se ubican. Efectivamente, muchas veces los textos de Rueda son cuadros de costumbres (en especial, los que recoge en su primer libro en prosa, *El patio andaluz*, pero también son muy frecuentes en los demás volúmenes), aunque, a medida que avanza el tiempo, se observa una marcada tendencia a que éstos, sin renunciar

1. Ángeles Ezama, *El cuento en la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1880 y 1900*, Universidad de Zaragoza, 1992, pág. 59.

al color local, sean más narrativos y, en consecuencia, adopten las formas del cuento literario.

De cualquier modo, los cuadros de Salvador Rueda, y muchos de sus relatos de carácter costumbrista, participan de las características más importantes del género, tal y como pone de relieve Christian Manso en su estudio de *El patio andaluz*.[2] Destaca, de este modo, el interés por la Andalucía arcaica y tradicional, sobre todo con relación a los rituales colectivos (nacimientos, muertes, relaciones amorosas o celebraciones de algunos momentos del año), así como la representación de determinados tipos populares (el vendedor de flores, la tabaquera, el flamenco). En cuanto a los recursos técnicos, la voz del relato es la de un narrador que se presenta como testigo autentificador, al que mueve el afán de verismo, y cuya actitud es esencialmente elegíaca, a la vez que enaltecedora de los particularismos (aquí los andaluces).

Los relatos que, más allá del tipismo, desarrollan una historia y contienen una intriga, es decir, aquellos que pueden considerarse cuentos, conservan algunas características del cuadro de costumbres, entre ellas, la temática en torno a los usos culturales de una comunidad, la visión nostálgica ante lo que no tardará en desaparecer,[3] la exaltación de lo propio y, en algunos casos, el humor y la ironía, como ocurre en "El casorio", protagonizado por dos novios ridículos, o "Una venganza chusca", en el que unos mozos tienden una trampa a Alejo, por espiar a María bañándose en la alberca.[4] Pocas veces Rueda se muestra crítico, aunque hay alguna excepción, como por ejemplo en "De tejas arriba", donde el narrador reconviene a un joven por las malas artes de las que hace gala durante un cortejo; o

2. Christian Manso, "Salvador Rueda et *El patio andaluz*", *Anales de literatura española*, núm. 6, 1998, págs. 357-375.

3. Varios de ellos tienen como protagonistas a tipos que desempeñan oficios a punto de extinguirse, por ejemplo, "El velonero" o el vendedor de pescado ambulante, en "La venta del pescado", ambos en *Bajo la parra*, Madrid, Imprenta de la Gaceta Universal, s. n. [1891], págs. 95-99 y págs. 153-159, respectivamente.

4. "El casorio", en *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887, págs. 33-42; "Una venganza chusca", en *Tanda de valses*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, págs. 195-203.

en “Exorcismo”, al denunciar la superstición fruto de la ignorancia y que, en el relato, se concreta en la muerte de una mujer, asesinada por un “monstruoso campesino”, que, como el resto de los lugareños, la cree víctima de una posesión demoníaca cuando, en realidad, sufre un ataque de epilepsia.[5]

Los aspectos más novedosos relacionan la producción en prosa de Rueda con la sensibilidad modernista, sobre todo en lo que se refiere a la elección de determinadas temáticas (y no tanto a su tratamiento, que resulta bastante tradicional), así como a la elaboración de un lenguaje de trazos líricos. Así, el enaltecimiento de la vida campesina tiene mucho que ver con la glorificación de la Naturaleza, entendida como manifestación de la armonía cósmica, y que, por ello mismo, debe ser alabada. En este sentido, el himno a la Belleza que Rueda compone a través de sus relatos (y poemas) “forma parte de su confianza en un mundo bien configurado”,[6] al tiempo que pone de relieve el trasfondo religioso que subyace en toda su obra y que la crítica ha destacado en numerosas ocasiones. En este contexto tiene lugar, por otra parte, la escenificación del amor que Rueda concibe, en palabras de Espejo-Saavedra, como “fuerza elemental y cósmica” [7] y que, de nuevo, remite a la armonía del universo orquestada por Dios, a la sinfonía que entonan juntos todos los elementos de la Creación. Así, en “Idilio y tragedia” leemos, por ejemplo, que

5. “De tejas arriba” se publica por primera vez en *La Ilustración Ibérica*, núm. 385, 17 de mayo de 1890, págs. 315-318; aparece también en *El Álbum Ibero-Americano*, núm. 2, 14 de enero de 1893, pág. 20, y se incluye en *Tanda de valses*, *op. cit.*, págs. 69-78, que es la edición por la que cito. Por su parte, “Exorcismo” se recoge en *Bajo la parra*, *op. cit.*, págs. 145-151. En general, sin embargo, Rueda observa con simpatía la ignorancia del pueblo llano, por ejemplo en “Escena al sol” (en *Bajo la parra*, *op. cit.*, págs. 139-144), donde, desde una perspectiva bastante humorística, el señor Pedro –que es prácticamente un iletrado– escribe una carta a una muchacha por encargo de Bernabé, que es todavía más analfabeto.

6. Richard A. Cardwell, “Rubén Darío y Salvador Rueda: dos versiones del modernismo”, *Revista de literatura*, núm. 89, 1983, pág. 64.

7. Rafael Espejo-Saavedra, *Nuevo acercamiento a la poesía de Salvador Rueda*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, págs. 116-117.

> [Sobre el agua] caen infinitas filtraciones, babeando sus hilos sonoros, y cada gota, al caer, parece llevar el canto de una lírica orquesta. Un nutrido repicar de sones armoniosos halaga dulcemente los oídos con efectos de músicas extrañas. Los muchachos callan un momento, seducidos por esta sinfonía, y se ponen a contemplar los círculos, rayas, rizos y ondulaciones que arrugan la tez susceptible del agua.[8]

Desde esta perspectiva de vitalismo y panteísmo cristianos, fundamentalmente tradicionalista,[9] son muchos los relatos que insisten en la simbiosis entre personajes y espacio natural, así como en la representación del amor acorde con los designios de la Naturaleza. Un ejemplo paradigmático se encuentra en "Bajo la parra", donde el narrador presenta a Micaela, una viuda reciente y joven aún, sentada con su labor delante de la casa mientras aprovecha el último sol de otoño. En ese marco idílico, piensa en el compañero muerto y en la posibilidad, tal vez, de vivir un nuevo amor junto a Lorenzo, el vecino que acaba siendo como esa luz otoñal que todavía calienta, ya que, al final del cuento, le pide que se case con él. La compenetración entre los personajes y el paisaje se hace evidente cuando Micaela acepta y entonces: "Una bocanada de aire que pasó por la vid tendida sobre sus cabezas, hizo palmotear a todas las hojas como si celebraran una gran fiesta de la naturaleza".[10]

---

8. "Idilio y tragedia" se publica por primera vez en *El Liberal*, núm. 4814, 26 de agosto de 1892, y se incluye en *Sinfonía callejera. Cuadros y cuentos*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, 1893, págs. 167-176 (la cita en pág. 169).

9. Para Cardwell (*art. cit.*, pág. 64), en este punto reside el mayor conservadurismo de Rueda: "donde Darío pinta al poeta como el único baluarte espiritual en un mundo de materialismo, de odio, dominado por la bestia, frente al mal, Rueda concibe al poeta rodeado por un mundo melódico y rítmico, un mundo ordenado por una voluntad divina. Donde Darío recela y crea un mundo de Arte y belleza ideado por su fantasía, Rueda canta al orden, la lógica de los números, las escalas musicales, como arpa de Dios. Mientras el vate de Darío tiene un papel activo, como manifestación del yo analítico e idealista, el de Rueda es un instrumento pasivo".

10. "Bajo la parra", en *Bajo la parra*, *op. cit.*, págs. 79-83 (la cita en pág. 83).

A menudo, la idealización del mundo rural aparece asociada a la niñez y su recuerdo. Así, son numerosas las narraciones que tematizan la infancia como época de felicidad gracias al contacto con la tierra y sus elementos: "El baño de los chiquillos" relata la alegre excursión de unos zagales hasta el estanque de la huerta del tío Hipólito,[11] y en "Idilio y tragedia" la integración del ser humano en el paisaje es tan perfecta que "los lunares del sol" que se deslizan sobre el agua, salpican también las piernas, los brazos, los rostros, las manos y las cabezas de los niños que, gozosos, corren a través del bosque. Pero también ocurre con cierta frecuencia que el optimismo y la inocencia infantiles se ven decepcionados por culpa de la crueldad de los mayores y la traición de éstos a la naturaleza (incluyendo los animales): en "Aguafuerte", el narrador descubre a Careto –antiguo burro de la familia, que tuvo que ser vendido por necesidad– enfermo y apaleado por unos arrieros; o en "Margaritas a puercos", el cerdo preferido del hijo de los porqueros, Jacintillo, termina siendo sacrificado sin que nadie tenga en cuenta los sentimientos del chico.[12]

Por otra parte, la afinidad con la naturaleza se hace tan íntima que ésta se duele cuando acontece la tragedia, y en los cuentos de Rueda protagonizados por niños, ésta tiene lugar habitualmente. Cuando eso sucede, el relato suele seguir el mismo esquema: primero, al inicio, presenta a los personajes en el marco de un espacio vibrante, exultante de vida, para, más adelante, ya casi en el desenlace, narrar la muerte (siempre accidental y absurda) de uno de los protagonistas: así, en "Buscando nidos", Luis y su amigo deciden no acudir ese día a la escuela e ir a jugar al campo, pero la despreocupación se torna drama cuando el joven, tratando de coger un nido de pájaros que está en lo alto de un árbol, cae de él y se mata; circunstancias parecidas rodean el fatal accidente de Andresillo, en "Idilio y tragedia"; en "Elegía", en cambio, la desgracia llega por una apuesta que Dieguete acepta, retado por sus cinco compañeros, la cual consiste en cruzar un

11. "El baño de los chiquillos", en *El cielo alegre*, *op. cit*., págs. 11-21.

12. "Aguafuerte", en *Sinfonía callejera*, *op. cit*., págs. 97-107; "Margaritas a puercos", en *Tanda de valses*, *op. cit*, págs. 171-179 y en *Bajo la parra*, *op. cit*., págs. 231-235.

puente que se encuentra en mal estado y que, al vencerse, provocará la muerte del chico; en "La moneda fingida" es Alejo quien se ahoga en el río por querer rescatar de su fondo algo que parece una moneda para entregársela a Rosa a cambio de su amor.[13] Al final de este tipo de narraciones la naturaleza se une al dolor por la muerte injusta del niño, por lo que aparece humanizada:

> Cerca del haz de músculos y sangre del muchacho, pudo verse un pequeño nido con algunos pajarillos sin vida. Sobre ellos volaba, dando gemidos de dolor, un breve y azafranado chamarís.[14]
>
> El arroyo detuvo un momento su marcha ante el obstáculo, tiñó de roja tinta sus aguas, y saltando por encima del cuerpo muerto, se alejó sollozando su elegía por la orla verde y rumorosa de las cañas.[15]

Un sentir que comparten hasta la tierra y las piedras que caen sobre el ataúd:

> la tierra cae sobre la gracia segada en flor; las piedras insensibles retumban en la caja dando golpes de cólera; los ojos que quedan bajo tierra no verán más los rayos melancólicos del día, los misteriosos simulacros de luz de la tarde, el ajamiento de tintas de los cielos, el mar azul que no lejos de la tumba canta su estrofa eterna.[16]

De esta manera, coinciden en sus fines el cuento costumbrista y el cuento lírico, en la medida en que la poetización del mundo rural andaluz se revela capital en casi todos los textos narrativos de Rue-

---

13. "La moneda fingida", en *Tanda de valses*, *op. cit.*, págs. 78-88; luego aparece en *La Semana Cómica*, núm. 4, 27 de enero de 1893, págs. 55-58.

14. "Buscando nidos", en *El cielo alegre*, *op. cit.*, págs. 103-112 (la cita en pág. 112).

15. "Elegía" se publica por primera vez en *La Semana Cómica*, núm. 161, 11 de julio de 1890, págs. 43-47; se incluye también en *Tanda de valses*, *op. cit.*, págs. 125-137, que es la edición por la que cito (la cita en pág. 137).

16. "Idilio y tragedia", *op. cit.*, pág. 176.

da. En este sentido, el enlace con la modernidad tiene que ver sobre todo con el lenguaje empleado por el malagueño y no tanto con el modo de abordar los temas,[17] ya que la exaltación de la Naturaleza y la creencia en un universo de correspondencias, dentro del cual se comunican todos los elementos que lo conforman, emplazan a Rueda dentro de la tradición decimonónica de raíz romántica, mientras que la concepción lírica del relato y el culto a la palabra lo sitúan en las coordenadas del Modernismo.

Este tipo de narración que se caracteriza por "el adelgazamiento extremo de la anécdota y la atención al cultivo del estilo" constituye, en efecto, una de las tendencias más importantes de la etapa modernista.[18] En el caso de Rueda, cabe observar cómo en la mayor parte de los relatos comentados hasta ahora, alternan los momentos reservados a la acción con extensos periodos descriptivos, que el narrador dedica a la contemplación poética del paisaje o al retrato de personajes, razón por la que, en muchas ocasiones, puede hablarse con relación a ellos de cuento lírico, pues el lenguaje deviene prioritario y cobran una importancia central los recursos retóricos de la poesía. Desde esta óptica, Cristóbal Cuevas habla de "sensorialismo trascendental" (ya que los signos intentan "aprehender la esencia de las cosas"),[19] como el método que Rueda utiliza para expresar la belleza del mundo que solo los sentidos pueden captar:

> El campo a aquella hora parecía un inmenso tapiz *de fuego*, una sábana *radiante*, donde al caer los ojos como en un vivo esmalte *dorado*, sentíase así como millares de puntas de alfileres en las retinas...

---

17. Señala Guillermo Carnero que "El lenguaje de Rueda es rico, brillante, sonoro, multiforme", pero califica su popularismo de "popularismo costumbrista trasnochado" ("Salvador Rueda: teoría y práctica del modernismo", en *Actas del Congreso internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas [Córdoba 1985]*, Diputación de Córdoba, 1987, pág. 287).

18. Ezama, *op. cit.*, pág. 113.

19. Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio", en Salvador Rueda, *Canciones y poemas*, Madrid, CEURA, 1986, pág. XCV.

> A lo lejos, las altas montañas destacaban su perfil en un cielo *de llamas*, en un fondo *de horno*, por donde al cruzar *irradiaban* las zumbadoras moscas *de plata*. Sobre el *agua* de los remansos deslizábanse como ágiles patinadores los microscópicos seres que viven en las *fuentes*, y el ingrávido y loco violero lanzaba, parecida a un cerdeo, su nota, y agitaba los dos rápidos pares de sus alas.
>
> Los mosquitos giraban en raudo torbellino sobre las puntas de los árboles, componiendo polvaredas *de luz* e imitando a las *burbujas en la brillante copa de champagne*.[20]

En este fragmento, extraído de "Elegía", se acumulan las imágenes en torno a los colores y la luminosidad, que el narrador (o el poeta) percibe gracias a sus sentidos. Así, destacan los campos semánticos del fuego y la luz, evocados a través de una intensa sucesión de metáforas y comparaciones, que, sin mencionar una sola vez la palabra "sol", nos hablan de un radiante día en el campo. Algunas de las imágenes ("un inmenso tapiz de fuego", "una sábana radiante", "las burbujas en la brillante copa de champagne") introducen elementos que no pertenecen al medio natural, sino que remiten al ámbito del artificio, es decir, de lo que ha sido hecho por la mano del hombre. En otros cuentos encontramos ejemplos parecidos, como en "La pareja de mariposas", donde la tierra es "tapiz oloroso" y "tela extraña"; las mariposas son "como dos vivas cristalizaciones de piedras preciosas, como dos recortes de acuarela llenos de finísimos tonos"; de las flores "surge de un modo mágico a los ojos un madrigal de violetas" y también "borlas de jaramago" que tienen el "color de onzas antiguas".[21] Este recurso, que es muy habitual en las descripciones de Rueda, tiene su paralelo en la humanización de la Naturaleza, de la que ya se ha hablado, pues, del mismo modo, su misión es establecer la continuidad entre el individuo y cuanto rodea a éste.[22]

---

20. "Elegía", *op. cit.*, pág. 132. Las cursivas son mías.

21. "La pareja de mariposas", en *Bajo la parra*, *op. cit.*, págs. 115-119 (las citas en págs. 115-116).

22. El recurso es muy frecuente. Obsérvese, por ejemplo, la sucesión de verbos de movimiento para describir el avance de la tormenta en "La granizada" (en *El cie-*

En ocasiones, el término de comparación es de signo culturalista y, a menudo, remite al mundo clásico y al helenismo, participando del gusto modernista. En "Elegía", por ejemplo, leemos que el paisaje es tan bello que "creíase descubrir alguna escena amorosa, algún cuadro luminoso y bello, la pintura del idilio griego, coronada de pámpanos y flores.[23] En "La fuente", el íncipit incluye la siguiente referencia temporal:

> Era la hora en que acaso las pequeñas xanas hilaban sus madejas de oro, para, al brillo del primer rayo de luna, romper con su blanco cuerpo la superficie del manantial, y tender en las rocas los hilos elaborados en el fondo misterioso de sus palacios[24].

Además de evocar distintas escenas provenientes de las tradiciones greco-latina y judeo-cristiana en una especie de *totum revolutum*, ya que las referencias culturalistas tienen orígenes muy diversos: la entrada de Ciro en Babilonia, Baltasar presidiendo una espléndida cena, Daniel deletreando en los muros las cifras misteriosas, el estruendo de las canciones báquicas, el canto de nereidas y náyades bajo los mares helenos, las salmodias y misereres de los sacerdotes en las catedrales, etc.[25]

Y en "Idilio y tragedia", los protagonistas hasta recrean (sin saberlo) una escena bucólica, cuando, para protegerse del sol, cubren sus cabezas con las hojas que recogen en el bosque:

---

lo alegre, *op. cit.*, págs. 149-156): "Desprendida del horizonte, avanza una [sombra] sobre los montes, baja precipitadamente a los valles, y corre a través de las campiñas con ansia loca y febril. Ya echa un velo de sombra sobre la nieve de las altas cimas, ya oscurece la superficie de plata de un río, ya pasa sobre el largo puente con el andar de majestuosa visión; oscurece a su paso el vivo color de los sembrados, enrédase en las cruces de los campanarios, pasa sobre las poblaciones, barriendo los reflejos de las casas, y traspone por el lejano horizonte, como sombra que sigue, y no alcanza la vista, menos rápida que su carrera" (págs. 151-152).

23. "Elegía", *op. cit.*, pág. 133.

24. "La fuente", en *El cielo alegre*, *op. cit.*, págs. 51-57 (la cita en pág. 54).

25. *Ibíd.*, págs. 55-56.

> Y las guirnaldas flotantes de la vid, los sarmientos vestidos de hojas, caen tronchados al suelo en haces hermosos. Un rapaz traza en un periquete una corona y se la planta; otro combina un círculo de verdura y lo ajusta a sus sienes; el de más allá teje una trenza de pámpanos y la rodea al cráneo hirviente; éste arregla la más graciosa diadema de Baco y engalana su cabeza con ella; todos se adornan como dioses griegos, y son de ver las caras sucias, los carrillos dados de oscuras pinceladas, los torsos de color de bronce empavonados por el sol, bajo aquellas coronas egregias, bajo aquellos adornos clásicos.[26]

A las estrategias mencionadas hay que unir otras, que también son recurrentes, como el impresionismo descriptivo, técnica que Rueda emplea ya en los cuadros de costumbres de *El patio andaluz*,[27] y que es muy usual en el relato lírico; el fragmentarismo y la discontinuidad temporal; los recursos retóricos propios de la poesía, especialmente la metáfora, la comparación e incluso la sinestesia, alguna de ellas tan expresiva como la que se lee en "Después del baile de máscaras": "[sus palabras eran] calientes como trozos de carne humana, de las cuales chorreaba el colorido de las tabernas y de las plazas".[28]

---

26. "Idilio y tragedia", *op. cit.*, pág. 171.

27. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos:

"En este escenario de la gentileza sevillana, muévense las figuras de la comedia de costumbres, y es de ver el conjunto que forman la característica de más o menos años, que es la mamá; el severo barba en sus anteojos sobre la nariz, esposo de la característica; el galán, mozo lleno de circunstancias, y la dama joven, de tez morena, sonrosado color y ojos de 'allá va eso' ", "El patio andaluz", en *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid, Manuel Rosado Editor, 1886, págs. 7-14 (la cita en pág. 8); se publica más tarde en *El Álbum Ibero-Americano*, núm. 15, 22 de octubre de 1892, págs. 177-180.

"Aquí latigazo; allá rebuzno; más allá recios pares de coces; delante ruido de cascabeles; a los lados golpes de herraduras sobre las piedras; gritos, imprecaciones, diálogos, convites a la taberna, mantas, jaeces, abalorios y ringorrangos; todo fúndese y choca en original sinfonía, donde la cubierta de calamares es el tema cien veces repetido, y el bullir y rebramar de la gente el grandioso concertante de tan atronadora fiesta", "La fiesta de San Antón", en *El patio andaluz*, *op. cit*, págs. 159-164 (la cita en pág. 159).

28. "Después del baile de máscaras", en *Tanda de valses*, *op. cit.*, págs. 151-158, que es la edición por la que cito (la cita en pág. 157), aunque originariamente se publica en *El Imparcial*, 17 de febrero de 1890, pág. 4.

Estas características se extreman en los textos en los que apenas hay acción, por lo que a veces, más que de narración hay que hablar de estampa poética, como en el caso de las ya citadas "La pareja de mariposas" o "La fuente", pero también "El vals de las hojas","La sombra" y "La lluvia",[29] textos todos ellos que se construyen como evocaciones líricas.

En cambio, son muy pocos los relatos de Rueda que se alejan completamente del costumbrismo o de las temáticas señaladas, y poseen, al contrario, una voluntad más universalizadora no exenta de exotismo. En esta línea, destaca el relato alegórico "Después del baile de máscaras", en el que los átomos del polvo conversan después de haber asistido al baile y presentan a los distintos personajes sobre los que se han posado (y que simbolizan los pecados y virtudes del hombre, como la Lujuria, la Pureza o el Arte),[30] así como, por su autobiografismo, "¡Remember!", relato en el que la conciencia del yo narrador interioriza todos los elementos de la trama, en especial el tiempo y el espacio, que quedan teñidos de la melancolía que inunda al personaje por culpa de un amor no correspondido.[31]

En suma, la obra de Salvador Rueda, tan ambiciosa como ecléctica, sitúa a este escritor en una posición de encrucijada, pues en ella coinciden intereses estéticos diversos –a veces incluso opuestos–, diferentes formas y temáticas, heterogéneas líneas de pensamiento. Esta variedad es la causa de la difícil clasificación de los textos del malagueño, y es uno de los motivos que, desde hace décadas, anima el debate de la crítica en torno a la adscripción (o no adscripción) del autor al Modernismo. Hay quienes niegan esta posibilidad, como Díaz-Plaja, que califica a Rueda de post-romántico, así como Cardwell o Carnero, al entender que, bien por carecer de angustia metafísica, bien porque se sumerge en lo real y no en los mundos de la imaginación –dos aspectos que lo distinguirían de otros escritores de su

29. "El vals de las hojas", en *Tanda de valses*, *op. cit.*, págs. 9-18; "La sombra", en *El cielo alegre*, *op. cit.*, págs. 23-31; "La lluvia", en *El cielo alegre*, *op. cit.*, págs. 59-65.

30. "Después del baile de máscaras", *op. cit.*, pág. 154.

31. "¡Remember!", en *Tanda de valses*, *op. cit.*, págs. 205-214; más tarde se publica en *El Álbum Ibero-Americano*, núm. 15, 22 de abril de 1893, pág. 173.

época y, en especial, de Rubén Darío–, Salvador Rueda no puede considerarse un "verdadero" modernista.[32] Otros críticos opinan todo lo contrario: para Espejo-Saavedra no hay dudas sobre el papel que desempeña como impulsor del Modernismo; algo parecido piensa, aunque con más matices, Cristóbal Cuevas, que prefiere hablar de modernismo alternativo de orígenes vernáculos.[33]

No obstante, casi todos ellos reconocen el empeño renovador que el poeta de Benaque lleva a cabo a finales de la década de los 80, un empeño que entraría en crisis a raíz de la polémica con Rubén Darío y que culminaría en el declarado anti-modernismo de Rueda, allá por el cambio de siglo.[34] El hecho de que, hasta ese momento, el escritor se vea a sí mismo como un abanderado del movimiento y que en esos años (entre 1886 y 1893) tenga lugar, precisamente, la publicación de sus cinco volúmenes de relatos, convierte los cuentos del malagueño en testimonios de excepción de la puesta en práctica de un programa estético que se caracteriza por la voluntad de renovación literaria y la búsqueda de fórmulas originales. Aunque no siempre lo consiga, el interés de Salvador Rueda por modernizar los motivos y las formas tradicionales (por ejemplo, el relato de costumbres) hace de sus narraciones un eslabón importante en la evolución del cuento hacia los nuevos postulados que marcarán el desarrollo del género en el siglo XX.

---

32. Véanse Guillermo Díaz-Plaja, "Salvador Rueda", *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 286-295; Cardwell, *art. cit*., págs. 55-72; Guillermo Carnero, *art. cit*., págs. 277-306, y "Salvador Rueda ante la modernidad", en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulousse, Presses universitaires du Mirail, 1998, págs. 203-210.

33. Espejo-Saavedra, *op. cit*.; Cristóbal Cuevas, "Salvador Rueda: la propuesta de un modernismo español de raíces autóctonas", *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 18, 2000, págs. 113-126.

34. José María Martínez Cachero, "Salvador Rueda y el Modernismo", en *El canto de las sirenas: páginas de investigación y crítica*, Universidad de Oviedo, 2000, págs. 357-374.

SALVADOR RUEDA EN LAS COLECCIONES DE LITERATURA BREVE

Ana M. Cabello García
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

Luis S. Granjel en su obra *Eduardo Zamacois y la novela corta* señala que la historia de literatura española contemporánea se ha escrito de manera fragmentaria, "donde solo emergen, como islotes, algunos nombres, desconociéndose, en absoluto, qué tendencias literarias gozaron de mayor popularidad, qué escritores eran más leídos y cuál fue el efectivo ámbito de su influjo"[1]. Es necesario, por tanto, actualizar de manera crítica dichas historias y completarlas con el estudio de lo que algunos consideran un tipo de "literatura menor", la publicada en las llamadas revistas literarias, que, sin embargo, tuvieron una gran trascendencia en la época –no solo a nivel literario sino también sociológico–, y cuyas páginas fueron escritas por la práctica totalidad de los escritores de principios del siglo XX.

Gracias a la labor de editores con planteamientos mercantiles muy novedosos, y a las favorables condiciones socioculturales que se dan en este momento (sobre todo la mayor instrucción de la población y, por

1. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación de I+D+I del MEC HUM2007-63608/FILO. Hago constar así mismo mi condición de investigadora en formación del CSIC en el Programa I3P cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

Luis S. Granjel, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pág. 44.

consiguiente, el aumento potencial de lectores), asistimos en esta época al nacimiento de este nuevo producto editorial: las llamadas revistas literarias o colecciones de literatura breve; donde el género novela corta va a adquirir unas características particulares, determinadas por su estrecha relación con el producto esencialmente comercial en el que surge.

Es en 1907 –con la aparición de *El Cuento Semanal*– cuando se inauguran las colecciones de literatura breve, y su éxito se prolonga ininterrumpidamente hasta el año 1932 –fecha en la que se publica el último número de *La Novela de Hoy*, la última de las colecciones de verdadera significación–. Multitud de revistas proliferan en la época, lo cual avala su aceptación y popularidad, aunque la mayoría de ellas tuvo una vida efímera. Tan solo siete consiguen alcanzar una existencia considerable, y la pugna por las cuotas de mercado hace que no sobrevivan mucho tiempo de manera coetánea. Según Granjel[2] las colecciones de literatura breve que tuvieron una verdadera trascendencia fueron: *El Cuento Semanal; Los Contemporáneos; El Libro Popular; La Novela Corta; La Novela Semanal; La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*, las cuales albergan casi tres mil títulos, la mayoría novelas inéditas de autores españoles, y en menor medida textos teatrales y traducciones. Todas estas revistas consiguieron "atraer la curiosidad y luego el interés de nutridas masas de lectores, imponiéndose en sectores sociales hasta entonces por completo desinteresados de la literatura, y ello no tanto por razones económicas como por motivos propiamente culturales"[3].

El éxito editorial de estas revistas es innegable y las cifras así lo demuestran: los altos precios que se pagaban a los autores por sus colaboraciones (hasta mil quinientas pesetas[4]), en contraste con el precio sumamente económico con el que se comercializaba cada número (entre veinte y treinta céntimos), evidencia las amplias tiradas necesarias para que dicha relación fuera económicamente beneficiosa. De hecho, Granjel –en la obra citada– señala que llegaron a imprimirse tiradas de hasta sesenta mil ejemplares.

2. *Ibid.*, *op. cit.*
3. *Ibid.*, pág. 47.
4. Esto se llega a pagar ya en los años 20.

El formato va modificándose a lo largo de las tres décadas en las que pervive el género. Durante su primera década de existencia (1907-1916) todas las colecciones tenían un tamaño similar al de una revista; la presentación tipográfica no era excesivamente lujosa, pero constituía un elemento esencial la presencia de ilustraciones[5]; y el precio solía fijarse en treinta céntimos. La aparición de *La Novela Corta* (1916) impone nuevos parámetros en el formato: reduce su tamaño al tipo bolsillo, merma la calidad del papel, en los primeros números no aparecen ilustraciones en el interior y las portadas no son tan atractivas como en las anteriores; todo ello conlleva un abaratamiento de los costes de producción, lo que significa una disminución realmente considerable del precio de venta, que pasa a ser de cinco céntimos[6]. A la vez mantiene las firmas de los colaboradores más prestigiosos, lo que supone una auténtica competencia para las otras colecciones que se ven obligadas a secundar algunas de estas innovaciones formales con el fin de no quedar desbancadas. En la década de los años 20, las colecciones que aparecen –*La Novela Semanal* (1921); *La Novela de Hoy* (1922); *El Cuento Azul* (1929); etc.– vuelven a reducir el formato de la revista, por lo que aumenta el número de páginas[7] y el precio se mantiene alrededor de treinta céntimos. En esta última etapa, el género comienza a decaer paulatinamente y encontramos menos novelas inéditas, lo que hace necesario reimprimir textos editados anteriormente o publicar traducciones de novelistas extranjeros.

En cuanto a los contenidos, se trata de una literatura de corte popular –no exenta de ciertas innovaciones experimentadas por algunos autores–, donde se representan los ideales y preferencias que interesan a la masa de lectores fieles a estas publicaciones, y donde el argumento amoroso se impone y la ficción combina, en un alto porcentaje de novelas, "la fidelidad descriptiva impuesta por el

5. Los ilustradores llegaron a cosechar tanta fama como los propios autores, de modo que la firma de uno u otro dibujante en un número realzaba su valor de manera considerable.

6. Aunque en años sucesivos se irá incrementado el precio, que nunca superará los veinte céntimos.

7. *Circa* sesenta págs.

realismo y el ingrediente, atractivo, de argumentos y situaciones, de lo 'galante' […], y que responde, en realidad, a la creciente erotización de la vida comunitaria"[8].

Como señala la cita anterior, el elemento erótico se convierte en un recurso fundamental en este tipo de colecciones; el 20% de la producción global lo ocupa el género erótico o galante propiamente dicho; y es raro no encontrar en casi todas las novelas, al menos, un velado sensualismo. No obstante, en las páginas de estas revistas tiene cabida la diversidad de tendencias literarias que se dan simultáneamente a principios del siglo XX –modernismo, realismo, naturalismo, costumbrismo, género erótico–, por lo que es difícil encontrar obras puras adscritas a una u otra corriente; más bien encontramos relatos donde se mezclan las diferentes estéticas, dando como resultado textos que muestran la convivencia armónica de dicha pluralidad, y que sin duda enriquece las páginas de esta literatura escrita para la gran mayoría.

En cuanto a los colaboradores, ya hemos indicado que prácticamente todos los escritores activos en este período firman algún título en estas colecciones, las cuales tienen una función esencial en lo que respecta a revelar nuevos talentos literarios. Toda una generación de escritores nace y se consolida desde las páginas de las revistas literarias, designada por Federico Sáinz de Robles como la promoción de "El Cuento Semanal"[9]. Entre estos escritores se encuentran: Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Alberto Insúa, Rafael López de Haro, José Francés, Carmen de Burgos, Concha Espina, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Hoyos y Vinent, entre otros muchos. Este propósito de descubrir a nuevos autores queda explícitamente expresado en la declaración de intenciones que algunas revistas publican en su primer número, como por ejemplo en el caso de *El Cuento Semanal*, donde se afirma que "[…] aceptará no solo las firmas ya consagradas de los maestros, sino también las de esos jóvenes que hoy luchan en la sombra todavía, pero que están llamados a ser los

8. Luis S. Granjel, *op. cit.*, pág. 50.

9. *Vid.* Federico Sáinz de Robles, *Raros y olvidados. (La promoción de "El Cuento Semanal"),* Madrid, Editorial Prensa Española, 1971.

conquistadores del mañana"[10]. El mismo empeño mueve a algunas revistas[11] a organizar concursos literarios que sirvan de plataforma para los escritores noveles; la efectividad de tales premios queda suficientemente demostrada si señalamos que el 24 de enero de 1908 se falla el resultado del concurso organizado por *El Cuento Semanal*, cuyo ganador fue el relato "Nómada", perteneciente al seudónimo *El bachiller Sansón Carrasco*, que encubría a Gabriel Miró.

Los primeros números de las colecciones de literatura breve aparecen siempre firmados por autores consolidados, para garantizar su éxito inicial y así buscar "el favor del público, dar rápida notoriedad a su revista, amparándola con el nombre de los más autorizados representantes [de las diferentes tendencias literarias del momento]"[12]. Encontramos aquí a escritores miembros de generaciones anteriores como: Pardo Bazán, Galdós, Baroja, Unamuno, *Azorín*, Valle-Inclán, Benavente, etc.; y a autores "que vivieron más íntimamente ligados a los componentes de las promociones jóvenes, como Joaquín Dicenta, Antonio Zozaya, Salvador Rueda y Alejandro Sawa, cuatro escritores de quienes se editaron en las publicaciones de novela breve un total de cincuenta obras"[13].

Salvador Rueda, por tanto, es considerado uno de los maestros de la joven generación de escritores, autor que sirve de gancho comercial para atraer lectores en los inicios de estas publicaciones. Según hemos podido documentar, el escritor malagueño escribió en tres de las principales revistas de literatura breve –*El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos* y *La Novela Corta*– y en dos publicaciones de finales de los años 20 –*El Cuento Azul* y *Novelas y Cuentos*–, de menor trascendencia, pues en estas fechas las colecciones de novela corta han perdido su primacía editorial. Su contribución no es muy extensa, publica en su mayoría obras dramáticas y alguna novela corta.

---

10. *Cit*. en Luis S. Granjel, *op. cit*., pág. 53.

11. Tal es el caso de *El Cuento Semanal, Los Contemporáneos*, *El Libro Popular* o *La Novela de Hoy*.

12. Luis S. Granjel, *op. cit*., pág. 57.

13. *Ibid*., pág. 147.

Pasemos, a continuación, a analizar con más detalle las colecciones en las que aparece la firma de Salvador Rueda y los títulos que publica, para, posteriormente, centrarnos en el análisis de una novela corta que se publica en tres colecciones diferentes –en un período que abarca tres décadas–, lo cual puede ser índice de éxito de ventas, aunque no disponemos de datos numéricos que así lo confirmen.

El 4 de enero de 1907 aparece el primer número de *El Cuento Semanal,* empresa de Eduardo Zamacois, quien implanta de forma efectiva –después de varios intentos fracasados en el mundo editorial[14]– esta fórmula híbrida (comercial-cultural) en nuestro país. Su permanencia en el mercado se mantiene durante doce años[15] consecutivos en los cuales publica un total de doscientos sesenta y tres números. El nombre de Salvador Rueda aparece muy pronto[16], en concreto en el número cinco de esta pionera colección, con el drama en tres actos titulado *La guitarra* (1907). Posteriormente hallamos su nombre en dos volúmenes extraordinarios –lo cual es indicio también de la importancia que se le otorga a Rueda–: en 1908 se publica otro drama titulado *El poema a los ojos*; y en 1910 el *Poema a la mujer*.

En 1909 surge otra colección –también creada por E. Zamacois– llamada *Los Contemporáneos*, que constituye la publicación de más larga vida dentro de este contexto; comienza a publicarse el 1 de enero de 1909 y el último número sale a la venta el 28 de marzo de 1926. También en *Los Contemporáneos* encontramos tempranamente a Salvador Rueda; el 1 de octubre de 1909 publica *El salvaje*, y su nombre no volverá a aparecer hasta 1922, fecha en la que publica *La Musa*. *Idilio en tres actos*.

---

14. Con Eduardo Barriobero y Joaquín Segura funda el semanario llamado *El Escándalo*; además, publica de manera semiclandestina el semanario *El Libre Examen* y el diario *La Justicia*; la revista erótica *Vida Galante*, propiedad del editor Ramón Sopena; con el apoyo económico de José Carrascal funda la Editorial Cosmópolis. Todas ellas fueron empresas que tuvieron muy corta vida pero muestran el espíritu empresarial e innovador de su fundador.

15. El último número se publica el 12 de enero de 1919.

16. Ya habíamos indicado la importancia de aparecer en los primeros números de las revistas literarias, lo que equivale a ser considerado un autor importante capaz de atraer a buen número de lectores.

En la tercera publicación de gran relevancia que encontramos a Salvador Rueda es en *La Novela Corta* (1916-1925)[17], revista que, como hemos apuntado, inicia una estrategia comercial que la deja sin competencia alguna, y que inaugura una nueva etapa en las colecciones de literatura breve. En esta colección es donde más títulos encontramos del escritor malagueño, aunque su primera colaboración no aparece hasta 1917, fecha en la que publica una adaptación a las dimensiones de la revista de su novela *La reja* (1890); posteriormente publica *Donde Cristo dio las tres voces* (1919); *La Virgen María* (1920); y *La vocación* (1921).

La firma de S. Rueda ya no la encontramos en ninguna de las otras siete colecciones a las que Granjel le atribuye una trascendencia significativa[18]. Sin embargo, su nombre reaparece en dos colecciones que inician su andadura en los años 20, en la última etapa de este producto editorial que tanto éxito cosechó durante el primer tercio del siglo XX.

Sine data encontramos el relato *El salvaje* –texto publicado con anterioridad en *Los Contemporáneos*– en la revista literaria *El Cuento Azul*, la cual tiene un carácter epigonal. Esta colección aparece a finales de 1929, publica tan solo veintinueve números y "se consagró a reeditar textos de destacados novelistas del XIX, algunos extranjeros, y narraciones breves de autores contemporáneos dadas a conocer con anterioridad en otras colecciones"[19]; lo cual justifica que aparezca un relato publicado ya en 1909.

Por último, volvemos a encontrar este texto de Salvador Rueda en la revista literaria *Novelas y Cuentos,* que aparece cuando decaen las colecciones de novela breve, dando comienzo a un nuevo tipo de publicación periódica. Fundada en 1929 por Urgoiti, sus características –tanto tipográficas como de contenido–, recuerdan a las revistas literarias de finales del siglo XIX, más parecidas a

17. Dirigida por José de Urquía. Publica cuatrocientos noventa y nueve números, solo superados por *Los Contemporáneos*.

18. *Vid. supra*.

19. Luis S. Granjel, *op. cit.*, pág. 132

los periódicos de la época[20]. *Novelas y Cuentos* reedita textos de escritores españoles y extranjeros de todos los tiempos; así, aparecen en esta revista autores tan dispares como *Azorín*, Chejov, Boccaccio, Cervantes, Shakespeare, Baroja, Larra, Díaz Fernández, Eugenio Noel, Fernán Caballero o Hoffmann. El 31 de diciembre de 1933 (nº 261), *Novelas y Cuentos* publica un número dedicado íntegramente a Salvador Rueda, que bien pudiera ser un homenaje al escritor fallecido en abril de ese mismo año[21]. El número contiene el relato que hemos indicado –*El salvaje*– y una selección de sus poesías, además de una breve semblanza del autor. En el año 1936 encontramos reeditada –y adaptada a la extensión de esta revista literaria– otra novela de Rueda, se trata de *El gusano de luz* publicada por primera vez en 1889.

A continuación, vamos a analizar con más detalle la novela corta *El salvaje* por la singularidad que ofrece dentro de la producción narrativa breve de Salvador Rueda. El hecho de que se reimprima tres veces en fechas tan distantes (1909, 1929? y 1933), en colecciones diferentes –representantes de las distintas etapas por las que pasa el género (*Los Contemporáneos*, *El Cuento Azul* y *Novelas y Cuentos*)– y sin modificación textual alguna nos lleva a suponer que hubo de tener gran éxito en la época o, al menos, ser considerado por los editores como un texto representativo de la prosa de S. Rueda. Por ello, trataremos de apuntar las posibles claves de su significación.

La edición de *Los Contemporáneos* se publica el 1 de octubre de 1909 (nº 40), contiene unas bellas ilustraciones a dos tintas de Álvarez-Dumont; consta de veinte páginas y lleva por subtítulo "Poema campestre". La de *El Cuento Azul* (*s.d.*) tuvo que ser publicada a partir de 1929, y aunque no conocemos la fecha concreta sabemos que es el nº 25 de la colección; las ilustraciones son de Pedraza –con portada a color y las interiores en blanco y negro– de formato considerablemente menor que la edición de 1909, por ello ésta consta de 62 páginas, y aparece sin subtítulo. En último lugar, la

20. Aumenta el tamaño del formato y se añaden artículos de crítica, noticias literarias, etc.

21. No se especifica explícitamente que sea un número monográfico en homenaje al escritor desaparecido.

edición de *Novelas y Cuentos* se publica el 31 de diciembre de 1933 (nº 261); solo aparece un retrato del autor en la portada (blanco y negro); desaparecen las ilustraciones interiores; el texto ocupa nueve páginas; y lleva por subtítulo "Novela poética".

Después de la descripción física de los tres ejemplares, lo primero que cabría destacar es la cuestión del género. Los subtítulos nos indican la imprecisión en cuanto a los límites genéricos que encontramos en este texto en particular, y en general en toda su obra en prosa. La condición esencial de poeta de Salvador Rueda se impone en toda su producción –ya sea teatro o novela–, y la poesía emerge de manera natural en su prosa; de ahí la vacilación en los subtítulos, los cuales aluden al carácter ambivalente del texto, donde además se insertan varios poemas relacionados con el argumento de la obra. Pasajes como el que citamos a continuación ratifican el carácter poético de *El salvaje*:

> Noche cercana del otoño, antes era un poco calurosa que templada, y aunque no hacía luna, estaba el azul todo atestado de estrellas, que vestían aire y tierra de interesante claridad. Era un infinito palio, el cielo, apretado de constelaciones enigmáticas que arrastraban sus signos indescifrables por el azul impasible y cerebral, todo ocupado de planos lineales de astros, de problemas de luz, de arquitecturas proyectadas de mundos… (Capítulo VI).

El argumento tiene como base la historia de amor entre María y Antonio, su prometido, en la que se interpone la pasión que siente el *Sombrío* –nombre dado al hombre primitivo a que hace referencia el título– y la atracción que despierta en la joven. María se encuentra divida entre el amor que siente por estos tipos de hombres antagónicos, representantes *in abstracto* de las dos características esenciales con las que Aristóteles definió al hombre (*zoon politikon* 'animal social'), por lo que decide alejarse de el *Sombrío*, y permanecer al lado del hombre "civilizado", ya que sabe que lo que le conviene respecto a su condición social es casarse con Antonio. Pasados dos años, la boda es inminente y el novio sugiere a María que mantengan un encuentro carnal en medio de la naturaleza; ella se resiste y Antonio

(representante del lado civilizado del ser humano) intenta gozarla en contra de su voluntad. Es entonces cuando el *Sombrío* –oculto tras unos matorrales– salva a María e *ipso facto*, en la escena final, tiene lugar el encuentro carnal entre el salvaje y la joven.

Al hilo del argumento amoroso debemos comentar el sensualismo contenido que aparece en las páginas de *El salvaje*; y estudiar con mayor detenimiento este aspecto como posible clave para explicar su éxito. Ya hemos señalado la importancia del elemento erótico –explícito o sugerido– en estas producciones narrativas, cuya presencia entronca directamente con el auge del naturalismo en el período de entresiglos, que se convierte en el cauce más efectivo para abrir paso a la novela erótica del siglo XX.

Como indica Pura Fernández[22], los naturalistas pretenden estudiar con explícito detalle "los comportamientos más recónditos de los ciudadanos, en nombre de la ciencia y del progreso" (p. 187). Así, la cuestión sexual –descrita con pormenorizados detalles– se convierte en un tema frecuente dentro de la novela naturalista, atendiendo con especial interés a las conductas secretas y desviadas. A falta de un *ars erotica* en España que de manera sistemática divulgue los temas relacionados con el sexo científicamente, los naturalistas "conceden a la obra artística la potestad de ser instrumento de transmisión y experimentación de las verdades de la ciencia" (p. 192). *La prostituta, La pálida* y *El cura* de E. López Bago; *La mujer de todo el mundo* de A. Sawa; *La seductora* de J. de Siles; *Las rameras de salón* de E. Sánchez Seña, etc. son obras que acogen estos preceptos y a la vez obtienen un gran éxito editorial –unido a una gran expectación y escándalo–; es el conocimiento el que mueve a estas novelas, no la excitación del lector: "Así pues, el naturalismo se erige como un movimiento pionero en el rescate literario de los temas 'malditos', relacionados con la sexualidad y la marginalidad social" (p. 203).

Aunque no podemos hablar de saltos que fragmenten la evolución y desarrollo de la novela erótica (pues todo es un *continuum* literario),

22. Pura Fernández, "Moral y *Scientia sexuales* en el siglo XIX. El eros negro de la novela naturalista", en Antonio Cruz Casado (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

Felipe Trigo[23] parte de la novela naturalista, sobre todo de E. López Bago –de quien desciende en línea directa– y va a dar un paso más para construir los cimientos de la novela erótica española. Considerado el padre de este nuevo género, pretendió establecer sus bases y además se propuso "describir, analizar y difundir la realidad del amor y del sexo […]; reclama la hegemonía del sexo como principio vital que restablece la armonía del hombre con los impulsos fundamentales de la Naturaleza"[24]. Así pues, la novela erótica hispana vendría a ser la suma de expresiones literarias diferentes que se dan casi de manera simultánea (escritos naturalistas, producciones erótico-festivas, obras que siguen la estética decadentista, etc.), y en cuya difusión tendrán un importante papel las colecciones de literatura breve.

Esta presencia del instinto sexual vinculado a la Naturaleza –que señala Pura Fernández– también se encuentra en algunos textos de Salvador Rueda como: *El gusano de luz* (1889) donde el "amor y la concupiscencia estallan y triunfan en medio del campo andaluz, en plena siesta"[25] –exactamente igual que ocurre en *El salvaje*[26]–; de manera más evidente en *La cópula* (1906); y también en esta novela corta que nos ocupa encontramos ese erotismo esencial que emana de la Naturaleza, entendido como fecundidad y vida.

Salvador Rueda, por tanto, y en relación a este aspecto concreto, se sitúa en una posición intermedia entre el naturalismo más puro y la novela erótica propiamente dicha, –sin llegar a extremos–, a lo que cabría unir el sensualismo poético propio del modernismo.

Su novela *La cópula* (1906) es la obra donde más claramente se revela ese panerotismo vitalista que cultiva Rueda; por ello recibe numerosas críticas, pero también elogiosos comentarios que pretenden disimular (*excusatio non petita, accusatio manifesta*) la cuestión

---

23. Entre sus obras destacan: *Las Ingenuas, Alma en los labios, La Altísima* o *La Bruta*.

24. Pura Fernández, "Novela erótica", en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii, Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Colegio de España, 1997, pág. 214.

25. María Isabel Jiménez Morales (ed.), "Prólogo", en Rueda, S., *El gusano de luz,* Málaga, Arguval, 1997, pág. 55.

26. *Vid. infra*.

erótica a favor de sus otros muchos logros, como podemos observar en esta reseña publicada el 1 de enero de 1908 en *La Lectura* (Madrid), donde además se señala explícitamente su vinculación directa con el maestro del naturalismo, E. Zola:

> Mal año para los boticarios. Porque Salvador Rueda, insigne poeta, viene también a hacerles competencia con su novela de amor *La Cópula*. El libro está escrito con toda la riqueza verbal, el lirismo delirante propio de aquel maestro. […] Hay muchas páginas en el libro, admirables modelos de esta prosa meridional, excesiva, embriagadora, que aturde al leerla, como al salir a un patio soleado desde oscura prisión. Esta obra no deja de parecerse en su núcleo de pensamiento a *Fecondité* de Zola. […] A pesar de algunas crudezas líricas, es este un libro moralísimo y ejemplar en decadentes tiempos[27].

Interesante es apuntar también el comentario que Vázquez Otero realiza en 1960 sobre *La cópula*, a propósito de este elemento por el cual Rueda había sido censurado por algunos críticos. Vázquez, acertadamente, incorpora el erotismo literario de Rueda al sentimiento religioso –tan importante también en su obra–; para él la novela

> […] no es más que un canto al instinto puesto por Dios a todos los seres vivos, animales y plantas, esparcidos por el haz de la tierra, en el instante de ejercer su función procreadora en cumplimiento de ese mandato divino de perpetuar las especies […] que casi es excitación morbosa de tan viva[28].

A pesar de las polémicas, la novela cosecha gran éxito entre el público, y el propio Salvador Rueda la señala como su obra en prosa preferida en una entrevista publicada en 1907:

---

27. *La Lectura*, nº 30, 1 de enero de 1908, pág. 312.

28. Diego Vázquez Otero, *Salvador Rueda*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1960, pág. 86.

> De las novelas, […] yo prefiero *La cópula*, obra que tengo impresa desde hace un año, esperando ser echada al público; es de no larga dimensión, antes bien, recogida, y no le tengo inclinación porque crea que posee mérito ninguno, sino porque en ella se canta el que yo creo tema capital e inmenso de la vida humana y de toda la vida universal, cual es el acto de reencarnarse y de transmitirse todos los organismos a la inmortalidad por medio de la cópula[29].

Este mismo "tema capital" que ensalza el propio autor respecto a su obra de 1906, reaparece en *El salvaje*, como podemos observar en el fragmento siguiente:

> Efectivamente: a aquella hora [la siesta], bajo el sol que removía y fecundizaba todos los gérmenes de la tierra, el seno de la Madre común parecía un regazo infinito, donde series de procreaciones sembraban nuevos tipos de cada raza, dilatando las sucesiones todas de la vida. Tálamo vasto, lechos santo e interminable, del que brotan en incesante hervidero organismos y organismos, la tierra toda, a aquella hora, parecía pasar por el sublime momento de éxtasis, en que una cópula universal engendraba otra nutridísima cosecha de corazones para que, a su vez, se renovaran en lo futuro. […] Respondiendo á tan excelso fin, iban en parejas y en bandadas, y en grupos, por la Naturaleza, […]; brutos con los vasos estallando de fuego, buscando otros vasos en que hacer la transfusión amorosa. Todo lo nacido, cielos y tierra, eran un inmenso ovario abierto a la pasión." (*El salvaje*, capítulo X).

La asimilación pasión-naturaleza se intensifica en esta novela corta, pues el salvaje vendría a ser el representante de la naturaleza misma, sin corrupción, en esencia, luego la unión final entre María y el *Sombrío* queda justificada como acto natural, desligado de toda connotación de vicio o pecado. No obstante, y justificado o no por las determinantes leyes de la naturaleza, el encuentro sexual se hace efectivo enmarcado en el cuadro de la idílica naturaleza andaluza:

29. *Por esos Mundos*, nº 146, marzo de 1907, pág. 252.

> La lucha amorosa entre el oso y la mujer, no se vio. Se oyeron solamente rugidos de león en celo, zarpazos de codicia, gritos guturales de vehemencia, pasión salvaje y magnífica, superior a todo lo visto. Entre los brazos de granito del hombre, ella fue soltando a chorros desiguales, que caían sobre el lago, las ideales campanillas de su corona. Rodaron dos, cuatro, seis, un raudal de flores, luego una lluvia desgranada, como una constelación, caída de sus sienes de virgen. Nada se veía en la escena de amor. Solo caían sobre el lago campanillas azules, campanillas azules, campanillas azules… (Capítulo X).

Como vemos, ciertamente de manera implícita –reiteramos la apreciación del narrador "Nada se veía en la escena de amor"–, describe el encuentro sexual de tal manera que no deja lugar a dudas, sirviéndose únicamente de un sensualismo lingüístico (adjetivos coloristas, metáforas, sinestesias, ritmos, repeticiones…) que va *in crescendo* y que, pensamos, no hubo de dejar indiferente a ningún lector.

Al principio de esta comunicación señalábamos la importancia del elemento erótico en las colecciones de literatura breve como forma de reclamo comercial. Salvador Rueda lo consigue en este texto de manera efectiva, elegante y sensorial; quizá sea ésta una de las claves por las que la obra se reedita tantas veces, a lo que hay que unir sin duda, su prosa altamente poética, y el valor que tiene *El salvaje* de acercar a la villa y corte de Madrid las costumbres andaluzas, su luz y sus paisajes y, por qué no, también su pasión.

Referencias bibliográficas

Cansinos-Assens, Rafael, *La nueva literatura II*, Madrid, Páez, 1925.

Cuevas, Cristóbal (dir. y ed.), *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia,* Madrid, Castalia, 2002.

Ena Bordonada, Ángela (ed.), "Introducción", en Blasco Ibáñez, V., *Cañas y Barro*, Barcelona, Debolsillo, 2004, págs. 11-61.

Fernández, Pura, "Moral y *Scientia sexualis* en el siglo XIX. El eros negro de la novela naturalista", en Antonio Cruz Casado (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997.

Fernández, Pura, "Novela erótica", en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii, Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Colegio de España, 1997.

Granjel, Luis S., *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.

Jiménez Morales, María Isabel (ed.), "Prólogo", en Rueda, S., *El gusano de luz*, Málaga, Arguval, 1997, págs. 13-61.

La Lectura, nº 30, 1 de enero de 1908.

Martínez Arnaldos, Manuel , "El género novela corta en las revistas literarias. (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)", en VV. AA., *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Imprenta Nogués, 1974, págs. 233-250.

Moguin-Martin, Roselyn, *La Novela Corta*, Madrid, CSIC, 2000.

Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1868-1967)*, Madrid, Gredos, 1970.

Por esos Mundos, nº 146, marzo de 1907.

Quiles Faz, Amparo, *Epistolario de Salvador Rueda*, Málaga, Arguval, 1996.

Quiles Faz, Amparo,*Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, Aedile, 2004.

Rueda, Salvador, *El salvaje*, Madrid, s.e., 1909, (*Los Contemporáneos*, nº 40, 1 de octubre).

Rueda, Salvador, Madrid, Prensa Moderna, [1929?], (*El Cuento Azul*, núm. 25, *s.d.*).

Rueda, Salvador, Madrid, Diana, 1933, (*Novelas y Cuentos*, núm. 261, 31 de diciembre).

Vázquez Otero, Diego, *Salvador Rueda*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1960.

EL COLORISTA MALAGUEÑO SALVADOR RUEDA: *GRANADA Y SEVILLA. BAJO-RELIEVES A LA PLUMA* (1890)

Ana Rodríguez Fischer
Universidad de Barcelona

Para Amparo Quiles Faz

Quien haya transitado por las páginas de nuestra literatura de viajes convendrá que, en el último tercio del siglo XIX, el género experimentó un fuerte auge, por motivos a veces extraliterarios como podían ser el desarrollo de "los caminos de hierro", y la adopción de determinadas modas por aquellas clases sociales que las dictan –el "delirio por los viajes elegantes" de que habló Galdós[1] o el "*snobismo* andante" al que también se refirió *Clarín*[2]–, o bien gracias a la consolidación de la prensa periódica, que debía satisfacer una demanda lectora originada en la avidez de unas clases medias por conocer la

1. Lo hacía en 1870, a propósito de los nuevos gustos y costumbres de nuestra aristocracia, que no le resultaba ya nada pintoresca porque había adoptado el "ritual francés para todas sus ceremonias", usaba a menudo su lengua y manifestaba "la afición, mejor dicho, el delirio por los viajes elegantes [que] ha rematado esta obra de nivelación, asimilando a todos los nobles de la tierra". Véase "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", en *Ensayos de crítica literaria,* Laureano Bonet (ed.), Barcelona, Península, 1972, pág. 120.

2. "... ignoro dónde estará usted al recibo de estas cortas líneas, y aun si las recibirá. ¿Ha vuelto usted de Inglaterra? ¿Anda por Dinamarca? ¿Visita Holanda? ¿Baja por el Rhin? ¿Estudia sobre los vericuetos suizos el *snobismo* andante?". Así iniciaba Clarín una carta a Galdós en la que le daba cuenta de su lectura del cuarto tomo de *Fortunata* y *Jacinta* (1887). ("Una carta y muchas digresiones", en Leopoldo Alas, "Clarín", *Mezclilla*, Prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen (Palabra crítica, 4), 1987, pág. 107.

realidad pero también en sus deseos de explorar e imaginar a través del relato un mundo al que no siempre tenían acceso. Asimismo, conviene no olvidar que la abundante proliferación de libros y crónicas de viaje también está relacionada con la constitución interna de un género –la novela– que alcanzaba entonces una primera madurez, y con el que coincidía en fines y objetivos, tanto como en temas y motivos. Además, la literatura de viajes comienza a adquirir entonces una gran versatilidad, tiñéndose de la condición proteica propia del género y relegando progresivamente lo descriptivo-discursivo a favor de lo narrativo.

Cuando en 1890 aparece un breve libro de Salvador Rueda, *Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma*[3], es posible que solo se viese en él un fruto tardío de anteriores creaciones románticas y costumbristas[4],

---

3. Madrid, Fuentes y Capdeville, 1890. Ahora bien, respecto a las fechas, conviene precisar que el capítulo titulado "Iluminación en la Alhambra", que cierra la primera parte dedicada a Granada, está fechado en junio de 1887, y el último de la segunda parte, "Despedida", en mayo de 1887. En su *Bio-bibliografía de viajeros españoles por España y Portugal (Siglo XIX)* (Madrid, Ollero & Ramos Editores, 1999, pág. 405), Carlos García-Romeral indica que en *El Imparcial* habían aparecido sendas entregas del libro el 28 y 29 de marzo, el 26 de abril y el 3 de mayo de 1888 (sin indicar más datos). Sin embargo, lo cierto es que casi una treintena de artículos o crónicas (algunos repetidos) habían aparecido previamente en diversas publicaciones, tanto nacionales –así, *El Globo* de Madrid– como locales –*El Defensor de Granada*, entre otros–, con lo cual entendemos mejor lo señalado en la reseña que cito en la siguiente nota. Agradezco a la profesora Amparo Quiles Faz el haberme facilitado estos datos, cuyos detalles relacionaré en un próximo y más extenso estudio en el que cotejaré y analizaré los cambios habidos en la adaptación de las originales crónicas periodísticas al formato del breve volumen o libro.

4. De momento, solo he podido consultar la siguiente nota crítica, que me ha facilitado la profesora Amparo Quiles Faz:

"Libros nuevos. Granada y Sevilla", *La Época*, Madrid, sábado, 15-marzo-1890, año XLII, nº 13491, pág. 4.

[Trascripción:

Granada y Sevilla. Bajo relieves por Salvador Rueda, Madrid: Fuentes y Capdeville, editores.

Un tomito de buen papel y buenos tipos, henchido de prosa brillante y colorida del autor de *El patio andaluz* y con ilustraciones de García Ramos, Ruiz Guerrero, Mattosi, Blanco Coris y Clemente, que solo cuesta una peseta, se recomienda tanto por sí mismo, que excusa todo tipo de elogio o recomendación].

Sin embargo, como en cualquier obra, por acertada que sea, existe un pero, el de este libro es que sabe a poco y resulta deficiente. La antigua y manoseada me-

pero creo que también había algo más en aquellas estampas.

> aquellos años estaba de moda en España el "colorismo", inmediatamente anterior ¡ay! al "modernismo". Los maestros "coloristas" eran D. Manuel Reina, de Córdoba, que caía del segundo parnaso francés, y Salvador Rueda, predecesor de Rubén Darío, quien fue partícipe del "colorismo" antes de su gran gloria individual. Salvador Rueda cantaba, en metros movidos de cuya invención se envanecía, temas nacionales, regionales, democráticos; y en todos sus cantos tenía estrofas, versos sueltos de rica belleza intuitiva. Era una cigarra sencilla, un auténtico gorrión, salido, no sé cómo, del falso ruiseñor, tenor cartón hueco, de Zorrilla; y anduvo mucho entre los animalillos que luego habían de tentar al granadino Federico García Lorca. Traía a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida; y se emborrachaba verdaderamente de mosto solar y lunar.

Juan Ramón Jiménez tuvo estas palabras de reconocimiento para con la obra de Salvador Rueda, "el colorista nacional", de quien admite cierta influencia y del que señala, como herederos lejanos, los comienzos de Moreno Villa, Lorca, Alberti e Hinojosa[5]. También Clarín dejó palabras amables para el poeta malagueño y le expresó

---

táfora del lecho de Procusto encaja aquí de medio a medio; para atender a las exigencias del tamaño del libro, ha tenido Rueda que ir cercenando sus impresiones de viaje, las cuales han quedado reducidas a su mínima expresión. No son cuadros, son, cuanto más, bocetos, –propiamente lo que llaman los pintores "notas de color"– los capítulos de este menudo libro, cuyo asunto no cabría en un tomo en folio.

Como conjunto de tales "notas" debe, pues, ser apreciado. En ellas ostentan sus galas y sus rasgos la pluma, mejor fuera decir el pincel, de Rueda, a pesar de lo que le ahoga lo estrecho del marco y de lo que le priva de novedad el recuerdo de lo mucho y muy brillante que han escrito sobre Andalucía autores propios y extraños.

La mayor parte de los dibujos del libro de Granada y Sevilla son buenos, y medianos los fotograbados. Cierto es que donde hay que buscar, y donde se hallan, el relieve y el color de estas impresiones de viaje, es en el literato que las ha escrito y no en los artistas que las han ilustrado".

5. Juan Ramón Jiménez, "El colorista nacional", en *La corriente infinita* (Crítica y evocación), Madrid, Aguilar, 1961, págs. 56–57. Recopilación, edición y prólogo de Francisco Garfias.

su gratitud de lector, cuando en 1886 se ocupó de sus *Cuadros de costumbres*[6]. Además de éste, el autor de *La Regenta* le dedicó otros dos artículos, a modo de semblanza vital y poética, publicados en *Madrid Cómico*, el 23 y el 30 de diciembre de 1893[7], en los cuales, pese a expresar el estupor y la alarma que le causó –al poco de llegar Rueda al balneario asturiano de Borines adonde había sido invitado con motivo de su inauguración– el verle cantar "la Naturaleza del Norte con el mismo *color* y el mismo *entusiasmo* con que suele cantar la de su tierra"[8], admite que, aun llevando Rueda tan malos enemigos como lleva consigo –el colorismo y el materialismo plástico–, "muchas veces hay positiva hermosura en sus versos":

> Siempre sería un poeta sensualista, de escasa idea, de superficial psicología, pero no importa; la sensualidad poética, sincera, natural, no de escuela y mote, es legítima, y muchos poetas excelentes ha habido que no han tenido otra musa[9].

Este libro en prosa, subtitulado estudios de viaje, consta de dos partes de muy variada factura. La primera de ellas, *Granada*, se compone de seis capítulos unitarios entre sí y sometidos a un *continuum* narrativo que arranca con el relato de un viaje en tren durante la noche de San Juan, hecho que origina unas páginas dinámicas y plásticas, pues a la mirada móvil y cambiante del narrador que, acoplada al desplazamiento de la máquina recoge el fulgor de las candeladas (hogueras) encendidas en los pueblos por donde pasa, le agrega el viajero las impresiones y sensaciones de tantas imágenes fantásticas que suscita tal noche:

> Desde el vagón, alumbrado débilmente por luz parecida a ma-

6. Recogida en *Nueva Campaña*, *ed. cit.*, págs. 247-251.

7. Están recogidos por Antonio Ramos-Gascón en Leopoldo Alas "Clarín", *Obra olvidada*, Madrid, ediciones Júcar (La Vela Latina, 2), 1973, págs. 101-111.

8. Y añadía Clarín: "Aunque no se las hayan encargado, sus poesías de Asturias eran de circunstancias; algunas, de viajero agradecido. No es eso, amigo Rueda, el santo amor, casto y redactado [*sic*] del poeta a la naturaleza. No hablaba así Leopardi de sus melancólicos horizontes, ni Shelley cantaba así sus *mares* y sus países soñados" (pág. 109).

9. *Ibid.*, pág. 109.

> cilenta pupila de cristal, vemos pasar los negros paisajes, como restos de un sueño, que quedan detrás de nuestro paso y se unen en confusión extraña y grandiosa. La máquina, con mil furiosos torbellinos en la melena que zumban sobre las cordilleras y bajo las montañas, sorbe con ansia devoradora la distancia y nos arrastra como en busca de mundos ignorados. [...] Atrás dejamos las listas de hierro asentadas sobre traviesas, con las casetas de camineros a la margen; las rocas cubiertas de colgantes greñas vegetales como cabezas truncadas por el sueño; los puentes donde retumba la briosa máquina y parece dejar caer tremendos mazos de bronce; la hebra de agua que se cierne en las grietas de las roca y anda con giros de culebra; y esa revuelta confusión de cosas parecidas a negro huracán, entre el cual pasan azules estrellas que siguen su curso maravilloso por los cielos[10].

Ya en el primer cuadro la figura del viajero se perfila como la de un soñador-fabulador, pues es alguien que retorna a "los lugares donde vimos la luz primera" (pág. 14) y donde el vuelo de la tradición, nos dice, llena de sueños las cabezas y despierta recuerdos pasados de la vida. De ahí que tras este capítulo itinerante –dedicado a narrar el viaje propiamente dicho, el desplazamiento en sí–, en los otros cinco siguientes que completan *Granada* hallemos una serie de estampas o cuadros (más en el sentido pictórico) que reviven para el lector un pasado de esplendor artístico y poético, sea a través de la Historia –con la evocación de la opulencia y la magnificencia palaciegas en el tiempo de los reyes moros–, del Paisaje y la Naturaleza –con la pintura de los bellos panoramas que se extienden alrededor y a los pies del viajero– o mediante el Arte –con la descripción arquitectónica de los espacios que recorre o la de la música y el baile que se conjugan en "la lúbrica danza gitana, conocida por el antiguo nombre de *zorongo*" (pág. 28) y que ocupa todo el capítulo tercero, titulado "Zambra de gitanos"–.

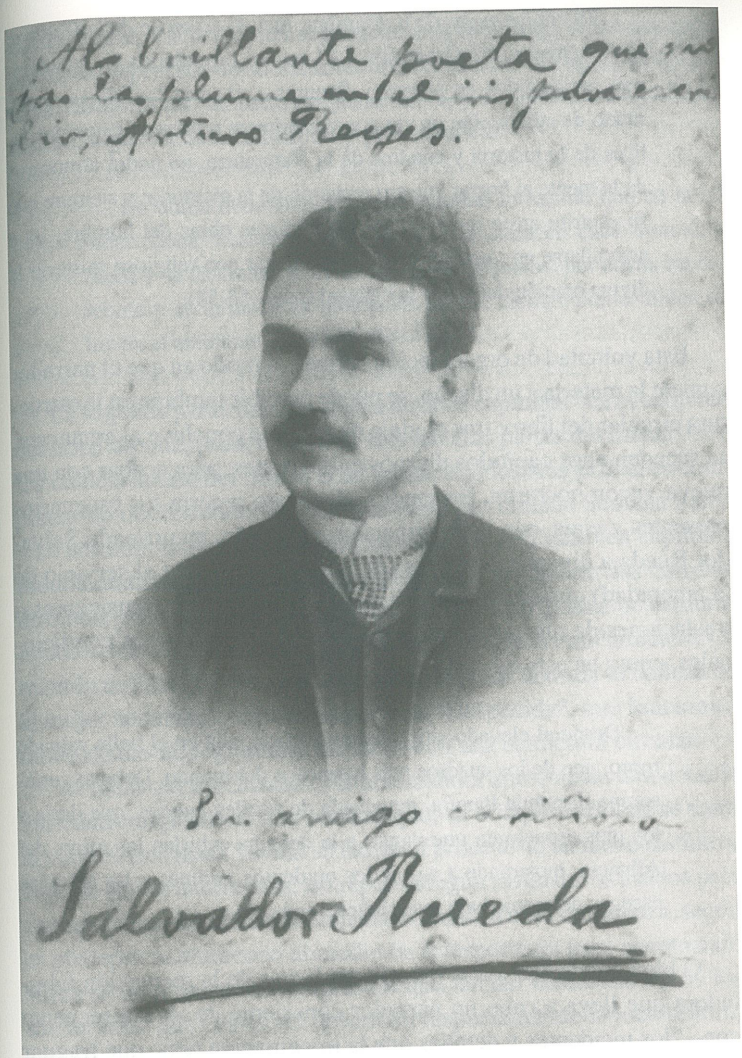
Ahora bien, si en cuanto a la temática estas escenas o cuadros

10. Todas las citas pertenecen a la primera edición, citada en la nota 3. En adelante, indicaré el número de página a pie de cita.

granadinos se centran en espacios, tipos o figuras, y ritos o costumbres característicos y representativos, además de pintorescos –y por ello son frecuentes y comunes en la literatura nómada del periodo–, obligado es reconocerle a Salvador Rueda que sus bajo-relieves están elaborados siempre desde una perspectiva original, por lo que esta variedad de encuadres aporta a la descripción un dinamismo, una viveza y un contraste dignos de ser señalados. Por ejemplo, en una ocasión, desde los huecos de los arcos del Mirador de la Reina en la Alhambra la mirada del narrador se extiende por el Albaicín; en el capítulo final, los juegos del agua le sirven para captar de un modo muy peculiar la iluminación del palacio árabe. Ni siquiera cuando el narrador formula el conocido tópico de la dificultad de pintar con palabras lo visto para darle al lector fiel cuenta o trazar una imagen veraz del espectáculo que le describe, acude a las mismas fórmulas[11].

Otro signo de esa voluntad de forma es el modo en que comienza cada capítulo, con arranques distintos en cada uno de ellos y mostrando el narrador toda la libertad o independencia que le convenga a sus particulares propósitos artísticos. Así, en "Zambra de gitanos" el inicio es abrupto, excluyéndose los preámbulos que sirven para presentar a los distintos personajes que compondrán el cuadro, a fin de poner de inmediato ante los ojos del lector el "pleno ejercicio del baile, allí donde marca su centro y punto la reunión" (pág. 32). Y en el capítulo quinto, "La Puerta del Vino", el inicio semeja el de la leyenda becqueriana "Creed en Dios", donde la voz del narrador adopta el tono propio del juglar que va a recitar sus trovas pero que antes invoca a un oyente o narratario que en este caso lo constituyen los propios elementos escénicos, testigos mudos de cuanto sucedió:

11. "Sería de todo punto imposible dar una idea de…" (pág. 43); "¡Quién reproducirá las sales del cuadro! ¡Quién cogerá la estela de armonía disuelta en el aire para hacerla cristal con la palabra!" (pág. 153); "ante la cual [la figura de la bailaora] no hay creación de artista posible ni pincel que se atreva a vencerla en curvas gentiles, trazos arrogantes y aposturas de diosa" (pág. 177).


Al brillante poeta que sus
pasa la pluma en el iris para escri
bir, Arturo Reyes.
Su amigo cariñoso
Salvador Rueda

> ¡*Torres bermejas* de la Alambra; recinto amoroso de la *Cautiva*; faldas amenas del Generalife […] muros legendarios […] panoramas espléndidos de sierras y llanuras… fuentes bullidoras; quien mudo de admiración os vio por vez primera representar tiempos felices de la historia y cuadros de la Naturaleza, no podrá arrancaros de la mente ni borrar vuestro recuerdo de la memoria; y siempre que su espíritu ansíe recrearse en las sublimes obras del hombre, irá a arrodillarse en vuestras ruinas y a entonar con religioso misterio la divina oración del arte y la belleza! (págs. 53-54).

Esta voluntad de organización formal, el modo en que el narrador somete la materia a un diseño, se puede percibir también en la estructura circular del libro: tras el viaje de ida, que concluye al amanecer, se suceden unos capítulos diurnos e itinerantes, para acabar con una nueva visión nocturna. En medio, el viajero recorre los escenarios presentes y viaja, con la imaginación, al pasado, recurriendo Salvador Rueda a diversas fórmulas (de nuevo la variedad al servicio de la amenidad) que sirven para alertar al lector de esas transiciones o traslaciones de uno a otro tiempo. Pueden ser los verbos condicionales, como en este ejemplo

> Desde el elevado sitio contemplaríase, allá en el bello reinado moro, uno de los cuadros más hermosos del mundo. Delante veríase una ilimitada llanura, manchada de fértiles huertas, que daría a los ojos espacio en que vagar; a la derecha subirían las torres del Albaicín, mostrando a su pie los opulentos jardines y las extrañas escenas de moros bajo los árboles... (pág. 44).

O bien pueden ser otras marcas explícitas de la recreación fabuladora que lleva a cabo un narrador consciente de –y consecuente con– "los incidentes y detalles que la imaginación tiene que fraguar para que resulte artístico el cuadro que describe" (págs. 39–40). Entiéndase por artístico lo bello, fraguado con ese colorismo o cromatismo destacado por Juan Ramón y *Clarín*, al que se suman otras notas sensoriales –singularmente las musicales o auditivas– además del exotismo arábigo-oriental propiciado por el escenario y la mate-

ria del relato. La dinámica seguida es esa dialéctica entre pasado y presente, expresada simbólicamente en el motivo del agua, elemento cuya variabilidad (amorfía) es justamente, y aun por paradójico que resulte, signo de invariabilidad y permanencia:

> Lo único invariable, el agua, cambia, lo mismo que en la remota época, trescientas mil veces de postura en cada minuto, y rueda y se destrenza entre los carcomidos patios, por cuyos cauces rebota y se deshace en moléculas que se ciernen como toldos de luz en el ambiente (págs. 45-46).

La segunda parte, *Sevilla*, consta de doce capítulos –en el conjunto del libro supone, pues, el doble o dos terceras partes del mismo–, de los cuales, aparte del inicial o de transición, los seis primeros componen un microrrelato unitario que tiene por tema la Semana Santa y su colofón, la Feria de Abril. Los restantes son también capítulos monotemáticos que versan sobre juegos o tradiciones (las carreras de cintas y la fragua como símbolo de la tragedia gitana: un capítulo donde se narra una reyerta a lo *Carmen*) u objetos emblemáticos (el mantón de Manila como elemento desde el cual abordar la belleza de la mujer andaluza), rematados por una "Despedida", que funciona a modo de cierre, lográndose así de nuevo una estructura circular.

Al igual que en *Granada*, también ahora apreciamos una notable variedad compositiva. Así, por ejemplo, en el capítulo donde se narra el viaje en tren hasta Sevilla, el narrador procede de un modo distinto y emplea pautas autónomas, sin repetir ningún rasgo de los usados para contar el viaje inicial hasta Granada. En ambos casos comienza, según es preceptivo, aludiendo al medio de transporte, el tren, acentuando ahora la nota mecánica y agresiva que habían destacado todos los románticos, que cuando lo describen (especialmente la locomotora) manejan un léxico cargado de juegos onomatopéyicos con que expresar los ruidos y chirridos, según podemos observar en Dumas[12],

12. Me limito a parafrasear algunas de las referencias que leemos en Alexandre Dumas, *De París a Cádiz (Impresiones de viaje)* [1846], traducción y notas de Ariel Dilon y Patricia Minarrieta, Valencia, Pre-Textos, 2002.

donde el autor habla de la inmensa máquina y de la respiración acre y jadeante del monstruo, de la chirriante trepidación del hierro al ponerse en movimiento, del surco de fuego que deja en su camino o de su paso rápido y rugiente como el del león de las Escrituras. Incluso un escritor como Dickens, a quien no podemos alinear con los detractores del tren, sucumbe al tópico y habla del "dragón loco que es la locomotora con su séquito de vagones, esparciendo en todas direcciones un surtidor de chispas ardientes surgido de su caldera llena de troncos de madera; chirría, silba, chilla, resuella; hasta que al final el monstruo sediento se detiene a beber a cubierto, la gente se agrupa en torno a él, y uno tiene tiempo de recuperar el aliento"[13]. Claro que en este punto, la referencia más próxima a Salvador Rueda seguramente está en Bécquer, para quien viajar en tren es sinónimo de líneas rectas, rapidez, ruidos, suciedad, tráfago, trajín, turbas, multitudes, turistas; es decir, de un conjunto de elementos que se opone con violencia a la ensoñación contemplativa, hasta el punto de impedirla casi por completo. Viajando en tren podemos soñar, sí, pero el sueño deviene pesadilla. Por eso, el viajero-poeta preferirá otros medios, dado que no es en el mundo de la actividad donde mejor se encuentra, ni esta manera de viajar le permite después escribir siquiera una simple crónica de circunstancias ni mucho menos una escrupulosa relación del viaje como la que le encargan cuando se desplaza para cubrir la inauguración de un tramo ferroviario de la línea Madrid-Santander, acontecimiento narrado en "Caso de ablativo" (1864)[14]. Compárese ahora esta visión casi dantesca del tren en *Sevilla*, con la anteriormente citada:

> El tren corría, ya horadando peñascos y atravesando lóbregas cavernas, ya produciendo ruido de ciclópeos martillos sobre el alto puente, ya cruzando llanuras y llanuras con voracidad insaciable y arrojando a los aires su fantástico penacho, que el viento recogía para formar con sus pliegues la ondulante bandera del progreso.

13. Charles Dickens, *Notas de América* [1842], traducción de Beatriz Iglesias, Barcelona, Ediciones B, 2005, pág. 232.

14. Véase mi artículo: "Bécquer viajero, de cronista a fabulador", *El Gnomo*, 3 (1994), págs. 147-161.

> Una estación, otra después, luego otra; gritos de los conductores anunciando con borroso pregón pueblos y paradas; chispas surgidas del horno en brillantes explosiones; repeler de fuerzas centrífugas en los recodos; ruidos de cristales y de linternas; paisajes, caseríos, arboledas, todo convertido en furioso torbellino pasaba a los lados del tren […] y siempre el mismo desfile de fantasmas e igual estrepitosa música resonando en el cerebro y los oídos (págs. 83-84).

A continuación, vemos al viajero entregado a urdir una nueva fantasía y simular una anticipación libresca del viaje mediante una serie de referencias y analogías entre él y otros viajeros ilustres. Salvador Rueda evoca al "arrebatado Amicis acercándose a Constantinopla" y la "pluma deslumbradora" de Gautier para sugerir la intensa emoción "que siente el viajero al aproximarse a Sevilla en vísperas de Semana Santa" (pág. 84), entregándose acto seguido a esbozar los cuadros que de antemano "pinta el deseo en nuestra fantasía" (y que consistirán en breves anticipaciones de los temas y motivos que desarrollará en los capítulos siguientes); cuadros religiosos propios de aquella circunstancia, pero también "los alegres y llenos de gracia" que habían pintado Fernán Caballero y el *Solitario* de cuyas obras e impresiones se vale para forjar una serie diversa de instantáneas sevillanas o "cuadros de género" (pág. 87), que comprenden los esguinces religiosos de liturgias, fiestas y procesiones, el perfil de algunos tipos populares, el tropel de lentejuelas que cubre el cuerpo de una bailadora, y otras instantáneas de la ciudad:

> rayos de luz enredados a las macetas como se enredan los hilos de las arañas en los rosales; calles en escorzo donde ondean las colgaduras de claveles; cancelas que encierran las fuentes de los patios donde el surtidor entona su árabe canción de espumas y de perlas; rejas cubiertas de campanillas; azoteas, huertas, naranjos… (pág. 88).

"Todo va dibujándose en el vagón a manera de un loco sueño", es decir, a través de una sucesión semiautomática de imágenes que

Salvador Rueda compone, además de con algunas referencias literarias, apoyándose en las imágenes o visiones forjadas por pintores y artistas, en un ejercicio de traslación en el tiempo a través del arte, pues es muy frecuente en los viajeros de cualquier época y lugar que recorran y descifren la realidad con una mirada reeducada por los lienzos o las telas recién vistas en un museo o con aquellas imágenes que desde siempre han llevado prendidas a su retina, sabedores de que esas analogías plásticas sobrepuestas a sus descripciones enriquecen la escritura, añadiéndole un variado haz de sugerencias y matices. De manera que una y otra vez el narrador de *Granada y Sevilla* se nos presenta también como un pintor, y con este gremio se compara, utilizando "su especial dialecto" (pág. 60), amparándose en la luz, "el más divino artista del Universo" (pág. 61), o acudiendo al símil de la paleta cromática: "el cuadro de mantillas, trajes, adornos, flores y bordados, empieza a disolverse como la fuga de colores de una paleta: cada figura adelanta por el lienzo y sale lentamente del marco" (págs. 166-167). Significativo es que el final de *Granada* se concluya con la frase "Se cierra mi caja de colores" (pág. 67).

Este narrador-pintor tiene unos modelos muy concretos: Fortuny, "el más hábil manejador de los colores" (pág. 63); Claudio de Lorena, cuyos mágicos efectos de luz tiene muy presente, como se percibe en la escena donde unos chiquillos juegan con trozos de espejo roto (pág. 127); Murillo, cuyos ángeles evoca al ver a unos muchachos asomados a un balcón (pág. 127); Neuville, del que destaca los escorzos y "el profuso conjunto de perfiles" de sus lienzos ante un desfile de caballos (pág. 163); Meissonier, "entre los hierros de un balcón lleno de flores" (pág. 88), así como Clemente, García Ramos, Ruiz o Coris.

Junto a los artistas tiene también Salvador Rueda sus mentores literarios, y por eso en ocasiones mira la realidad desde la fabulación. Si a menudo los viajeros modernos, caminando por senderos o paseando por las calles, viajan impulsados por motivos librescos y llevando consigo el espíritu y las obras de otros escritores, es natural que su mirada –y sus relatos– reflejen las lecturas depositadas en la memoria, como si viajaran recorriendo páginas escritas. En el caso de Salvador Rueda, y pese a los autores por él mencionados –Gautier,

Fernán Caballero, Estébanez, Amicis, Schiller, Píndaro–, los ecos más presentes en sus páginas son los que nos llegan desde Gustavo Adolfo Bécquer. He mencionado ya una filiación de tipo estructural, pero las resonancias del poeta sevillano afloran una y otra vez, no solo por referencias explícitas a ondinas, rayos de luna, ojos verdes o misereres, sino también cuando leemos "Después que este tropel de imágenes pasa por nuestra mente y el sueño ha cerrado durante largo tiempo nuestros ojos", o, más aún cuando topamos con párrafos como el que cito a continuación:

> Podrán en las milagrosas estancias del palacio árabe lucir otros arcos su gallardía… podrán los sutilísimos arcos de ajimeces seducir con sus orlas de encaje… podrán dar a la admiración los demás arcos… podrán las demás curvas mostrar sus trazos gentiles, sus líneas correctas, su aspecto fastuoso, pero la imaginación se decide por el doble arco, ligeramente apuntado, que se admira en la Puerta del Vino… (págs. 57-58).

Y es que es en el plano estilístico donde más y mejor se advierte esta filiación poética (sin tener Rueda, eso no, la habilidad y sutileza becqueriana a la hora de darnos la nota musical): en las largas series de enumeraciones, las repeticiones que aproximan a la simultaneidad en la evocación, la concatenación de la palabra inicial de un párrafo con la última del anterior, la acumulación a base de parejas –a veces tríadas– de términos unidos mediante enlaces copulativos, la abundancia y frecuencia de los verbos de movimiento, la adjetivación y la pautada simetría de la sintaxis.

Aun así, hay un extenso pasaje que narra la Procesión del Silencio, la noche del Viernes Santo, donde el lector recuerda algunos tramos de *El estudiante de Salamanca,* de Espronceda –la huída nocturna, entre fantástica y onírica–, y también el pincel de Goya:

> Los pájaros siniestros, esos pájaros que ven con la misma facilidad en las tinieblas que los buzos en el fondo del mar, y que se aprovechan de las horas de la noche para beber el aceite de las lámparas, sacudir con el ala el polvo de los vidrios, rozar el cruce-

> ro con el lomo pasando una y cien veces bajo los arcos, y asomarse a las ojivas para despeñar su canto de muerte sobre el laberinto de agujas del edificio, paseaban por las negras alturas de la iglesia y dejaban brillar como ascuas errantes sus ojos abiertos en la sombra. Aún vagaba en el espacio algo de lo que queda después de haber desaparecido de un lugar una muchedumbre... (págs. 111-112).

A este capítulo onírico (y nocturno) le sigue otro de naturaleza opuesta, ya que lo componen rápidos esbozos de lo que se capta al pasar, repletos de naturalidad y sencillez:

> Por las tapias de un viejo corral asoma un fresco penacho de verdura [...] un ciprés oscuro, casi negro, destácase sobre el cielo azul y pone su punta al nivel de la lejana ojiva de una iglesia [...] Un naranjo lleno de flores deja copiar su silueta en los claros espejos del río (págs. 121-122).

Resueltos según uno u otro molde, todos los capítulos o artículos –a los que a veces llama poesías (pág.171) o "apuntes tomados al paso" (pág.121)– responden a ese designio que, también formulado al modo de las fábulas, expresa el narrador en el tono festivo con que inicia las tiradas sobre la Feria de Abril:

> Máteme Dios con monedillas de a cinco duros si mi propósito es otro que el de hacer el libro más vivo que yo haya podido escribir, y el de que dejes, ¡oh lector!, enganchadas en sus líneas algunas de tus penas a la manera que en la orilla del río quedan sujetos los despojos que arrastra la corriente (pág.143).

EL TEATRO DE SALVADOR RUEDA

Francisco Linares Alés
Universidad de Granada

La producción teatral conocida[1] de Salvador Rueda consta de ocho obras: *El secreto. Poema escénico* (1891), *La Musa. Idilio en tres actos* (1903), *Luz. Comedia en tres actos* (1904), *La guitarra. Drama en tres actos* (1907), *Vaso de rocío. Idilio griego* (1908), *El poema de los ojos. Drama en dos actos* (1908), *La epopeya del templo* (1914), *La vocación. Novela escénica* (1921). La fecha que indico es la de publicación, que en todos los casos fue en Madrid, pero se debe tener en cuenta que *La Musa* se estrenó en 1901. Además de estos títulos hay noticia[2] de otros que por su menor extensión bien pudieron aparecer publicados en revistas o diarios.

He seguido el orden cronológico de su aparición, y quizás el cronológico sea el criterio más adecuado para su clasificación, ya que aunque la mayoría de ellas se concentran en un periodo, el que va de 1900 a 1912, limitado dentro de la trayectoria de Rueda, sin embargo se corresponde con un periodo histórico de cambios llamativos

1. Conocidas insuficientemente; téngase en cuenta que, por ejemplo, en el *Catálogo de autores dramáticos andaluces* la relación de títulos aparece incompleta. Es encomiable el empeño de los responsables del presente Congreso de Literatura Española Contemporánea por subsanar esta carencia.

2. En la contracubierta de *Vaso de rocío* se informa de *La cigarrera*, entremés, y *La buenaventura*, entremés, textos que no he podido localizar.

en el teatro español, que comienza a dejar atrás el anquilosamiento decimonónico.

Precisamente el primero de los títulos debe ser considerado como un vástago del teatro anterior a la renovación modernista. Diez años después, exactamente con el cambio de siglo, la situación era distinta, y nuestro autor se vería sin duda animado por las nuevas posibilidades que se abrían al arte escénico, así, *La Musa* y *Luz* representan una muestra del intento de hacer un teatro poético; los dramas *La guitarra* y *El poema de los ojos* viran hacia una temática costumbrista naturalista; y *Vaso de rocío* y *La epopeya del templo* se inscriben dentro de la moda del teatro en verso. El último de los títulos, *La vocación*, ya de 1921, que retoma algunos elementos de sus anteriores dramas en prosa, está concebido para la letra impresa y representa una renuncia a la tentativa escénica de Salvador Rueda.

1. Primera incursión en el teatro

Según la firma que aparece en el texto editado[3], Rueda escribió *El secreto* entre el uno y el seis de septiembre de 1890. Poco antes había escrito a Narciso Díaz de Escovar lo siguiente: "como yo no *uso* el teatro y soy tan retraído y solitario, no conozco a más cómico que a Sánchez de León. ¡Qué inútil soy en este punto! No lo sabes tú muy bien"[4]. No hay que hacer caso sin embargo de esta afirmación porque a algunos otros, como a Eugenio Sellés, conocía personalmente, pero es precisamente a su paisano de Vélez-Málaga a quien dedica la obra, no a un dramaturgo, que siempre está a la espera de que sus obras sean estrenadas, sino a alguien que se mueve sobre las tablas y que goza de reconocimiento.

Rueda en esos momentos ya es conocido como autor de cuadros costumbristas y como novelista. También como poeta, pero a pesar de la originalidad de *Sinfonía del año*, todavía no ha alcanzado el

3. Salvador Rueda, *El secreto (poema escénico)*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1891.

4. Carta que Amparo Quiles Faz fecha en 1890; *cfr*. *Epistolario de Salvador Rueda*, Málaga, Arguval, 1996, págs. 71-72.

éxito que le reportan otros libros en años siguientes y que sin duda lo van a identificar ante todo como poeta. Dado el lugar preeminente que él daba a la poesía y haciendo gala de una especial intuición, subtituló *El secreto* como "Poema escénico". Pero en lo fundamental es una obra plegada a convenciones de su momento. La utilización del verso es precisamente una de las convenciones más arraigadas que a la altura de 1890 el público todavía prefería[5] (Rubio Jiménez 1993). Domina el panorama la llamada "alta comedia" y variadas formas de teatro popular entre las que destaca el melodrama. Aunque la temática social ya estaba presente no se había producido la irrupción del teatro de Galdós. Tampoco la renovación representada por Jacinto Benavente.

En esta primera obra de Rueda la acción gira en torno a los sentimientos y las leyes sociales en un medio social altoburgués. En este sentido se hace eco de los intereses antes apuntados como dominantes en el teatro de su momento. Repasemos los hechos dramatizados:

En las vísperas y el día correspondiente a la boda de Sofía y Fernando, y en el mismo espacio de la casa familiar de ella, se agudiza un conflicto que radica en una relación carnal que había mantenido Sofía anteriormente con otro hombre, y ya sabemos que a la problemática del sexto mandamiento la burguesía decimonónica unía la de un concepto trasnochado del honor. Sofía se siente una mujer sin honra que va a transmitir esa deshonra al hombre que se va a casar con ella, sin que le valga contra su pesar el amor de su futuro marido ni los desvelos de su madre y de los criados en los preparativos de la boda. Ninguno de estos llega a saber nada. El público, que ha sido informado del malestar de Sofía a través de sus monólogos y apartes, no conoce claramente la razón del mismo hasta el final de la primera parte de la obra: lo conoce con la llegada imprevista de Luis, el hermano del novio, que resulta ser el hombre que comparte con ella tan ignominioso secreto.

5. Jesús Rubio Jiménez, "El teatro en el siglo XIX (1845-1900)", en José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. Vol. II: Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 625-762.

Luis.- ¿Falta a mis ojos la luz? / ¡La de mi aventura es ella!
Sofía.- (Con asombro y aparte) - ¡Es él, él mismo Dios mío!"

En la segunda parte se enfrentan por un lado la conciencia de culpa de ella –suavizada por el consiguiente sacrificio amoroso que cree estar ofreciendo a Fernando–, y por otro lado la obligación de Luis de comunicar a su hermano, por el bien de la honra familiar, todo lo pasado –obligación contrarrestada por un sentimiento de bondad hacia su hermano, la joven y su madre–. En la práctica, ella siente temor a que se hunda su proyecto de matrimonio, y él, temor a hacer daño. La incertidumbre de Sofía, y con ella la del espectador, ante la decisión que Luis va a tomar, queda sin resolverse todavía al final de esta segunda parte. Tanto en esta parte como en la primera, acontece en paralelo el galanteo, con ribetes cómicos, de Donato, el modisto que prepara los trajes de la boda, y Teresina, la doncella de Sofía, que termina aquí cuando él, tras varios intentos, se declara abiertamente a la doncella.

La tercera parte está dedicada a lo que sucede momentos antes de la boda de la pareja protagonista en la capilla de la casa. Fernando ha estado cuidando la floración de un limonero en el huerto de ella y ahora, con esos azahares prepara la corona, símbolo de la pureza y de la culminación del proceso; pero lo que para él es "diadema de pureza", para ella es "corona de pecado". A pesar de este sentimiento de culpa, tanto Sofía como su antiguo amante saben también que dicho sentimiento está motivado por una convención social que discrimina a la mujer y ni siquiera le reconoce su rectificación. Esto hace que ella se muestre valiente y le pida a él que sea consecuente con su responsabilidad en aquella aventura, y él, por su parte, no sin estirar el suspense hasta el inicio de la ceremonia nupcial, acabe marchándose ocultando definitivamente "el secreto".

De este modo, respetando el poder regenerador del amor, se rompe con una convención social trasnochada cual es la del honor. Desconstruyendo el título de Calderón *A secreto agravio secreta venganza*, bien podemos decir que a secreto agravio se otorga secreto perdón. Pero por esta resolución secreta no todo es triunfo del amor y la generosidad, también la historia es susceptible de representar

la hipocresía de la alta burguesía que sacrifica los principios que proclama públicamente cuando le va en ello el bienestar.

Estructuralmente la obra tiene una factura aristotélica correcta, sin concesiones a la novedad. Es inconsecuente con la mímesis realista al recurrir constantemente al monólogo y al aparte como forma de mostrar la interioridad de los personajes; sin embargo, sirve para hacer perceptible la vida encapsulada de los personajes, pues lo que se dice en el aparte es lo que no se pueden comunicar entre ellos y queda reservado a la intimidad. Una intimidad que, por otra parte, a la burguesía española le costó trabajo descubrir.

En cuanto al verso, se observa maestría en la utilización del octosílabo, único metro empleado, y una búsqueda de lirismo ateatral.

Más que en el tema y en la mera utilización del verso, el interés de *El secreto* radica en que evitando el retoricismo y delectándose morosamente en ciertas imágenes logra momentos de auténtica poesía escénica. No tanto en la reutilización de imágenes trilladas como la corona, el mar (frente a la tierra) o la tormenta, sino en otras más personales limitadas a la palabra –aludir al granizo como agua en perlas, por ejemplo– o con dimensión escénica– como la luego repetida imagen del pájaro encerrado en su jaula–. Todo esto hace que esa temática de la clase alta con su utilitarismo y tonalidad gris apunte a otras emociones y colores. En este sentido el personaje de Donato es un trasunto del propio autor en su defensa de la belleza, por más que se limite al amor y la suntuosidad del vestuario; el traje es una mercancía pero –afirma– tiene "cierta poesía". Al realzar los encantos de la mujer, el modisto se comporta como un poeta. Este papel de valedor de la belleza, en *La Musa* lo desempeñará el Duque, que inviste a una mujer inteligente, elegante, espiritual, etc. como musa.

2. El teatro "modernista" en prosa

Con *La Musa*[6], Salvador Rueda pulsa en clave escénica diversas teclas muy características de su literatura, ensayando el teatro poético

6. Salvador Rueda, *La Musa. Idilio en tres actos*, Madrid, Los contemporáneos, 1922 (orig. 1903).

que en aquellos momentos del cambio de siglo era incipiente objeto de interés en España. Así dice el autor años más tarde:

> El haber venido a ser asunto de palpitante actualidad la aspiración del público, de crear un *Teatro lírico* o de poetas, vuelve a convertir en tema del día el primer paso dado por el autor de esta obra allá por el año 1900 para intentar dicho *Teatro lírico* con su obra *La Musa*, que triunfó en los principales teatros de España y de América"[7].

Que esto lo diga como complemento informativo de una obra de 1907 identificada claramente como "teatro lírico", indica que Salvador Rueda era consciente de que había iniciado allá por el cambio de siglo una nueva aventura.

José Rubio Jiménez[8] ha estudiado las proclamas y teorías en torno al teatro modernista y teatro poético. En los primeros años del siglo, y hasta el final de la revista *Helios* en 1904, se discute sobre el teatro modernista, denominación que había aparecido varios años antes. Se relaciona con el naturalismo de E. Zola –y esta polémica venía de atrás–, la profundización psicológica y sociológica de Ibsen, el "teatro de ensueño" de Maeterlinck, el simbolismo en sus variadas formas, y el esteticismo. En España, el ejemplo más considerado de teatro modernista en esos momentos es Jacinto Benavente, no solo por su *Teatro fantástico* (1892) o su *Teatro artístico* (1899) sino por su manifiesto y su llamada de atención sobre la necesidad de adoptar formas de organización teatral más libres y alternativas al teatro comercial. Es significativo que algunos de los detractores de este teatro modernista lo rechazan precisamente por abandonar el uso del verso[9].

---

7. "Juicios acerca de *La Musa*", Salvador Rueda, *Vaso de rocío*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908, pág. 69.

8. *El teatro poético en España*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

9. Dice Francisco Vidal y Careta en *Gente vieja*, 10-IX-1902: "Claro que la poesía donde siempre ha encontrado albergue ha sido en el teatro y hoy ¡Oh asombro! Se trata de desterrarla de él [...] El modernismo en la poesía lírica consistirá, por lo tanto, en escribir un libreto de la peor manera posible en prosa o en verso libre, o con retazos de todo".

Salvador Rueda compone *La Musa* en prosa y, sin mayores complicaciones sobre su identidad dramática, la adscribe al género del idilio. Esta denominación ya había sido utilizada antes por él como título de algún poema, y para su sorpresa, Pereda, autor de novelas idílicas, se la aplicó a su primera novela de tema campesino, *El gusano de luz* (1889)[10]. Sin duda la visión idílica representa un aspecto de la obra de Rueda –canto al terruño y a la vida en armonía– que contrasta con otra vía de apertura hacia la novedad, que tal como señala Luis Beltrán Almería[11] (2003) será una constante de la literatura del siglo XX.

Técnicamente la línea argumental de *La Musa* se acompaña de todo un discurso sobre la poesía en escena, de modo que tal metadiscurso, cuya pesadez el autor teme en ocasiones, es sin embargo un refuerzo de la propuesta escénica destinado a facilitar la comprensión al público.

La acción tiene lugar en agosto, en un medio rural cercano al mar y en un lugar que es a la vez casa de labranza rodeada de paseros, viñas y huertas, y sofisticada quinta de recreo. Se trata de una representación del paisaje rural de la Axarquía malagueña, bajo el supuesto de que en uno de sus lagares viviera un duque. Ahí el Duque, además de dirigir las faenas de recogida de la uva y secado y envasado de la pasa, se comporta como anfitrión y maestro de ceremonias o de juegos ante otros personajes de afín condición social para hacerles partícipes de ese medio y de la poesía que de él emana. Los trabajadores de la vendimia, aparentemente sin mayores preocupaciones que el éxito o fracaso de su galanteo amoroso, y haciendo gala de su ingenio y forma de hablar característica, viven escenas a través de las cuales de modo natural muestran su sabiduría y poesía. A este medio, que

---

10 "He querido hacer algo así como el canto de la naturaleza tierra, y de la naturaleza carne, todo desenvuelto en medio de la vendimia andaluza y con olores y sabores de mi país", Salvador Rueda, carta a Marcelino Menéndez Pelayo 23-XI-1888, incluida en Amparo Quiles, *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1993)*, Málaga, Aedile, 2004, pág. 55.

11. Luis Beltrán Almería, "Ética, estética y literatura en el legado de Pandora", Juan Wilhelmi (ed.), *Ética y literatura en el pensamiento hispánico*, Lund (Suecia), Heterogénesis, 2003, págs. 7-26.

representa por extensión toda España, llegan dos jóvenes, Arturo y Carlos, de buena posición social, que a pesar de ser hijos de la tierra, han sido educados en París y están desnaturalizados, hastiados e imposibilitados para el amor y para soñar. La misma comicidad de Medialmeja, uno de los personajes populares encandilado con las mujeres, contrasta con el envaramiento y escepticismo inicial de Carlos y Arturo. El Duque se ocupará de convencerlos de la salud y belleza de la Naturaleza, y aún de un modo más efectivo cuando a partir del final del primer acto aparece otra invitada, María la Musa, que será la mediadora en sus propósitos.

En el acto segundo tienen lugar variados acontecimientos aparentemente irrelevantes y algunos con asomo de disparate. Los criados Dolores y Roque se hacen novios después de perseguir al canario que se había escapado. Elisa, la hija de los duques, caza mariposas y prepara su puesta de largo. María la Musa empapándose de Naturaleza desea ver de cerca una cigarra, al tiempo que prepara las bromas para Carlos y Arturo con el fin de que ellos por su parte cobren –recobren– amor a la Naturaleza y la poesía. Esto le exigirá parecer ante los jóvenes la mujer coqueta y seductora que no es. Alberto se siente atraído por ella y acabará dando vueltas a la noria en sustitución del burro para sacarle un vaso de agua, vaso con el que se dispone a beber las mil cosas que según observa se ven dentro. Carlos, también enamorado, aparece con la cigarra y acaba realizando con María la escena en que Dafnis y Cloe prueban su amor poniendo él una cigarra en el pecho de la amada. María toca el piano en mitad de la huerta leyendo la partitura que forman los cinco cables del tendido telegráfico con las golondrinas en ellos posadas. Los dos amigos rivalizan por ella momentáneamente, pero terminan por reconocerle que están experimentando un sentimiento más aquilatado que el del amor:

> Carlos.-¿A quién no hará usted comprender lo bello?
>
> Alberto.-. Acabaremos Carlos y yo por deber a usted la transformación de nuestra alma[12].

12. Escena 7, acto II.

Se celebra en el acto tercero una fiesta al lado del mar que es al mismo tiempo celebración de la puesta de largo de Elisa, del fin de la vendimia y de despedida de los invitados, y en él Carlos y Alberto reconocen que estuvieron a punto de enamorarse de María, pero que fueron sojuzgados por su inteligencia en vez de por su cuerpo, y que gracias a eso son más libres, más amantes de la belleza y más patriotas.

Para entender el metadiscurso interno con el que Salvador Rueda quiere hacer comprender esta obra, hemos de pensar primero que la intención y el mensaje del autor aparecen a través del personaje del Duque y su delegada la Musa. Como Rueda, el Duque es refinado y al mismo tiempo montaraz, aristocrático y campesino, que enseña una belleza que radica en la Naturaleza y en Dios. Como la Musa amiga del Duque, es la mujer para Salvador Rueda: mediadora de esa belleza divina. Los destinatarios son personas desnaturalizadas, educados en un medio artificial y que han de aprender a percibir el lenguaje de la Naturaleza. El teatro poético que propone, digámoslo citando el propio texto, es como la Naturaleza y como un libro, pues se ha de penetrar en él con paciencia, rehuyendo la idea de que la vida pueda estar prensada y metida en media hora, y dejándose bañar, "a pleno Dios", en la belleza, de un modo lento, lento... En esta vida sin conflictos integrada en la naturaleza, y en su representación, consiste el idilio, género con el que denomina su propuesta de teatro poético.

Hemos de hacernos cargo de que, a tenor de lo que nos dice, estamos ante la escena, como ante sus libros de poesía y prosa, participando de un mundo culto y popular, elaborado y *naïf*, que se somete, en este caso, a la estructura aristotélica en lo fundamental pero con recesos y con derivaciones absurdas que son anticipadoras de experimentaciones de la vanguardia. Sin embargo lo significativo es que ese lenguaje escénico y el idealismo que lo inspira gustó al público. La batalla teatral que en esos momentos se estaba dando en los libros y en las páginas de las revistas, con *La Musa* se desplaza a los escenarios y la atención del público. Sería conveniente estudiar cómo se llevó a cabo la representación y los pormenores de la recepción del espectáculo, pero esto nos alejaría del asunto que me he propuesto.

Precisamente a las páginas de la revista *Helios* quedará limitada su siguiente obra, titulada *Luz*. Es una comedia en tres actos escrita en septiembre de 1902 y publicada en 1904[13].

Llama inicialmente al atención que, como en la primera obra, la acción se circunscribe al ámbito familiar de la alta sociedad[14], aunque ahora, como en el caso de la obra anterior, la aristocracia queda por encima de la oligarquía financiera. Luisa, mujer aristócrata entregada al arte y al amor hacia su marido Carlos, trata de prohijar a Luz, la hija de su jardinero Juan. Consigue que tanto éste como su marido acepten su propósito, de este modo satisface su impulso espiritual logrando al mismo tiempo despertar un amor verdadero en Carlos y hacer felices a Juan y a la niña. El tema de la alta sociedad, el de la infancia y el del arte –poesía– sirven a una apología de la aristocracia del espíritu[15], explicable de acuerdo con los aires modernistas.

La estructura de la comedia deja ver una fase –los dos primeros actos– en que Luisa vence, en primer lugar y con la ayuda de su madre, la resistencia de Juan y después la de Carlos. La otra fase –el tercer acto–, con una escenografía en la que la sala se abre al fondo con un jardín dominado por una Venus de Milo coronada por la luna, no es realmente dramática, pues viviendo el matrimonio en familia con la niña, no ocurre ya nada que cambie su situación, si acaso el progreso educativo de la niña y la vuelta del padre para quedarse en el palacio con ellos. Solo tiene lugar la felicidad. Esta ausencia de conflicto, claramente antidramática, es lo que hemos visto que Rueda entiende por idilio, una forma de experiencia plena que se puede identificar como poética. Es la poco tiempo antes exitosa fórmula de *La Musa*, la que aplica en esta segunda fase de la comedia. Además, lo mismo que *La Musa*, esta obra, con la que quiere darle protagonismo y triunfo

13. Salvador Rueda, "Luz. Comedia en tres actos", *Helios*, 10, 1904, págs. 12-25; 11, 1904, págs. 142-159; 12, 1904, págs. 309-321.

14. El jardinero y su hija Luz están fuera de ese círculo, pero quedan al fin integrados en él.

15. Aristocracia del espíritu que es una culminación del bienestar económico, y en ningún momento se dice que pueda darse sin él; aunque el idealismo de Luisa triunfa a costa de su ruina económica, su marido, más calculador, insiste en que le quedan bienes suficientes para vivir una vida de ricos.

a la poesía, está escrita en prosa. Revela una gran adaptación a los nuevos aires, que un escritor como Rueda, que considera a la poesía género superior, pretenda hacer teatro poético con ideas y recursos dramáticos y escénicos, pero prescindiendo del verso.

La práctica artística y los sueños de belleza desinteresados de Luisa son proseguidos por el intento de conseguir a Luz como hija, contraviniendo la determinación material de la biología. Luz simboliza la inocencia, el amor, la belleza, la poesía. Ya el hecho de conseguir que la niña sienta a ella y Carlos como madre y padre, es considerado poético. La felicidad que muy deficientemente da el bienestar material lo colma la niña Luz para la familia toda.

La imagen escénica de la espiritualidad artística oprimida es un ruiseñor encerrado en su jaula en el centro de la habitación del palacio. Como Luisa, el ruiseñor está encerrado en una jaula de oro. Con él simpatiza Luz ya en una de las primeras escenas del acto I. En un momento de tristeza y tedio en que su marido le habla de negocios, Luisa trata de alegrar al ruiseñor poniéndole en la jaula los claveles –metonimia de Luz– que ha traído Juan y que su marido no estima. En esa misma escena piensa que tendrán que echarlo a volar "no vayamos a matarlo sin querer". Por último, la escena en que concluye felizmente la comedia, finaliza a su vez con todos los personajes alrededor del ruiseñor, y con esta petición: "¡Callemos y que él hable! ¡en él está hablando la poesía! ¡por él está cantando Dios"

Pero la obra despliega también una temática social acorde con el rumbo de los tiempos. Se descubren indicios que nos hacen pensar que en el fondo del conflicto de la comedia hay un problema social de enfrentamiento de clase reconducido como un conflicto entre lo espiritual y lo material: Carlos se preocupa exclusivamente de su boyante negocio financiero y Luisa está abrumada por la situación, y quiere colmar una inquietud espiritual despertando el amor en el marido adoptando una niña sin madre, hija de un jardinero. En un momento determinado insta a su marido a que le ayude a vestir a la niña, con estas palabras: "vistamos al desnudo, como mandan las obras de misericordia [...] ¿qué mayor gloria que vestir a un ángel, que vestir al hijo de un pobre?".

La dureza del corazón de Carlos cede cuando Luisa acepta resignada e incluso alegremente la ruina de sus fincas en Andalucía[16]. Antes, en esa misma escena 2 del acto II, había afirmado que se querrían más si se quedaran pobres, a lo que Carlos había respondido cáusticamente: "regalaremos nuestra fortuna, si te parece". Después llega el administrador de las fincas en Andalucía a anunciar sobre ellas malas noticias, que cualquier lector podría relacionar con un posible levantamiento de jornaleros y la quema de los sembrados. Son "las tormentas" y "los incendios" los que han arruinado las fincas, pero lo importante es que el sacrificio que esto supone para Luisa e indirectamente para Carlos, le abre a éste la mente para el amor, y, efectivamente, hace que acepte a Luz por hija. Así la ruina económica es sustituto imaginario del desprendimiento voluntario de los bienes económicos en aras del amor. Cuando Carlos acepta por fin adoptar a Luz, manifiestan:

> Luisa.- ¡Por fin, Dios mío!¡Ya soy la mujer más rica del mundo!
>
> Carlos.- (Reflexivo y profundo) - ¡Quizás tengas razón! Tal vez la ilusión, el amor, la poesía, sean las únicas cosas firmes y grandes de la vida.

En definitiva, la superación de las diferencias sociales por la ilusión, el amor y la poesía.

Pero no solo en la historia y sus parrafadas programáticas se trata de mostrar esa idea, la escenografía, la música que toca Luisa y enseña a Luz, y todo un conjunto de elementos escenográficos tratan de trasmitir la poesía redentora *in fieri* haciendo de ella partícipes a los espectadores.

3. Los dramas en prosa

Las dos obras que siguen, aunque tratan también del amor y del arte supondrán una reintroducción del costumbrismo que ya se utilizó

16. Luisa en este sentido representa la mala conciencia de la oligarquía terrateniente andaluza instalada en Madrid.

en parte de *La Musa*, centrándose ahora por primera vez en los ambientes exclusivamente populares y empleando tintes melodramáticos y naturalistas. Son dos dramas –género también nuevo para él– en prosa: uno de ellos, *La guitarra*, dedicado al muy querido mundo del flamenco, y el otro, *El poema de los ojos*, sobre pescadores. Este es quizás el intento más logrado de todo el teatro de Rueda por su combinación de melodramatismo, naturalismo y poesía escénica.

La guitarra [17] apareció publicada en febrero de 1907 en "El cuento semanal", y año y medio después *El poema de los ojos* en la misma colección. Ambas tienen ese tono melodramático de folletín que era perceptible en la primera obra de teatro titulada *El secreto*, que, como se mostró, se centra en el drama de la mujer que vive su enamoramiento de forma culposa. A pesar de que ambas obras acaban con la muerte o destrucción de algunos de los protagonistas, proliferan los momentos de ambientación popular con el colorido y la forma de discurrir y hablar que se suponían característicos del medio andaluz.

No es el momento de que nos refiramos en estas apretadas páginas al contexto teatral en que se sitúa esta mezcla de drama sentimental-social y recreación del ambiente popular, pero baste recordar lo que representan Arniches o los hermanos Álvarez Quintero así como el éxito del género chico, dándose el caso además, de que nuestro autor había tenido éxito veinte años antes con el cuadro de costumbres.

La guitarra está dividida en tres actos. "Guitarra", nombre del instrumento musical que da título a la obra, alude tanto al ambiente de las ventas y tablaos flamencos, como, por metáfora, a la mujer ligada a ese ambiente, que concita los sentimientos de los hombres y los atrapa para su perdición. Es decir, la mujer fatal[18]. El personaje principal, "la guitarra humana", es Concha, triunfal bailaora de tangos de la que está enamorado Paco.

---

17. Salvador Rueda, *La guitarra. Drama en tres actos*, Madrid, El cuento semanal, 1907.

18. Rafael Núñez de Prado, en *Cantaores andaluces*, refleja muy bien la creencia del momento en una conexión entre la personalidad de los flamencos y la pasión mórbida. Por otro lado, la guitarra, que tiene atractiva forma de mujer, presenta un agujero oscuro que representa el pozo sin fondo en el que el hombre se puede ver despeñado.

La síntesis argumental es la siguiente: Concha trabaja para la compañía de José, empresario de pocos escrúpulos que se aprovecha de los que malviven del flamenco. Todo parece indicar que Concha, aunque es artista de éxito, ha accedido a su buena posición económica vendiéndose a un amante con dinero. El personaje de Fermín, viejo verde que paga continuas fiestas, puede dar idea del tipo de hombre que recurre al tablao. Paco, que es pintor, está enamorado de ella, a pesar de los consejos contrarios de su madre y de un amigo. Concha, por su parte, se resiste a corresponderlo porque ve en él buenas intenciones y no quiere causarle daño.

En el acto segundo, que se desarrolla en casa de Concha, se rompe esa resistencia y ésta le da el sí a Paco, pero después, en el momento culminante de la escena que cierra el acto, se revive más intensamente el conflicto inicial, pues la madre de Paco consigue de Concha, apelando a su condición de madre también de un varón, que jure renunciar a Paco y lo rechace por el bien de él. El drama se plantea entre la pretensión de la madre que quiere evitar la ruina de su hijo, y la pretensión de Concha, que ha encontrado en él su amor. La bailaora decide, no obstante, sacrificarse renunciando al amor.

El acto tercero, ya en el tablao donde va a comenzar una función, se produce un encuentro del obstinado Paco con Concha, que prueba una vez más la integridad y resistencia de ésta. Aquí se consuma físicamente el sacrificio de la bailaora, pues cuando está ya actuando ante el público, Paco, enajenado por la pasión, la mata de un disparo de revólver.

Aunque ésta es la línea de acción más destacada, la historia que escenifica *La guitarra* tiene también un componente costumbrista, con animadas escenas populares, incluso un componente de estudio social, pues a través de esos diálogos populares y animados se dibuja la dificultad y subterfugios del negocio, y también la dureza de la profesión, la necesidad de adaptarse a las novedades y sobre todo la explotación de que son víctimas los más débiles de ese mundo de los tablaos. En esa indefensión de los personajes, femeninos sobre todo, se basa en buena medida su dimensión melodramática.

Concha, la bailaora, es una mujer que abocada por su orfandad y una infancia durísima, ha tenido que vender su arte –y entiéndase en toda su ambigüedad, dadas las dudas morales que siempre se han tenido sobre la profesión escénica–, y aunque ya está decidida a recogerse, la requiere un empresario en horas bajas y un enamorado sincero. Si accede a su deseo de bailar y dar vía libre a su amor por el hombre que la quiere, activa esa fatalidad atávica de la que es portadora por su condición de mujer y por su biografía. En esto consiste precisamente la estructura melodramática de folletín. Con la renuncia de Concha se representa a la mujer que se autoinculpa bajo el supuesto judeocristiano de la mancha originaria de la mujer, básese este supuesto en hechos biográficos o no. Pues, así las cosas, la única forma de ser querida es no responder al amor con el amor, sino adoptando una actitud sacrificial con la que encarnar la imagen de mujer pura y madre que una sociedad de valores masculinos espera que realice. El desenlace de *La guitarra* se puede interpretar como la demostración última del triunfo de la bondad femenina y de la maldad masculina, o al revés: el hombre bueno que acaba perdido al serle transferido el mal del que es portadora atávica la mujer.

El poema de los ojos[19], con temática marenga y división en dos actos que la hacen aparentemente diferente de la obra anterior, tiene, como se ha dicho, una factura muy semejante, aunque con mayor complicación en la acción y acentuación de la nota naturalista y del patetismo melodramático. Además, el desenlace deja en una posición distinta a la mujer.

El contexto en que se desarrolla la acción viene dado por una serie de escenas costumbristas intercaladas, a veces desconectadas y no relevantes dramáticamente. Tratan de hacer visibles las formas de vida de mar de la costa de Málaga con sus faenas de pesca y sus pregones y venta de pescado. Enraizado en este ambiente tiene lugar un drama que podemos considerar naturalista, pues una fuerza como la del mar, que es fuente de vida, es también la causa de las desdichas de los humanos. Efectivamente, el medio natural y social, el instinto

19. Salvador Rueda, *El poema de los ojos. Drama en dos actos*, Madrid, El cuento semanal, 1908.

y las costumbres o convenciones sociales, condicionan un conflicto a cuatro bandas con dos mujeres y dos hombres. Uno de ellos es ciego debido a un accidente sufrido cuando faenaba en el mar, y se ve obligado a asumir el peso de su desgracia y aceptar, en definitiva, el poder de la naturaleza.

Los hechos transcurren del siguiente modo: Rosalía, una joven huérfana, es novia del ciego Juan, y pide a la madre de éste, Frasca –pescadora que suple la incapacidad de su hijo, y una segunda madre también para ella–, que le comunique que desde que se quedó ciego ya no lo quiere como novio sino "como hermano". Frasca no acepta, y además se niega a comunicárselo a su hijo, para quien conocer esto supondría un golpe mortal. Entretanto, Pedro, un joven pescador, informado de la situación, viene desde Fuengirola con la intención de reiniciar una relación de noviazgo con Rosalía, pues Pedro, antes de que Juan se quedara ciego, había sido su rival, pero, vencido en la pugna por Rosalía, en su momento había decidido marcharse. En las escenas siguientes de este primer acto Frasca comienza a sentir temor al conocer que ha vuelto Pedro, mientras que en la reacción de Rosalía ante la llegada de Pedro se deja ver la posibilidad de que en algún momento rompa esa prometida fidelidad casta a Juan. Hay una razón importante: el valor que para ella tienen los ojos, valor que corrobora el coro de la comunidad. El dolor producido a Juan por la ceguera y por depender su subsistencia del trabajo de su madre, queda de manifiesto en el diálogo con ella de la escena once. Es un diálogo patético y poético a un tiempo.

En las primeras escenas del segundo acto, en que aparece Pedro en escena por primera vez, Rosalía confirma tanto a éste como a Frasca que aunque no se casará con Juan le seguirá guardando fidelidad por compasión. Situación sin duda antinatural. En la primera escena en que aparecen Rosalía y Juan juntos, éste le recuerda el intenso amor que siente por ella, pero ella no se atreve a comunicarle su posición. Los acontecimientos se precipitan porque Juan se entera de la llegada de Pedro y se hace necesaria una explicación, mientras que Pedro presiona a Rosalía. La escena diez es decisiva para el climax y desenlace. Juan conoce por boca de Rosalía lo que ella deseaba decirle, experimentando en un proceso oscilatorio la esperanza y la

decepción, y produciéndose una cierta comicidad[20]. El desenlace se produce bruscamente: Rosalía se va con Pedro en un acto descontrolado y meditado a un tiempo, gritando de sí misma que es una mujer mala por "matar" a Juan.

El desenlace es valiente por parte de Rueda, y recuerda al de su novela *El salvaje*, aunque lo suficientemente ambiguo para que se preste a diversas y contradictorias explicaciones y valoraciones morales. Recordemos al respecto el final de la anterior obra, en que el enamorado no correspondido asesina a la mujer. Aunque en ese caso Concha arrastra un pasado turbio del que carece Rosalía, la problemática es la misma: Rosalía se debate entre el amor carnal y el espiritual –en este caso dependiendo de que sea Juan o Pedro el hombre objeto– viéndose imposibilitada para amar porque se le revive la culpabilidad ancestral que acompaña a la mujer. Responder a su deseo sería hacer daño a Juan y por eso opta por la renuncia y la sublimación... aunque finalmente el impulso material le puede más y asume la maldad de "matar" a Juan. ¿Cabe entender que ahora se vuelven las tornas y es la mujer quien en un acto de maldad mata, aunque simbólicamente, al hombre bueno? ¿o es una mujer que no puede resistir el instinto biológico de atracción por el varón más saludable en aras de la perpetuación de la especie? Quizás quepa esta interpretación naturalista, pero es más acertado volver a la primera pregunta, y entender la reacción de Rosalía en un sentido cultural melodramático y no meramente biológico. Una primera respuesta, más acorde con la mentalidad actual que ha quitado el papel subalterno a la mujer y ha desdramatizado la ceguera, consiste en pensar que Salvador Rueda representa en Rosalía a una mujer moderna que rompe con el círculo de la autoinculpasión-compasión compasión-autoinculpación que anula tanto la libertad de la mujer como la del hombre[21]. La liberación de Rosalía es también la liberación de Juan,

20. Rosalía plantea que puede ser fiel a dos hombres, queriendo a uno como hermano y al otro como marido; Juan primero entiende que él será el marido y Pedro el "hermano", pero inmediatamente comprueba que la intención de Rosalía es que sea al revés.

21. Esta dinámica lleva a la relación madre-hijo que pretende Rosalía con respecto a Juan, perpetuando la que él mantiene con su madre.

y a partir de este desenlace se podría concebir la dignidad del ciego Juan como persona, sin que sea objeto de compasión.

Una segunda respuesta, no obstante, resulta si ahondamos en el melodrama y su dimensión simbólica. Es cierto, como he dicho anteriormente, que en Rosalía –como en Sofía, de *El secreto*, y Concha, de *La guitarra*– se representa el sentimiento ancestral de culpa de la mujer, pero en la biografía de Rosalía no hay ningún dato que confirme este estigma, y por otro lado, la ceguera y padecimientos de Juan son anteriores a la decisión de ella de no casarse con él. Es Juan, por tanto, quien arrastra una culpa ancestral que debe pagar. Esta culpa no es otra que la de Edipo, pues casi al final de la obra se sabe que Juan no salvó a su padre de un naufragio, quedó ciego en el intento y se convirtió así en un parásito del trabajo de su madre.

Reutilizando el mito de Edipo, quizás sin ser consciente, Rueda hace posible que un texto dramático sobre los ojos y la ceguera, sea un texto dramático poemático, *El poema de los ojos*. Simultáneamente intentó el nuevo teatro "lírico" en verso con *Vaso de rocío*.

4. El teatro en verso

A la altura de 1907, como señala Jesús Rubio Jiménez, ya se ha consumado la aceptación social del modernismo y su domesticación. Las revistas *Renacimiento* y *El nuevo Mercurio* dan prueba de ello. Pero además, también ese mismo año, se produce un llamamiento específico por el teatro poético debido fundamentalmente a Jacinto Benavente: "no sea solo el teatro de la realidad y su prosa. Vengan también la fantasía y los ensueños y hasta el delirar de la poesía. El teatro necesita poetas".

Se inicia así la moda del teatro poético en verso, con Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa como los más conocidos representantes de un tipo de obras que fue fácilmente aceptado por el público. El mismo Valle-Inclán, aun con un tono particular, participa de este teatro posibilista, al tiempo que ensaya un lenguaje dramático nuevo con *Águila de blasón* (1907).

En este contexto Salvador Rueda escribe dos obras en verso: *Vaso de rocío*,[22] con la que retrotrae el idilio a un imaginado ambiente griego, y *La epopeya del templo*, obra de concepción diferente a las anteriores suyas, que cerrará este ciclo en 1911-1912.

La primera de ellas, que incluye una dedicatoria firmada en 1907, fue publicada en 1908, y para su comprensión es preciso tener en cuenta la temática griega manifestada abiertamente en su poesía desde 1893 con *La bacanal*, y la forma del idilio antes utilizada en varias obras de teatro.

El idilio, como cuadro integrador del paisaje y el coloquio amoroso, es difícilmente compatible con el drama por su falta de movimiento, ya que representa la integración feliz entre los seres. Sin embargo, es acorde con un teatro poético que no dependa totalmente de la tensión del conflicto.

Vaso de rocío, sin pretender ser una obra de tema histórico, está ambientada en una región mítica de Grecia, La Arcadia, y también en el palacio real de Atenas. En estos espacios se desenvuelven personajes de raigambre literaria: el pastor de cabras que fabrica y toca la flauta de caña, una princesa y su enamorado, el rey y otros servidores de palacio. El joven enamorado, en consonancia con esta referencialidad cultural, resulta ser el escultor Fidias. Entre ellos, además del conflicto central, se dan disputas bienintencionadas. Cualquiera que sea el conflicto se produce un desenlace feliz acorde con el clima que se presenta desde el principio. La simplicidad constructiva de los personajes y la trama poco complicada nos recuerdan el cuento popular, aunque los avatares palaciegos también traen eco de ciertas obras teatrales del Siglo de Oro español. La síntesis es como sigue:

Gracia y Andrónico son dos jóvenes que viven en el campo y están enamorados. Ambos han obtenido ahí un aprendizaje natural –ella ha aprendido el gobierno observando las hormigas, y él el arte a partir del contacto con las bellezas de la naturaleza–, y gozan de la amistad del pastor Salicio, que les enseña la música de la flauta. La flauta de caña, que por presentar en la mañana gotas de agua bebibles,

22. Salvador Rueda, *Vaso de rocío. Idilio griego*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908.

recibe la denominación de "vaso de rocío" que da título a la obra, es con su música un signo de reconocimiento entre los personajes principales de la obra, y sin duda vehículo de un oculto simbolismo sexual. El caso es que Gracia y Andrónico se tienen que separar, como los enamorados de las novelas griegas. Ella, que no sabe que es hija de un rey, irá a Palacio para completar su educación, y él seguirá su propio camino para aprender el oficio de escultor. En vísperas de la partida ambos se prometen fidelidad amorosa.

En el acto II, que como el tercero se desarrolla en el palacio real, se dan elementos de continuidad idílica, pero surgen dos conflictos: el pastor Salicio, que ha llegado allí animado por el pronóstico que le diera Gracia de que se le iba a hacer Señor de la Arcadia, se convierte en un solicitante desatendido; y más decisivo aún es que Gracia se siente apesadumbrada porque al escultor Fidias se le ha acusado de derrochar oro en su escultura de Palas Atenea. Este pesar aumenta cuando descubre que Fidias es realmente su amado Andrónico, del que se había separado y que ahora vuelve a encontrarlo convertido en escultor famoso.

La pretensión de Salicio, cansado ya de esperar en Palacio, y el temor sobre el destino de Fidias, se resuelven felizmente en el acto III, momentos antes de que se celebre la procesión de Palas Atenea. Para disponer esta procesión en escena, Salvador Rueda recupera el orden y la imaginería que había seguido en su serie de sonetos titulada "Poema griego. El friso del Partenón", incluido en el libro de poemas *El país del sol. España*, publicado hacia 1900. Este asomo en escena de la grandiosidad ritual, que sirve también a la estructuración del libro de poemas *La procesión de la Naturaleza* (1908), caracterizará a la siguiente obra.

Salvador Rueda incluyó en la recopilación *Cantando por ambos mundos* (1914) la obra que tituló *La epopeya del templo*.[23] Escrita en verso, como la anterior[24], y dividida en tres cantos, en consonancia

23. Salvador Rueda, "La epopeya del templo", en *Cantando por ambos mundos*, Madrid/Sevilla, Librería de Fernando Fe/Librería de Juan Antonio Fe, 1914, págs. 483-539.

24. El verso utilizado en *La epopeya del templo* es casi siempre el octosílabo, pero también el dodecasílabo (Canto I, esc. 2; Canto II, esc. 5 y esc. 7), el alejandrino (Canto I, esc. 5) y series de versos con desigual número de sílabas (Canto I, esc. 6; Canto III, esc. 1 y esc. 6).

con el título de epopeya, está firmada en Cabo de Palos (Murcia), en el palacio de Espinosa, propiedad de Antonio Espinosa, amigo suyo, con fecha de 24 de diciembre de 1911 a 6 de enero de 1912.

En esta obra Salvador Rueda demuestra quizás su mayor atrevimiento escenográfico, que sintoniza con la apuesta por la confluencia de las artes y la espectacularidad que se da en el teatro europeo más avanzado del momento. Sin embargo en cuanto intento de teatro poético de exaltación patriótica y religiosa es una obra ideológicamente reaccionaria, como lo fueron otros intentos del mismo tipo en la España del momento. En este caso, una osada y más que interesante propuesta de teatro integral, al estar ligada a una ideología nacional-católica, ha soportado mal el transcurso posterior de la Historia, y hoy su lectura es de difícil digestión.

En ideas y estética, gran parte de sus ingredientes aparecen ya en obras suyas anteriores: defensa de la belleza y de la misión del artista entendida como misión religiosa; uso de símbolos; refuerzo de la emoción y del concepto mediante recursos escenográficos. Aquí, sin embargo, se intensifican, haciéndose en especial un uso constante de la personificación y la alegoría, procedimientos de presentación plástica de las ideas que enlazan más con la tradición barroca que con la reciente modernidad.

La acción se desarrolla en Cosmópolis, es decir, un lugar de dimensión cósmica, en época posterior a Jesucristo, y la anécdota dramática es muy sencilla: la Inspiración personificada intenta abrir al culto un templo dedicado a Dios, a quien ella se debe. Ese templo, que es el templo de la fe, pero también el templo del arte y, claro está, del teatro, se ve amenazado por unas innominadas hordas capitaneadas por el personaje Tragedia, que insensibles a esos valores religioso-artísticos, intentan profanar y destruir el templo. En esto consiste el conflicto. Pero la epopeya del templo no es solo la defensa heroica –y al final victoriosa– del templo frente a los secuaces de Tragedia. Es también el proceso no menos sacrificial de defensa de la escena (poesía) y de realización del espectáculo como un cometido grandioso cercado por la hostilidad. Así, si entendemos el espectáculo como la actividad de erección del lugar de culto y de la liturgia que encierra, se nos hace más fácil el encaje de los componentes de la alegoría:

La Inspiración mueve al poeta a componer con música de jota un himno que enardezca a los obreros "venidos de España" y a todas las demás gentes que con esa música brava se sentirán como españoles; igualmente inspira al escultor que labra la imagen de Cristo; también al organista que compone la música a cuyo son bailarán las columnas del templo. Las columnas mismas, cariátides vestidas por la bordadora y la modista, representan los distintos Oficios, Industrias y Ciencias, así como Apóstoles, Santos y personajes históricos, es decir, todo aquello que sostiene la Civilización[25]. Un resumen de los acontecimientos nos evitará mayores explicaciones:

El Canto I se desarrolla en el palacio de la Inspiración. Ahí, ante los consejos temerosos de Saula, así como de las damas y caballeros que la acompañan, Inspiración dispone a todos a "abrir" el templo. El momento culminante y final de este canto es aquel en que se yergue incitadora la escultura de Cristo cuando al fondo se oye el coro de la turba incendiaria. En el canto II se disponen algunos elementos del templo a modo de ensayo del ceremonial que después va a tener lugar. En ese contexto Tragedia desafía a Inspiración, amenazando con romper la escultura de Cristo, pero Inspiración, convencida de que el mal representado por Tragedia no podrá con el poder del Hijo de Dios, permite el paso de sus aterradores secuaces los cuales, demostrando la esencial bondad humana, se postran ante Cristo y entonan una letanía dirigida por la Inspiración. El canto III tiene lugar primero en la sacristía, donde Inspiración prosigue con su empeño de abrir el templo. Apremia a Poesía, Aristocracia, Riqueza e Industria a ser "muro y coraza de Dios", y apresta al organista y al campanero para tocar a rebato llegado el caso de tener que defenderse. En un segundo momento se descorre la cortina del fondo y la acción se desenvuelve en el mismo templo. Sobre la predicación de un sacerdote, que no está a la vista del público, predica visiblemente el poeta, momento

25. Es llamativo que como en la mayor parte de la obras teatrales de Rueda, vuelva a aparecer la imagen del pájaro en la jaula. En este caso, se introduce en el templo una jaula con numerosos pájaros que representan a las Naciones que cantan en armonía mientras que las personas se odian entre ellas. España aporta los trinos de Garcilaso, Zorrilla y Bécquer.

en el que irrumpe la turba incendiaria y provoca la huida de los presentes. En medio del incendio se enfrentan en combate Inspiración y Tragedia, resultando esta vencida y colgada de una cuerda que estaba dispuesta para izar la lámpara, y envuelta la escena por el sonido del órgano y de las campanas en señal de triunfo.

Como se ve, la pretenciosidad, la ausencia total de humor, y la doctrina que representa, invalidan una propuesta de espectáculo no exento de atractivo escénico y resonancia mítica, pues más allá de la ideología, concita a la participación en un elemental y arquetípico enfrentamiento entre el bien y el mal, con momentos que nos recuerdan algunos del actual cine épico popular.

5. Una novela escénica

La última obra teatral de Salvador Rueda fue publicada en 1921 dentro de la colección popular "La novela corta", bajo el título de *La vocación. Novela escénica, en tres jornadas, en prosa* [26]. A pesar de la indicación del título, solo su temática más prosaica y la "acción continuada" –en realidad ausencia de delimitación y numeración de escenas– la relacionan con la novela, por más que fuera producida dentro de un contexto de eclosión novelesca. En nota, Rueda trata de justificar el haber escrito *La vocación* con las razones ya mostrencas de desaprobación del vicio para "reintegrar la pureza de los valores humanos a la vida". Aunque el tema general anticipado por el autor es el de la ausencia de vocación en aquellos que como el sacerdote o el médico han de ser más consecuentes con su compromiso –cabe entender que en el templo o fuera del mismo, ensalzando directamente a Dios o a su creación, la vida–, se centra sobre todo en la figura del sacerdote falto de vocación, sin que falten otros personajes que completen la ejemplificación del problema. La obra se ocupa además de una vertiente escabrosa, pues no se trata solo de la falta de fe, sino de cómo esto conduce en un clérigo a la profanación de algo tan sagrado –y reproduzco aquí la lógica del mismo Rueda– como es la

26. Salvador Rueda, *La vocación. Novela escénica en tres jornadas en prosa*, Madrid, La novela corta, 1921.

sexualidad femenina. Téngase en cuenta que en Salvador Rueda hay un paralelismo entre la misión del sacerdote y la del poeta, y este sacerdote incurre en aquello de lo que se acusaba al mismo poeta y a otros escritores de la época: la exhibición pornográfica y el mercadeo de la carne. Este sacerdote que es capaz de colocar a su hija espiritual en un burdel, es el paralelo del poeta que prostituye a su musa –o a su amada, o a su madre, da igual–. El problema sociológico, que sin duda interesaba al público, queda en segundo plano tras una vuelta de tuerca más en la sublimación de Rueda del conflicto edípico. La prueba del sentido de esta fantasía ascética vehiculada por inversión a través de la figura del sacerdote depravado, es que su contrafigura en la obra es una prostituta que tiene verdadera vocación de artista actriz y consagra su vida a la misión del arte, redimiendo la carne y ofreciendo a los demás toda la pureza que ella atesora. Hay una continuidad evidente con otras obras dramáticas del malagueño, sobre todo con *La guitarra*, pero también con *Luz*, *La Musa*, *Vaso de rocío*, donde se asocia a la mujer con la inquietud artística.

La jornada primera, tiene lugar en casa del matrimonio de clase media formado por doña Pascasia y don Homobono. La mujer, una beatona más que ingenua, obliga a su hija Ángeles a que rompa con su novio Luis, un obrero honrado, bajo el propósito de hacerla monja. El director espiritual de la familia y de la niña, es un sacerdote juerguista y piropeador apodado "Alegrías", del cual se muestra explícitamente su falta de vocación religiosa y sus lúbricas intenciones. Al finalizar esta primera jornada, cuando la madre ordena a su hija que hable a solas con el sacerdote con el fin de que la convenza, éste exclama en un aparte: "¡Por fin cayó la paloma!".

La jornada segunda se desarrolla en el patio andaluz de un prostíbulo de lujo regentado por doña Paca. Entre las pupilas está Gloria, joven aspirante a actriz que entró en la casa engañada por un hombre que había prometido ayudarla. Ahora, como si se hallara ya en el escenario –en el escenario en realidad para el público real–, tiene ocasión de demostrar ante un marqués cliente benefactor y ante un empresario de zarzuela su vocación y sus dotes de actriz. Se trata de una escena muy animada en la que hay varios recitados por parte de la actriz que representa a Gloria. Aun contra la voluntad del ama, ésta tendrá su contrato y se

marchará de la casa. La situación contrasta con la llegada de Ángeles como nueva pupila, engañada por el cura "Alegrías". Gloria, que se da cuenta de lo que ocurre, se propone proteger la pureza de Ángeles. Seguidamente, en un momento en que el sacerdote forcejea con las mujeres, aparece Luis, el novio que Ángeles anteriormente se había visto obligada a rechazar, que ahora llega como salvador.

La jornada tercera comienza donde quedó interrumpida la primera. En una acotación el autor indica que esta continuidad debe ser percibida por los espectadores, con lo cual lo ocurrido en la jornada segunda es percibido como simultáneo a lo ocurrido en la jornada primera y parte de la tercera. Esta duplicación del tiempo en paralelo resalta el doble camino del sacerdote proxeneta y de la prostituta actriz, ejemplos de falsa y verdadera vocación. Signos paralelos refuerzan el contraste: el cura "Alegrías", cuyo verdadero nombre, irónico, es Jesús, se quita la sotana en el transcurso de un baile; Gloria se aferra al clavel rojo como signo identificativo que recuerda la herida. Como decíamos, la jornada tercera comienza donde se interrumpió la primera: doña Pascasia y don Homobono están convencidos de que su hija Ángeles está en su domicilio hablando con el sacerdote. Sin embargo les llegan las noticias de la calle –han visto entrar a los dos en un lugar de mala nota–; se descubre inmediatamente que Ángeles ha sido robada por el sacerdote; se piensa en rescatarla y vengar la afrenta... En ese momento llega la joven acompañada por su novio Luis, su salvador. Como no ha sucedido nada verdaderamente deshonroso para la familia, la venganza consiste en quemar la sotana que había dejado el cura, mientras, en rueda alrededor de la prenda incendiada, el grupo canta esta seguidilla: "La sotana que es buena / debe adorarse; / la sotana que es mala, / debe quemarse [...]"

Así el desenvolvimiento de la intriga dramática, centrado en el rapto y recuperación de la joven, con gran pobreza en las motivaciones y la psicología de unos personajes demasiado esquemáticos, queda supeditada a la enseñanza de una moral social. Es una moralidad, la de la fidelidad y el compromiso que cada uno debe mantener con la profesión elegida, la de la honestidad, etc., que aprovecha el poder de atracción que el mito popular anticlerical del convento-prostíbulo –inverso de ese otro, forjado por la buena sociedad, del escenario-

prostíbulo– tiene sobre el espectador. Solo en escasos momentos aflora la poesía escénica pretendida por Rueda en otras obras suyas. Resaltan, por otro lado, algunas notas festivas que casan poco con un tema que hoy es tomado con bastante seriedad –los abusos sexuales que cometen algunos sacerdotes–, aunque comprensibles en un clima de burla anticlerical. En definitiva, más allá de su aceptable construcción dramática y de lo llamativo del tema, *La vocación* demuestra que Rueda no logra aportar profundidad sociológica y psicológica como alternativa al teatro poético que había venido intentando y a otros logros que se venían dando en el teatro de su momento.

Referencias bibliográficas

Beltrán Almería, Luis, "Ética, estética y literatura en el legado de Pandora", en Juan Wilhelmi (ed.), *Ética y literatura en el pensamiento hispánico*, Lund (Suecia), Heterogénesis, 2003, págs. 7-26.

Rueda, Salvador, *El secreto (poema escénico)*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1891.

-----, *La Musa. Idilio en tres actos*, Madrid, Los Contemporáneos, 1922 (orig. 1903).

-----, "Luz. Comedia en tres actos", *Helios*, 10, 1904, págs. 12-25; 11, 1904, págs. 142-159; 12, 1904, págs. 309-321.

-----, *La guitarra. Drama en tres actos*, Madrid, El cuento semanal, 1907.

-----, *Vaso de rocío. Idilio griego*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908.

-----, *El poema de los ojos. Drama en dos actos*, Madrid, El cuento semanal, 1908.

-----, *La epopeya del templo*, en *Cantando por ambos mundos*, Madrid/Sevilla, Librería de Fernando Fe/Librería de Juan Antonio Fe, 1914, págs. 483-539.

-----, *La vocación. Novela escénica en tres jornadas en prosa*, Madrid, La novela corta, 1921.

Rubio Jiménez, Jesús, "El teatro en el siglo XIX (1845-1900)", José María Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España. Vol. II: Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1988, págs. 625-762.

-----, *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

Salaün, Serge, "Modernidad *vs*. Modernismo. El teatro español en la encrucijada", AAVV, *Literatura modernista y tiempo del 98*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000.

EL TEATRO DE SALVADOR RUEDA EN SU GÉNERO Y EN SU ÉPOCA

Elena Garcés Molina
Universidad de Málaga

El género teatral

Hoy en día todo el mundo sabe que el género teatral cuenta con dos aspectos imprescindibles: dramaturgia y escenificación. La parte de la dramaturgia es la que afecta al texto literario y la escenificación todo lo relativo a la puesta en escena. Se lee con acuerdo que el único sitio en el que el teatro existe plenamente, en toda su integridad, es en el escenario teatral.

Sin embargo, esta afirmación deja en un espacio indefinido a cualquiera de las muchas obras de teatro que se han escrito a lo largo de la historia, que se han publicado bajo las convenciones del género teatral, pero que nunca se han representado.

Como historiadora de la literatura percibo, cada vez más según intento profundizar en su estudio, que el conocimiento de la escenificación histórica, aunque apasionante, es en alguna medida utópico. En el futuro los investigadores podrán analizar una escenificación concreta del siglo XX, que permanecerá a lo largo de los siglos en una grabación audiovisual. Sin embargo, todo fenómeno teatral anterior a esa fecha o que no haya sido grabado será para el investigador un texto más algunos documentos que recojan información sobre una representación concreta.

Ésta es la visión del historiador de la literatura, pero ¿cuál será la mirada del autor? Es evidente que cuando un escritor crea una obra de teatro sueña con verla representada en un escenario. ¿O acaso cuenta el creador con el género del teatro leído?[1] Cuando un libro del género teatral se publica pasa a formar parte de la industria editorial, pero cuando se representa se inserta en la industria teatral, mucho más sensible al éxito del público consumidor. Y en este contexto ya es muy común oír hablar de operación económica o comercial, además de exigírsele muchas veces una función moralizadora o didáctica, porque el teatro es un acto literario, pero también social. Y así, el autor teatral de éxito tendrá una fama superior a la del poeta o la del novelista y mayores ganancias económicas[2], al menos hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el cine vino a desbancarlo en popularidad.

Una vez expuestas estas premisas básicas del género teatral, pasaremos ahora a analizar la situación de las obras teatrales en la época en que Rueda decidió enfrentar la escritura de una obra dramática.

El teatro en la época de Salvador Rueda (1891-1910)

El profesor Jesús Rubio en su brillante estudio sobre el teatro del periodo que abarca los diez últimos años del siglo XIX y los primeros del XX señala la siguiente división:

- Un primer momento de "modernismo polémico", que correría entre 1894 (primera *Festa modernista* de Sitges) y 1904 (final de la revista *Helios*).
- Un segundo periodo de apogeo, de aceptación del Modernismo y también de domesticación, que abarca desde 1904 a 1914[3].

---

1. Sería este tema suficiente para otra comunicación, pues en esta época se traspasa muchas veces la fina línea entre novela dialogada y obra teatral.

2. Así lo reconocía Pío Baroja: "A mí, como a la mayoría de los escritores de libros, se me ha venido a la imaginación muchas veces la idea de escribir para el teatro, naturalmente atraído por la posibilidad del dinero y del éxito", tomado de Jesús Rubio Jiménez, *Ideología y teatro en España: (1890-1900)*, Zaragoza, Libros Pórtico/Universidad, 1982, pág. 182.

3. Jesús Rubio Jiménez, "Modernismo y teatro poético (1900-1914): una revisión necesaria", en *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*,

El teatro de Salvador Rueda

Expuesto el contexto del género y de la época, pasaremos ahora a hablar de las tres primeras obras de teatro de Salvador Rueda.

Si consideramos que un autor teatral lo es cuando consigue llevar a las tablas un espectáculo teatral, Salvador Rueda se convierte en dramaturgo el 27 de septiembre de 1901 en el Teatro Odeón de Buenos Aires, cuando se estrenó su idilio en tres actos titulado *La Musa*. Más aún, cuando la representación se repita con la presencia del autor, por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, hecho que sucederá en La Coruña el 19 junio de 1902, cuando:

> Durante la representación del segundo acto, murmullos de aprobación manifestaron en diferentes ocasiones que el público saboreaba con placer las exquisiteces de la comedia. Al terminar este acto, una salva de aplausos determinó el éxito de la obra. Se levantó el telón entre bravos y aclamaciones, y Salvador Rueda tuvo que presentarse cinco veces en la escena, en unión de los artistas, a recibir la ovación unánime y estruendosa que el público le tributaba.
>
> El acto tercero fue interrumpido por los aplausos; y al final se repitió la ovación a Salvador Rueda, a *La Musa* y a sus intérpretes, teniendo que levantarse el telón un sinnúmero de veces.[4]

Sin duda, esa noche Salvador Rueda vio cumplido el sueño de todo escritor que afronta los retos del género teatral. Tenemos noticia de que otras noches saboreó las mieles del triunfo con la representación de la obra en Murcia, Sevilla y Madrid. La prensa de Madrid de diciembre de 1902 afirmará:

Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad, 1993, pág. 29.

4. De un largo telegrama del Corresponsal del *Heraldo de Madrid*, en La Coruña el 20 de junio de 1902. Recogido por el editor en Salvador Rueda, *Vaso de rocío*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908, págs. 70-71.

> Desde el sábado último se le puede conceptuar [a Salvador Rueda] como un autor dramático de los de primera fila. *La Musa*, obra que le ha servido para entrar en el teatro por la puerta grande[5].

Siete años más tarde recordará estos momentos en su "Auto-biocrítica":

> Una noche, ¿te acuerdas, Maestro?
> me abría su seno el teatro,
> y cual una rama que agita un torrente
> estaba mi pecho temblando;
> [...]
> cortose la escena por la áurea armonía
> de un río de aplausos
> que pidió con amor mi presencia
> y la estuvo de luz coronando[6].

La Musa se estrena cuando el modernismo está dejando de ser algo polémico y no aceptado, para convertirse en el gusto estético dominante. Yo pretendo defender en esta comunicación, desde el punto de vista de historiadora de la literatura, que el primer texto dramático de Salvador Rueda que nunca ha sido, hasta la fecha, espectáculo teatral, titulado *El secreto* y publicado en 1891[7], ya tenía características modernistas, pero fue escrito adelantándose al gusto de la época, antes, incluso del periodo que Jesús Rubio denomina "modernismo polémico", y por esa razón ninguna compañía la estrenó.

Es verdad que Salvador Rueda fue considerado en su época como autor teatral por las representaciones de *La Musa*. Su paisano

---

5. "Teatro Español. *La Musa*", *Nuevo Mundo*, 12 de diciembre de 1902, nº 466, año IX, s. pág. Publica dos fotos de la representación.

6. Salvador Rueda, *Lenguas de fuego*, Madrid, Imprenta de José Rueda, 1908, págs. 156-157.

7. Salvador Rueda, *El secreto*. *Poema escénico*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, 1891. Nota final sobre la fecha de composición, pág. 129: "Madrid, 1 al 6 septiembre 1890".

Narciso Díaz de Escovar lo cita como autor de dicha obra[8]. Incluso el mismo autor parece renegar de *El secreto*, así parece desprenderse de la siguiente cita de 1908:

> A fin de ir anulando antiguas obras mías, entresaco de ellas y las incluyo en mis libros de ahora, las poesías que no creo del todo malas, pocas en verdad para tantos libros como me obligó a escribir la vida. Ténganse solo por escritos los siguientes: [...] Teatro: *La Musa, La guitarra, Vaso de rocío (Idilio griego en tres actos inédito), Los ojos (Drama inédito, en dos actos, a falta de arreglo), La cigarrera (Entremés inédito)*[9].

Voy a dedicar los siguientes minutos a exponer los rasgos de teatro poético moderno que he podido apreciar en la primera obra teatral de Salvador Rueda: *El secreto*.

El argumento es naturalista, tiene tensión dramática y está dominado por el lirismo. Lo llamamos naturalista porque la situación que recrea es tan realista y simple como una pareja de jóvenes enamorados –Sofía y Fernando– que está preparando los últimos preparativos de su boda. Además contamos con la presencia de la madre de la protagonista, viuda, –Clara, de sesenta años– y una segunda acción donde el modisto que ha diseñado el traje de novia –Donato– en clave de humor, ronda los amores de la doncella de la casa –Teresina.

La obra incorpora la tensión dramática en la primera aparición de la novia:

> Creí del alma en el fondo
> faltas de un tiempo perdidas,
> y hoy, que velos y azahares
> en torno de mí se agitan,

8. Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español*, tomo II, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, pág. 261: "Salvador Rueda. *La Musa*, idilio en tres actos y en prosa original; *La vocación*, novela escénica en tres jornadas y en prosa".

9. Salvador Rueda, *op.cit*., 1908, pág. 179.

renacer siento el pecado
de entre las muertas cenizas[10].

El contexto festivo, que había creado la primera escena –la conversación del modisto con la doncella– se rompe y empieza a planear por la obra un conflicto que nos tensa y nos anima a seguir leyendo para conocerlo. La madre se preocupa porque ve que su hija no está profundamente contenta, el novio aparece totalmente enamorado y confiado, y hay que esperar a la última escena de la Primera Parte para saber que el anunciado hermano del novio –Luis–, marino que llegaba ese día a Sevilla, había tenido una aventura con Sofía y así renacen "las faltas de un tiempo perdidas". Ese es el final climático de la Parte Primera. La tensión dramática en la Parte Segunda es administrada de la misma manera: al principio Sofía, en un monólogo, se pregunta si Luis confesará su secreto, pero, no es hasta el final de esta Parte cuando vemos a Luis dispuesto a romper con la verdad una escena de enamorados entre Sofía y Fernando; pero baja el telón antes de que se haya resuelto a hacerlo. En la Parte Tercera se resolverá la tensión, cuando termine la obra y sepamos si el marino desvela su secreto o no.

La tensión dramática de esta obra tiene mucho que ver con el estatismo. Los personajes no hacen espectáculo, ni grandes aspavientos ni exaltado melodrama, sino que solo dialogan en situaciones intranscendentes, como en las visitas del modisto, cuando la novia recibe regalos, o en charlas con su novio y con su madre. Lo que esta obra de teatro hace es sugerir los sentimientos de los personajes, no hace un análisis sicológico, pero por medio de la sugerencia y el estatismo transmite la angustia de la protagonista por si se descubre el secreto, circunstancia mínima que cambiaría completamente su vida.

Para la sugerencia van a cobrar especial importancia unos símbolos que marcarán el lirismo de la obra.

En primer lugar, las flores. Aparecen en la acotación primera y están presentes a lo largo de toda la obra: "Habitación lujosa en casa

10. Salvador Rueda, *op. cit.*, 1891, pág. 13. En adelante se incluye la página en el texto.

de Sofía. En el foro, cierro de cristales, que da al jardín, y puerta a derecha e izquierda. Hay algunas plantas vivas sobre la mesa" (pág. 11). Este jardín es la referencia constante en las conversaciones entre los enamorados:

> Pero vamos a admirar
> nuestro amable limonero;
> que él teja a mi vista quiero
> tu corona de azahar (pág, 17) [11].

Los capullos de azahar para Fernando son perlas brillantes y para Sofía "Más bien lágrimas parecen". Fernando comienza a hacer la comparación poética entre azahar, pureza, honor, etc. Mientras Sofía apenas utiliza monosílabos: "No tal", "Por Dios". En la Parte Segunda la madre compara a Sofía con un rosal, pero es en la Parte Tercera donde las flores cobran el máximo protagonismo, cuando, horas antes de la boda, los enamorados forman la corona de azahares. Dicha diadema está presente en el escenario desde la tercera escena de la Parte final. La madre de la novia, a solas en el tablado, con la corona en las manos, dice de ella:

> Aquí luce la diadema.
> Con su nevada blancura,
> de su cándida hermosura
> es el simbólico emblema (pág. 110).

En el momento en que se enciende el altar "Caen algunas flores de la corona de Sofía"; y en la última estrofa de la obra también son mencionadas.

El posterior abuso, por parte de la estética modernista de la carga simbólica de las flores, dio lugar a que Federico García Lorca escribiera *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores. Poema granadino del novecientos dividido en varios jardines, con escenas*

11. Además la acotación que sigue: "(Clara se entretiene en cuidar las plantas vivas de las mesas, y sale y entra en escena)".

de canto y baile. La relación de esta obra con el Modernismo ya fue estudiada por Mario Hernández en su magnífica introducción a la edición de la obra en Alianza Editorial y que titula: "Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela". Allí afirma:

> Jardines verlenianos, jardines simbolistas, jardines sentimentales: jardines de Santiago Rusiñol, de Rubén Darío, de Ramón del Valle-Inclán, de Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez o de Manuel de Falla. Todos uno y el mismo: el jardín anímico y subjetivo, hecho de sensaciones y sentimientos[12].

Al listado de autores podríamos sumar este jardín de *El secreto* de Salvador Rueda.

Otro elemento simbólico es el mar, su poder se va a relacionar con el personaje perturbador de la paz: Luis, el marino. Así es presentado por su hermano:

> Vive en el mar, y un marino
> no teme nunca a los mares.
> Además tiene bravura,
> firme tesón y ancho pecho;
> parece que el mar se ha hecho
> para marco a su figura. (pág. 17)

En la primera aparición de Luis en el escenario menciona su amor por el mar y su odio y terror a la tierra. En la acotación de la Parte Tercera se menciona que los balcones de la habitación dan al Guadalquivir y por ellos se ve el panorama del puerto.

En la Parte Segunda la parte simbólica la recibe la tormenta, aunque no quiero que se olvide que la obra tiene una segunda acción cómica que aprovechará el fenómeno meteorológico para hacer reír,

---

12. Mario Hernández, "Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela", en Federico García Lorca, *Doña Rosita la Soltera*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 13. Para dicha relación también es interesante leer Jesús Rubio Jiménez, "Vanguardismo y teatro poético", en Jesús Rubio, *op. cit.*, págs. 89-102.

pues el modisto llega empapado a casa de la protagonista. Además, la naturaleza se alía con el suspense de la tensión dramática: tormenta y flores coinciden simbólicamente:

> ¡Uy, buena la están haciendo
> los granizos con las flores,
> y cada vez son mayores!... (pág. 62)

En la Parte Segunda los protagonistas comentan sus sueños. Fernando sueña con una boda maravillosa y Sofía con manchas rojas, secas y pálidas hojas y deshechos azahares. El mundo del ensueño se hace más presente cuando Luis afirma:

> Llego a creer cuanto miro
> a veces terrible ensueño,
> a veces pienso que sueño
> y otras veces que deliro. (págs.104-105)

Jesús Rubio en su artículo "Modernismo y teatro de ensueño" expone que el teatro simbolista en la Península fue llamado teatro de ensueño. Se trata de crear un teatro de ensueño vago y borroso[13].

En *El secreto* el personaje de Luis tiene algo de difuso y borroso. Parece ser más que un personaje real una creación de la conciencia de Sofía. Cuando alega los motivos de conquistador y caballero podría ser el fantasma de Don Juan. Su importancia es rotunda en la obra, pero siempre en un segundo plano espectral.

Este personaje, más conciencia que realidad, nos habla de un teatro moralizante, aunque se debate entre la moral al uso y una más novedosa. Sin duda, la obra cuestiona el concepto clásico del honor en el caballero y critica el machismo de la sociedad en boca de Luis:

> ¡Sociedad, que ley nos das!
> ¿por qué rigor de condena,

13. Jesús Rubio, "Modernismo y teatro de ensueño", en Jesús Rubio, *op. cit.*, págs. 106-107.

ni a mí me impones la pena,
ni a ella perdonas jamás?
[...]
ella es una vil impura,
y yo soy un caballero. (pág. 75)

En esta obra Rueda todavía no se ha desprendido del verso de medida tradicional en el teatro. No volvió a escribir una obra de teatro en verso hasta 1908, cuando publicó *Vaso de rocío*[14]. No recurre al andalucismo en el habla de los personajes, aunque la obra se sitúa en Sevilla.

Salvador Rueda, para intentar dar popularidad a sus obras, las dedicaba con intención. Así, *El secreto* lleva la siguiente dedicatoria: "A mi ilustre amigo y paisano, Don Enrique Sánchez de León". Sánchez de León fue un actor malagueño, nacido en 1850, que triunfó en Madrid:

> El éxito obtenido le llevó a ingresar en el Teatro Español entre 1870-1871 bajo la dirección de Antonio Vico. En otoño de 1874 formó parte de la compañía de Emilio Mario que actuó de forma ininterrumpida en el Teatro de la Comedia de Madrid. En dicha compañía fue durante muchos años "el primer galán joven" junto a Antonio Vico, Rafael Calvo y Emilio Mario, auténticas figuras del teatro español de la época.[15]

Si tenemos en cuenta que en 1891 Sánchez de León tenía compañía propia, podemos pensar que la dedicatoria de Rueda tenía la intención de que la obra la representara su amigo y paisano. Por su parte, *La Musa* está dedicada "a la gran actriz María Guerrero que, interpretando *La Musa*, vale más que todo un Parnaso, y a los ilustres autores Ramos Carrión y Álvarez Quintero, que han sido profetas del triunfo de esta obra y mis primeros iniciadores en el teatro"[16].

---

14. Escrito en romance. *El secreto* está compuesto en romance y en redondillas.

15. Amparo Quiles Faz, "Sánchez de León, Enrique", en Cristóbal Cuevas, *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia, 2002, pág. 882.

16. Salvador Rueda, *La Musa*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1908, f. 2.

Para el articulista del *Nuevo Mundo*, en 1902 con *La Musa*, Salvador Rueda trataba de crear un teatro nuevo[17]. Esperamos haber demostrado en esta comunicación que venía intentándolo desde 1891. Tras *El secreto* vino el éxito de *La Musa* diez años después, en 1901. Tres años más tarde vería publicada una obra suya, titulada *Luz*, en la revista modernista *Helios*[18], con el tema de la maternidad frustrada. Otra vez volvía a los canales de la imprenta. El éxito de una obra no garantizaba un puesto en los escenarios.

En el éxito de *La Musa* había tenido mucha responsabilidad María Guerrero, quien regentó, junto a su marido Fernando Díaz de Mendoza, el Teatro Español desde 1894 hasta 1908[19]. No sería muy arriesgado conjeturar que Salvador Rueda escribió el personaje de María de *La Musa*, pensando en ella. Como otros muchos personajes femeninos de otros autores que nacieron, siendo representados en la mente de sus creadores por María Guerrero[20]. En el final de la obra Rueda destaca: "Debe estudiarse muchas veces este final de la obra, la cual, por su índole, no puede ser sino magistralmente representada". Téngase en cuenta que *La Musa* se publicó dos años después de su estreno.

Conclusiones

Desde el punto de vista del género teatral, creemos que se debe inscribir *El secreto* en el intento del final del siglo XIX de que los

---

17. Cristóbal Cuevas afirma de *La Musa* que: "inicia, en cierto modo, el teatro lírico en España", Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio", en Salvador Rueda, *Gran antología*, Málaga, Arguval, 1989, pág. XLIV.

18. Salvador Rueda, *Luz, comedia en tres actos*, en *Helios*, Año II, Tomo III, "Acto Primero", núm. X, 1904, págs. 12-25; "Acto Segundo", núm. XI, 1904, págs. 142-159; y "Acto Tercero", núm. XII, 1904, págs. 309-321. Pero escrita en: "Madrid, septiembre de 1902", *Helios*, núm. XII, 1904, pág. 321.

19. Rubio Jiménez, *op. cit.*, pág. 30.

20. "El éxito que obtuvo Echegaray con la gran actriz [María Guerrero] es muestra de que los medios de representación y la personalidad de los actores son factores que moldean las formas de representación", Librada Hernández, "Echegaray y el teatro postromántico", en Javier Huerta Calvo, *Historia del Teatro Español*, Madrid, Gredos, 2003, pág. 1990.

poetas crearan un teatro lírico en un ambiente naturalista. Se caracteriza por la incorporación de símbolos a un discurso realista, de modo que dicha introducción en conversaciones insustanciales hace que el tema sentimental pese más.

Encuadrado en su época *El secreto* se gestionó donde "la verdadera batalla teatral del modernismo en aquel momento se estaba librando en un terreno falso: el libro y las publicaciones periódicas en lugar de en los escenarios"[21].

Para su autor, *El secreto* fue un fracaso, pues no consiguió el fin que pretendía: convertirla en un espectáculo teatral. *El secreto* no encajó en el gusto estético dominante, pertenecía a un estilo que triunfaría diez años más tarde. Sin embargo, por la utilización de los efectos, Rueda ya demostraba un perfecto conocimiento de la mecánica teatral[22].

---

21. Jesús Rubio, *op. cit.*, pág. 21.

22. Después vendrían las obras del periodo del modernismo domesticado y castizo: *La guitarra. Drama en tres actos en prosa*, Madrid, El cuento semanal, 1907; *El poema de los ojos, drama en dos actos en prosa*, Madrid, Imp. de Jose Blass y Cía., 1908, Serie: El Cuento semanal, 82; *La vocación. Novela escénica inédita en tres jornadas en prosa*, Madrid, Prensa Popular, 1921.

Para terminar en tono simbolista quiero agradecer a la profesora Amparo Quiles su *Luz* y a la profesora María Isabel Jiménez su *Fuego*.

ORIGEN SIMBOLISTA DEL SENTIMIENTO DE PÉRDIDA EN LA POESÍA MODERNISTA HISPANOAMERICANA

Juan Cristóbal Díaz Beltrán
Universidad de Belgrado/Universidad de Granada

El movimiento modernista panhispanoamericano capitaneado por Darío trae la modernidad a nuestras letras, a nuestra poesía y a nuestra prosa, que serán otras después del mismo.

El Modernismo es un movimiento sincrético y cosmopolita, así al menos lo hemos estudiado. Es sensualista y gusta de lo exótico. Recrea culturas extintas y recoge las novedades del día al mismo tiempo. Como palabras tutelares y programáticas del mismo, Darío nos advierte: "amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia"[1] en el poema "Divagación" de *Prosas profanas*. El Modernismo es un movimiento de reacción. La América latina, en trance de superar la secular pertenencia al espectral imperio español, está envuelta simultáneamente en otra revolución no menos importante: la de subirse al carro de la modernidad, que supone acoger en su seno y desarrollar los adelantos científicos, técnicos y su aplicación industrial por parte de las nuevas clases regentes criollas. Entonces tenemos que el filtro literario a través del cual presuntamente se transplantan los hallazgos estéticos parnasianos y simbolistas, en detrimento de la tradicional influencia paternalista de las letras de la *alma mater* España, en realidad podemos deducir sin dificultad que se apoya y es casi

1. Rubén Darío, *Antología*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pág. 79.

consecuencia necesaria de otro cambio paradigmático más general, que es trasunto del estético-literario, y consiste en el influjo de las corrientes europeas de pensamiento, las cuales con mucha dificultad y evidente retraso alcanzaban la frontera meridional pirenaica, encastillada aún en un solipsista ejercicio de autocontemplación en un espejo deformante, enaltecedor e idealizante, de cuya moneda encontramos la otra cara –más verosímil, la grotesca- en el callejón del Gato de Valle-Inclán. Solo con los removedores de conciencia del 98 saltará la alarma, y la denuncia generalizada del lamentable estado de cosas tendrá su reflejo entre las preocupaciones de primer orden de los intelectuales del día, inmersos ellos en un país funcionalmente analfabeto.

Nos encontramos con un subcontinente, el de la América latina, que según las particularidades de cada nación, abraza los dogmas post-ilustrados europeos, y que, para no perder el tren de cola del progreso, transforma la herencia espiritual catecúmena de la metrópoli, por los más productivos materialismo y cientifismo que tan buen resultado les habían dado a las naciones "bárbaras de origen nórdico y protestantes". Es un proceso no revolucionario pero tampoco moroso, y desde luego, de difícil plasmación en este trabajo, cuyo objetivo primordial no remite a la descripción de esta realidad. El caso es que la transformación de valores es poco menos que vertiginosa: del ideal romántico cargado de pujanza nacionalista se ha pasado a la degradación *per se* de los valores espirituales, que en absoluto ayudan a lo que ahora le interesa a la incipiente burguesía autóctona que toma definitivamente las riendas de la región: el desarrollo económico, la industrialización, la normalización financiera, el dotar a cada nación de la apariencia de funcionamiento como estado moderno. Se tecnifica, se divulgan los hallazgos científicos, se pretende alcanzar estándares de avance material homologables con las potencias septentrionales. En el camino se obvian las necesidades de orden espiritual: se da el primer paso, también en este lado del Atlántico, para asistir a la anticatarsis colectiva producida por el finamiento de Dios.

Del proceso aquí descrito en Francia y Europa, me llamó la atención un hermoso libro de arte, *El simbolismo*, de Michael Gibson, en el que el fenómeno que trato de comentar es explicado de manera admirable:

> En general, los países católicos soportaron mal los cambios provocados por la industrialización. No solo por la miseria que desencadenó y que se extendió por igual a todos los países, sino porque cuestionó la representación emblemática del mundo en los países católicos; es decir, lo que tocaba a la naturaleza del bien y del mal. Como ha escrito Walter Benjamin: 'El concepto de lo demoníaco surge allí donde el de Modernidad aparece en conjunción con el catolicismo'[2].

Algo después retomaremos las circunstancias del surgimiento de lo demoníaco y la relación que éste tiene con el sentimiento de pérdida del que aquí vamos a hablar. Ahora, vamos a alargar la cita de Gibson, por la pertinencia y relevancia del asunto y la lograda síntesis:

> La lógica de la ciencia, de la industria y del comercio, respondió a toda una serie de necesidades prácticas de la sociedad, así como también a una manifiesta voluntad de poder; pero seguramente no podía calmar la sed que [...] solo puede saciarse en la fuente de los sueños[3].

Esto, en el ámbito hispanoamericano, lo suscribimos en su totalidad. Todo un mundo de valores seculares se desmorona.

Una explicación más compleja de la asunción de los presupuestos simbolistas por parte de los escritores modernistas hispanoamericanos, en la que las condiciones y medios de producción no se disocian de los artistas inmersos en las mismas nos la da Ángel Rama.

Frente a la burguesía inculta que se deja guiar por un exclusivo ánimo de lucro, los artistas, rebelados contra el materialismo imperante, "se erigen en guardianes del 'ideal' y la 'belleza'."[4] Rama es categórico:

---

2. Michael Gibson, *El simbolismo,* Alemania, Taschen, 1997, pág. 8. (La cita es de la edición de Contrapunto del 2006?)

3. *Ibid*., pág. 15.

4. Françoise Pérus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pág. 84.

> La religión del arte es la forma ideológica de la especialización provocada por la división del trabajo, en un momento en que ha quebrado el público real[5].

El escritor se ha quedado sin público. Nos referimos al escritor que ha sentido verdaderamente la pérdida de esos valores consustanciales a la cosmovisión de su comunidad, trocados sistemáticamente en anacrónica admonición mojigata de beaterio por obra y arte del cambio de las condiciones socioeconómicas. Especialmente le ocurre al escritor que se resiente y no se adapta loando el nuevo mundo en auge. El artista, más solitario y desesperanzado que nunca, no se siente portador de ningún mensaje creativo y constructivo para sus contemporáneos. En ese contexto se crean fratrías, cofradías de alcance religioso. Elevada el los altares se encuentra la Poesía como encarnación del ideal. Para acceder a ella, el artista ha de ser un iniciado, un iluminado, purificarse mediante una ascética antisocial y errática y buscar permanentemente la cima del éxtasis, embriagarse "de vino, poesía o virtud".

No queremos abandonar la cuestión liminar de los condicionantes que auspician la emergencia del movimiento simbolista sin una rápida ojeada al panorama español.

El Simbolismo pone en primer plano la psique herida del artista carente de referentes espirituales en su cotidianidad en los que poder apoyarse. Antonio Machado muy significativamente se refiere a esta cuestión en términos muy justos:

> El positivismo es una consecuencia agnóstica de la eliminación del objeto absoluto y del descrédito inevitable de la metafísica. A él acompaña una emoción de signo contrario, humana, demasiado humana, pero no menos subjetiva que la romántica: la del hombre como sujeto empírico de una vida sin trascendencia posible, mero accidente cósmico, efímero episodio en el curso de la naturaleza[6].

---

5. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, *apud* Françoise Pérus, *op. cit.*, pág. 84.

6. Antonio Machado, "Proyecto de discurso de ingreso en la Academia española", *Prosas dispersas*, Madrid, Páginas de espuma, 2001, págs. 688-707.

Pero el propio Machado carga contra los poetas que basan su quehacer literario en la fuerza de sus intuiciones. Es el Machado que persigue la fijación de lo temporal en el poema[7]. Contra los simbolistas y su credo, que tan bien recreara en la inmarcesible *Soledades y Galerías*, opone y defiende el rigor de una poesía arraigada en su momento histórico y con un fuerte componente de trasfondo ético y de ideas, que no ideal, en frente común con Unamuno. La cuestión, tal como la percibo, es que pese a pretender calar en unos lectores potenciales y que el mensaje poético cumpliera su propósito en la lectura por parte de éstos en una relación dialéctica de hermosa intención, el planteamiento más puramente simbolista, como cosmovisión, no queda en absoluto diluido, sino que incluso se revitaliza, pues Machado no tiene los lectores que desea hasta dos generaciones después, los jóvenes que despuntan en la república, cuando los niveles de alfabetización se extienden y democratizan, y el pueblo tiene un mayor acceso, por iniciativa institucional, a la cultura. El poeta sigue solo, como individuo disgregado, lejos de un origen mítico e ideal, en una sociedad que no entiende, pese a tratar de cifrarla denodadamente, pese a tratar, vanamente como en el caso de Machado, de forjar un discurso didáctico y moral, más allá de la pura representación de lo inefable intuitivo. Como dice Octavio Paz, "niño milenario, el poeta es la conciencia del olvido en que se sustenta toda vida humana: sabe que perdimos algo en el origen pero no sabe con certeza qué fue lo que perdimos o nos perdió"[8].

En una carta a Valle-Inclán, Machado explicita su tardía disconformidad con el credo simbolista:

---

7. "Es evidente que la obra de arte aspira a un presente ideal, es decir, a lo intemporal. Pero esto de ninguna manera quiere decir que pueda excluirse el sentimiento de lo temporal en el arte. La lírica, por ejemplo, sin renunciar a su pretensión a lo intemporal, debe darnos la sensación estética del fluir del tiempo." Antonio Machado, *Los complementarios*, *Obras Completas*. *Tomo II*. *Prosa (1893-1936)*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2006.

8. Octavio Paz, "El caracol y la sirena", en Rubén Darío, *Antología*, Madrid, Austral, 1992, págs. 13-54.

> Que la intuición en el sentido bergsoniano de íntima revelación de la vida sea lo esencial en la obra de arte [...] cosa es que no dudo, pero no basta la intuición. Este error llevó a algunos simbolistas al extravío: su excesivo desdeño –más o menos consciente– de las ideas[9].

En todo caso, existe un principio morboso en los poetas finiseculares que les conduce inevitablemente a los segmentos decadentes de la realidad. Cioran lo ha definido de una manera sutil y tal vez exacta: "existe una *angustia infusa* que reemplaza tanto a la ciencia como a la intuición"[10]. El artista finisecular es un *sentidor* que concibe el universo orgánicamente, se siente desplazado ante la falta de unidad del universo. Como un niño que ha perdido los agarres referenciales de un mundo que ya no le pertenece porque es otro, mundo positivista regido por leyes mercantiles que no entiende, el poeta sale a la búsqueda del ideal perdido. El positivismo segmenta el mundo unitario del universo religioso simbólico. La realidad, con sus contradicciones, ya no es contenida en una cosmovisión compartida por el pueblo, noción y realidad nacional conquistados recientemente por el Romanticismo. El positivismo desgarra la utopía, y con su lenguaje aséptico y pretendidamente objetivable, compartimenta una realidad en la que los sujetos son a la vez objetos para los otros sujetos. El poeta decadente entona el canto del cisne en representación del antiguo sistema de relaciones comunitario y anuncia un mundo nuevo por llegar, esquizofrénico, delirante, basado en otra ficción, pero que pretende ser objetiva y científica, universal e incontestable, material y suprema. Los valores compartidos con la comunidad con la que el

---

9. Antonio Machado. *Obras Completas. Tomo II. Prosa (1893-1936)*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2006, págs. 1586-1588. Respecto a esta cuestión, Ángel Rama se ha mostrado de nuevo certero en su intento de contextualizar históricamente la realidad poética del modernismo: "el intuicionismo que practicaban y que teorizaría Bergson, siempre había sido visto con desconfianza por el catolicismo institucionalizado, como lo probó la condena del "modernismo" por Pío X (1907)", en Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Internacional Ángel Rama, 1985.

10. Emile M. Cioran, *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990.

poeta se identificaba, caen. Se produce la pérdida consecuente e inevitable. Ante este panorama en el que aflora el sentimiento de pérdida, la orientación del poeta es tratar de reconstruir el paraíso perdido. Ese paraíso puede ser el de la infancia, el del viaje por geografías y épocas distantes, el que se sumerge en el erotismo o el derivado de las drogas, paraísos más bien artificiales, porque en todos ellos se pretende plantar una burbuja que resguarde la pureza de la individualidad que no quiere someterse al orden nuevo, pero paradójicamente, sin poder salir de él de manera real. Para tratar de lograr la unidad perdida, el poeta recurre al misticismo, a las sociedades secretas, al ocultismo, a lo esotérico. En el lenguaje, la unidad del mundo perdido se simula mediante la sinestesia, que es también un efecto opiáceo. En el fondo filosófico de la sinestesia, late la noción de la analogía[11]. Cuando el individuo choca con los designios inviolables del orden social, si no transige en absoluto, la opción que le queda al réprobo es la del satanismo. Entonces, el poeta se erige en cruzado suicida de una causa perdida de antemano frente a las leyes que le afligen y le limitan, frente al descarnado orden impuesto por los nuevos dioses de la producción y el rendimiento.

Esta dualidad de poetas "turriebúrneos", como llamara alguna vez Machado a los poetas encastillados en el sueño de su yo, frente a aquellos cuyas coordenadas de recepción consienten más allá del círculo del iniciado y sus iguales, tiene cabida en una única figura. La tiene por ejemplo en el fundador del Simbolismo y de la poesía moderna, Baudelaire, poeta de la luz y de las tinieblas al mismo tiempo. Baudelaire, en el poema inaugural de *Las Flores del Mal* lo deja sentado. Poema que es como en la mejor tradición clásica, una apelación al lector, "Epígrafe para un libro condenado":

11. "El universo es un sistema de correspondencias, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios; ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía", Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 26.

Si tú no has cursado tu retórica
con Satán, el sagaz decano,
¡tíralo! pues no lo comprenderías,
o me tomarías por un histérico[12].

El lector será un iniciado en los misterios de "Satán Trimegisto", el tres veces grande, o no lo será. Retomaremos esa cuestión en seguida. Antes, vemos la otra cara del poeta en la Francia convulsa que le tocó vivir, incluyendo la restauración monárquica; las jornadas revolucionarias del treinta en cuyas barricadas levantó soflamas incendiarias e insultos contra su padrastro –el teniente coronel Aupick–; el reinado de Luis Felipe y la irrupción consecutiva de la Segunda República y el Segundo Imperio. La otra cara, que tal vez llega a producirnos cierta extrañeza, la expresa así el poeta en un escrito de 1851: "La utopía pueril de la escuela del arte por el arte, al excluir la moral y con frecuencia incluso la pasión, tenía que ser necesariamente estéril"[13].

Pero como dice el propio Benjamin, "«teocracia y comunismo» no eran para él [Baudelaire] convicciones, sino susurros que se disputaban en su oído"[14]. Él mismo se llegó a poner por encima de los avatares políticos, renunciando a las proclamas –más sanguinarias que igualitarias– que había defendido durante las jornadas revolucionarias que condujeron a Luis Felipe de Orleans al poder. Comprendía que sus aspiraciones cabales no podían ser satisfechas completamente por un régimen o por otro, y, después de todo, el aristocratismo imperial no le venía tan mal a una personalidad que –dentro de sus insolubles contradicciones entre la liberación popular y un régimen que cultivara el orden y la autoridad– era en el fondo un solitario apátrida que se sentía como un aristócrata del espíritu.

Volviendo a la cuestión de los misterios/el misterio de la poesía simbolista, poniéndola en relación con lo dicho antes respecto del

12. Charles Baudelaire, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1999, pág. 31.

13. *Apud* Walter Benjamin, *Poesía y anticapitalismo. Iluminaciones II,* Madrid, Taurus, 1998, pág. 38.

14. *Ibid*., pág. 39.

proceso en el que fermenta el sentimiento de pérdida característico del Simbolismo, Leopoldo Lugones escribe:

> El artista, adivinando la unidad substancial de las cosas en el alma, que las descubre e infunde, es un revelador del Universo bajo sus aspectos más íntimos. Y cuanto más posee la excelsa cualidad de transubstanciar su espíritu en los seres que le rodean, más elevado es su numen, más potente su verbo. Los seres se transfiguran en su emoción[15].

Analogía, unidad perdida del universo que hay que reencontrar: en el efímero instante en que se produce la comunicación con el cosmos, se rescata la unidad, se cumple el ritual de la poesía, que es un misterio al que solo tienen acceso una capilla de iniciados: la sangre y el cuerpo cristianos encarnados en la ostia y el vino, símbolos radiantes y vivificadores, se transubstancian en hachís y ajenjo, que remiten a un orden remoto, inaccesible, vacuo, estéril y definitivamente perdido.

Hemos dicho, pues, que la poesía simbolista es mensajera de un orden nuevo, por venir, que solo se materializará con su disolución en posteriores mutaciones estéticas en el devenir inconstante y tumultuoso de la poesía contemporánea[16].

En "Armonía de la tarde"[17], de *Las flores del mal*, asistimos a la transfiguración del universo simbólico.

> Ya se ve venir el tiempo en que vibrando en su tallo
> Cada flor se evapora como un incensario;
> ¡Los sones y los perfumes giran en el aire de la tarde;
> Vals melancólico y lánguido vértigo!

---

15. Leopoldo Lugones, "Nuestras ideas estéticas", *Sophia*, 1902, pág. 175. *Apud* Giovanni Allegra, *El reino interior,* Madrid, Encuentro, 1995.

16. "Carece de futuro justamente porque ha sido cercenado de su pasado. Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista", Octavio Paz, *op. cit*., pág. 23.

17. Charles Baudelaire, *op. cit*., pág. 52.

Los sentidos, en situación de confuso desbarajuste, reciben en éxtasis sensitivo la realidad sensorial. Las flores se evaporan, sones y perfumes se mezclan, en un contexto de cierta sacralización. La huella del hachís parece innegable, pero la visión no puede separarse de una quimera surgida como sustitución de lo espiritual colectivo, difuminado y definitivamente agostado. Más adelante, cerrando el poema, encontramos:

> Un corazón tierno, que odia la nada vasta y negra,
> Del pasado luminoso recoge todo vestigio.
> El sol se ha ahogado en su sangre que se coagula...
> ¡Tu recuerdo en mí brilla como una custodia!

El corazón del poeta, puro como el del niño, aún aspira al objeto absoluto al que destinarse pero, en contraprestación, encuentra "la nada vasta y negra" en la realidad deformante. Ese vestigio del pasado luminoso encierra en sí la total conceptuación del sentimiento de pérdida al que constantemente trato de referirme. El sol muere ahogado en su propia sangre, trasunto nada rebuscado de un Dios asesinado por el hombre, el *homo mercator* que asume el protagonismo histórico del mundo moderno. La tarde, que le trae en sus tristes efluvios una reminiscencia del ideal, como el negativo del momento edénico vivido y consumido en un instante ya lejano, solo puede evocarse con un ímpetu imposible de satisfacer. El poeta, transfigurado en niño o amante, pura comunicación con un instante de dicha, sediento de lo absoluto de ese momento muerto para siempre, busca en el sacrilegio una imposible venganza impersonal, diluida en una cicatera sociedad que le da la espalda definitivamente al artista obsesionado con la pureza de su sentimiento y de su arte: "¡tu recuerdo en mí brilla como una custodia!". La poesía de Baudelaire es una búsqueda desesperada trazada con límpido buril. Es la síntesis del hiperestésico, en el margen de la morbidez, y de la mente preclara que asume imperturbable la oscura noticia de la realidad. Gran parte de *Las flores del mal* ilustra la teoría de la anámnesis platónica, como en

el poema "Elevación"[18], donde el alma del poeta surca "alegremente la inmensidad profunda", "más allá de las nubes", "más allá del sol", "bien lejos de estas miasmas morbosas", a purificarse "en el aire superior". Noción de purificación frente a la corrupción del mundo de aquí abajo, deseo de eternidad y pureza ya nunca colmado por la caída en la disolución de este mundo banal.

Los modernistas son una secta sin filiación, sin sacripante ni pontífice, cuyo Grimorio está inscrito con palabras intercambiables en el lenguaje de la naturaleza, buscadores del absoluto y confrontados con el vacío, anhelantes de amor y capaces de infligir un dolor sádico en la amante-víctima, insatisfechos con la dimensión limitada y estéril del amor carnal.

La nostalgia del mundo perdido de la infancia es un lugar común en la lírica modernista de América. El colombiano José Asunción Silva nos da contada prueba de ello. Nos remitimos verbigracia al poema "Infancia"[19], de *El libro de versos*. El sentimiento de pérdida de la infancia como paraíso en vida vertebra la composición:

> Infancia, valle ameno,
> De calma y de frescura bendecida
> Donde es süave el rayo
> Del sol que abrasa el resto de la vida.

En contraprestación, el Modernismo hispanoamericano es un movimiento autosuficiente, con vigor y personalidad propias, más allá de los préstamos que necesitaban para entrar en el juego del arte moderno. Un juego que les convenía al mismo tiempo para alejarse en una primera dirección del Modernismo de la vieja tutela de la metrópolis, que tarda en subirse al carro de la modernidad poética, pero que lo hará con ejemplar cosecha. Muestra de esto es la propia personalidad excluyente de toda tentativa de adscripción vicaria del patriarca del Modernismo, Rubén, no por ser el primero, que no lo fue, sino por su magisterio universal en el ámbito panhispánico.

18. *Ibid*., págs. 45-47.
19. José Asunción Silva, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1997, págs. 70-72.

Volvemos al magisterio de Paz para ilustrar nuestra coincidente perspectiva en este punto:

> Entre la estética de *Prosas profanas* y el carácter de Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético sino cordial: se sentía y sabía solo pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo[20].

También el propio Asunción Silva, por ejemplo, en el soneto "A un pesimista"[21] incide en esta cuestión:

> Hay demasiada sombra en tus visiones,
> Algo tiene de plácido la vida,
> No todo en la existencia es una herida
> Donde brote la sangre a borbotones.

Efectivamente, la existencia, pese a que "todo lo amado que al pasar se olvida/es fuente de angustiosas decepciones", depara siempre momentos agradables que son suceptibles de ser puestos de relieve pese al elemento hostil y precario que toda vida contiene:

> Pero, ¿por qué dudar, si aún ofrecen
> En el remoto porvenir oscuro
> Calmas hondas y vívidos cariños
> La ternura profunda, el beso puro
> Y las manos de mujer, que amantes mecen
> Las cunas sonrosadas de los niños?

Porque pese a todo, "el Modernismo no fue iconoclasta sino muy superficialmente"[22], tal como declara Bernardo Gicovate. Ya

---

20. Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 35.
21. José Asunción Silva, *op. cit.*, pág. 184.
22. Bernardo Gicovate, "El modernismo: movimiento y época", en Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 203-210.

lo veremos a propósito del malditismo literario con Lautréamont y Ramos Silva. Cualquier tentativa de comparación que se proponga entre Simbolismo-Modernismo americano debe tener esta cuestión presente.

En la poesía del propio Silva está encarnada la visión analógica de la naturaleza. Puede rastrearse sin dificultad. Por ejemplo, en el poema "Armonías"[23], de *Intimidades*:

> Cual la naturaleza
> De la que forma parte y es fiel copia,
> El alma humana tiene ocultas fuerzas
> Silencios, luces, músicas y sombras.

A la mente enseguida nos viene el soneto "Correspondencias"[24] de Baudelaire. Para el francés, "los perfumes, los sonidos y los colores se responden" en la Naturaleza, en una serie de correspondencias misteriosas, accesibles para el alma iniciada. Silva va un poco más allá aplicando al alma humana los mismos atributos que a la naturaleza, "de la que forma parte y es fiel copia". Al colombiano le interesa más el sentimiento de pérdida humano que la iniciática excursión poética de Baudelaire al corazón de la existencia:

> Y como en sucesión jamás turbada
> Todo nace en la tierra y todo muere,
> [...]
> Brotan sobre las tumbas de los muertos
> Las flores, mensajeras de alegría;
> Sobre la tumba de un amor llorado
> Brotan ensueños de tristeza mística.

Las flores hermosas que crecen encima de los cadáveres que van poco a poco descomponiéndose simbolizan la imperturbable actividad cíclica de la naturaleza. La pérdida de una persona querida,

23. *Ibid*., pág. 218.
24. Charles Baudelaire, *op. cit*., pág. 47.

de un amor, causa una "tristeza mística" que pese a la cualidad del calificativo, nos parece más plañidera que trascendente. Se llora la ausencia, la pérdida, la muerte, pero el poeta no se asoma más que superficialmente a la sima de su sentimiento, nos lo deja entrever en la lejanía, y ni mucho menos nos acerca al misterio de la naturaleza, de difícil intelección para el hombre, a menudo seducido por variopintas teorías escatológicas de salvación espiritual. El universo poético de Asunción Silva es bastante escéptico y a menudo nihilista. Con respecto de la pérdida de valores multimencionada que desemboca en la ley del mercado como baremo de valoración de las relaciones humanas, la muerte simbólica de Dios predicada por Nietzsche casi por esos años se hace eco en algunos versos suyos. En el primero y único completo de los "Sonetos negros"[25], leemos "del Supremo Señor la faz bendita / ya no ríe del cielo en las alturas". Por su parte, en el poema "La calavera"[26], se evidencia el vacío existencial producto de un resignado y lúcido nihilismo, a pesar de todo, plenamente estético, impregnado de belleza, la belleza estática que adorna a la muerte. El contexto del poema es plenamente becqueriano; los muros de un convento alrededor del cual unas golondrinas "alzan sosegado vuelo". La novedad de Silva es introducir la calavera en este escenario; calavera "de algún fraile soñador / de vida ejemplar y bella / y dedicada al Señor, / en el mundo única huella." Esta calavera "abre los ojos, sin fondo, / como a visiones extrañas, / y del vacío en lo hondo / forjan telas las arañas." Las golondrinas sobrevuelan el convento "como buscando en el prado, / ya por la tarde, sombrío, / el espíritu elevado / que habitó el cráneo vacío." El cráneo vacío y la reconstrucción imaginativa del poeta de las aves que vuelan como buscando en vano el espíritu ausente del fraile son símbolos equiparables a los de la muerte de Dios. La escenografía gótica, la belleza no exaltada y la aceptación de lo irreparable dan un gusto muy particular a la lectura de este poema. No se hace tragedia de la intuición de conceptuar la muerte carnal como definitiva.

25. José Asunción Silva, *op. cit.*, pág. 186.
26. *Ibid.*, págs. 175-176.

El mismo Asunción Silva, cuando canta la infancia perdida, hace acopio de recuerdos inmarcesibles y los representa mediante imágenes vívidas de reconocida plasticidad. Evoca ese tiempo hermoso acudiendo a una hermosa manera de plasmarlo. Rimbaud, siendo adolescente –no nos ha quedado una línea de creación literaria más allá de sus diecinueve años– pone en cuestión el estado espiritual suyo y del mundo que le rodea al avanzar inflexiblemente hacia la edad adulta:

> Antaño, si recuerdo bien, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones, en el que todos los vinos corrían.
>
> Una tarde senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié[27].

Como trágico colofón resultante de asumir la pérdida de la inocencia, reacciona diciendo:

> Llegué a hacer que desapareciera de mi alma toda esperanza humana. Sobre toda alegría, para estrangularla, he realizado la sorda embestida de la fiera feroz.

Incapaz de acomodarse a los designios de un mundo implacable, Rimbaud apela a un ideal que si alguna vez existió ya es anacrónico e irrealizable: "La caridad es esa clave. ¡Esta inspiración prueba que lo soñé!".

Estigmatizado por su fe en las posibilidades fraternales del hombre, su testamento literario da fe de su tormento interior y la incapacidad de alcanzar una existencia equilibrada para un temperamento tan inflexible y refractario al materialismo ambiente.

Con José Antonio Ramos Sucre damos otro giro de tuerca y entramos plenamente en el dominio del malditismo y el dandismo literarios en Hispanoamerica. Volviendo por un momento a la cuestión de lo *utile et dulce*, lo estético y lo ético en poesía, a propósito

---

27. Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, en *Poesías completas*, Madrid, Orbis, 1997, Poema liminar, pág. 281.

del escritor de minorías frente al poeta que se declara que escribe para el pueblo, la posición del venezolano no admite ambigüedades: "siempre será necesario que los cultores de la belleza y del bien, los consagrados por la desdicha se acojan al mudo asilo de la soledad, único refugio acaso de los que parecen de otra época, desconcertados por el progreso"[28].

"La vida del maldito", poema en posa de *La torre del timón*, comienza así: "Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal."

Ramos Sucre incurre en un malditismo de impronta maldororiana. En el Canto II de Maldoror, el narrador, que encuentra a "una chiquilla de diez años" en su camino, dice para sus adentros:

> ¡Ah!, lo ves, chiquilla, te encarezco que no vuelvas a presentarte ante mis ojos, si acaso pasara alguna vez por la calle estrecha. ¡Podría costarte caro! Ya la sangre y el odio me suben a la cabeza en ondas bullentes. ¿Que sea yo tan generoso como para amar a mis semejantes? ¡No, no! Lo he resuelto desde el día de mi nacimiento. Ellos no me aman. [...] Chiquilla, no eres un ángel, y al cabo llegarás a ser como las otras mujeres. No, no, te lo suplico; no vuelvas a presentarte ante mis cejas fruncidas y sombrías. En un momento de extravío, podría tomarte los brazos, retorcerlos como ropa lavada de la que se exprime el agua, o quebrarlos ruidosamente como dos ramas secas para hacértelos comer luego, obligándote por la fuerza. Yo podría, tomando tu cabeza entre mis manos con aire dulce y acariciador, hundir mis dedos ávidos en los lóbulos de tu cerebro inocente, con el propósito de extraer de allí, con la sonrisa en los labios, una grasa eficaz para lavar mis ojos, lastimados por el insomnio eterno de la vida.

Curiosamente, Ramos Sucre, al igual que el narrador en la ficción de Ducasse, sufría de un insomnio crónico, más allá de la metáfora.

---

28. José Antonio Ramos Sucre, "Elogio de la soledad", *La torre de timón*, en http://www.fundacionramossucre.org/index.htm.

La descripción ultrasádica, delirante e imaginada/deseada por el narrador aún continúa:

> Yo podría, cosiendo tus párpados con una aguja, privarte del espectáculo del universo, poniéndote en la imposibilidad de encontrar tu camino; no sería yo quien te serviría de guía. Yo podría, levantando tu cuerpo virginal con brazo férreo, asirte por las piernas y hacerte girar alrededor como una onda, para concentrar mis fuerzas al describir la última circunferencia y arrojarte contra el muro. ¡Cada gota de sangre salpicará un pecho humano, para espantar a los hombres y enfrentarlos con el ejemplo de mi maldad! Se arrancarán sin tregua jirones y jirones de carne, pero la gota de sangre permanecerá imborrable en el mismo sitio, y brillará como un diamante.

Con semejante exhibición de atrocidades, en el círculo infrainfernal que traza Lautréamont en los *Cantos…*, los resortes del Simbolismo, puestos al desnudo sin concesiones estetizantes, muestran al sujeto marginado que usa la crueldad como respuesta social, sin admitir el galardón que se le prometía, el sueño y la aspiración al ideal, dentro de los límites marcados por la hipocresía ambiente que toda conducta civil sanciona. El poeta maldito viola, destroza y renuncia a esa niña escuálida y pálida, trasunto de lo bello y lo puro. Con la sangre de su crimen mancha la cara del académico y del artista cultor de esa belleza dentro de los límites permisibles. La renuncia supone el propio sacrificio del artista que sigue hasta el final la denuncia de los burdos mecanismos sociales y obedece a la quimera del ideal que no se detiene ante el ordenamiento establecido. Por esa vía, el Simbolismo está condenado a la defunción, es letra muerta, testigo y memoria impasible de su impotencia.

Ramos Sucre a su vez, en "La vida del maldito"[29], expone lo siguiente:

29. José Antonio Ramos Sucre, *op. cit.*

> Detesto íntimamente a mis semejantes, quienes solo me inspiran epigramas inhumanos; y confieso que, en los días vacantes de mi juventud, mi índole destemplada y huraña me envolvía sin tregua en reyertas vehementes y despertaba las observaciones irónicas de las mujeres licenciosas que acuden a los sitios de diversión y peligro.

Como en Lautréamont, el odio al género humano genera la perversión del alma sensible, que responde al mal con un mal mucho más diabólico, programático y destructor. Y aún más coincidencias sin salirnos del mismo texto:

> La curiosidad me indujo a nupcias desventuradas, y casé improvisamente con una joven caracterizada por los rasgos de mi persona física, pero mejorados por una distinción original. La trataba con un desdén superior, dedicándole el mismo aprecio que a una muñeca desmontable por piezas. Pronto me aburrí de aquel ser infantil, ocasionalmente molesto, y decidí suprimirlo para enriquecimiento de mi experiencia. La conduje con cierto pretexto delante de una excavación abierta adrede en el patio de esta misma casa. Yo portaba una pieza de hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo. La infeliz cayó de rodillas dentro de la fosa, emitiendo débiles alaridos como de boba. La cubrí de tierra, y esa tarde me senté solo a la mesa, celebrando su ausencia.

Una misoginia poco oculta aflora aquí. Pese a las similitudes, el narrador subjetivo de Lautréamont y el de Ramos Sucre se muestran poco próximos en la respectiva motivación de su conducta. Ambos dejan entrever las constantes vitales y emocionales de sus creadores respectivos de alguna manera. El del uruguayo, quisiera acabar con la especie humana en las condiciones nefastas en las que ésta se maneja; el del venezolano es un árbitro de la elegancia mental que detesta la compañía y al que le repele el tufo que desprende lo vivo. Es un muerto en vida. El primero, un vivo entre muertos que encara con la mayor de las atrocidades imaginables la máscara de la verdad.

En lo que los une, al igual que el poeta francófono de origen uruguayo, la tentación del mal deviene como reacción ante la farsa

cotidiana de la realidad. Aldo Pelegrini, que editó en la década de los sesenta todo Lautréamont vertido al castellano, recoge el fenómeno de época cuya onda expansiva afecta a la América hispana, cuyo Modernismo ostenta su veta desafiante y satánica en la figura del venezolano:

> No por casualidad se crean casi contemporáneamente en Francia las obras de Lautréamont y Rimbaud y en Alemania la de Nietzsche. Todas ellas proclaman, con más o menos claridad, que el fenómeno 'hombre' es algo que todavía está por realizarse; y para esta realización ponen sus esperanzas en lo estrictamente vital del hombre, que se encuentra reprimido por las convenciones sociales de todo tipo, las que han conducido a la petrificación de mitos vacíos, tanto de orden moral, como cultural y espiritual, etc.[30]

Mitos que se petrifican, sentimiento de vacío, vacío referencial que no se expresa de manera más contundente que en el círculo cerrado de la poesía de Mallarmé. Vacío más pululante que ululante, como respuesta a la caída de mitos y dioses y el surgimiento de la mistificadora mitificación de los nuevos ideales de progreso material. El poeta afirmará, como Jano, que la belleza es "un sueño de piedra", echando la vista atrás, o bien, que "será convulsiva o no será", mirando hacia delante, en una dirección que en el siglo XX nadie como los surrealistas supo recoger e interpretar mejor. El Modernismo está encabalgado en la época moderna entre el viejo y el nuevo mundo. Era un movimiento desde el principio y desde sus principios condenado a desaparecer, pero al mismo tiempo ha sido probablemente el proyecto poético renovador más seminal de su época. Movimiento que como ningún otro incluía en sí el germen de su autodestrucción, su propia antítesis, pues con sus sueños de absoluto y automarginándose de la realidad imperante e ineluctable, el Simbolismo tenía necesariamente una fecha de caducidad prevista, como cualquier otra manifestación artística colectiva, por otra parte.

---

30. Aldo Pellegrini, "El conde Lautréamont y su obra", en Conde de Lautréamont, *Obras Completas*, Buenos Aires, Argonauta, 2007, págs. 9-68.

Plasmar el vacío, dibujar los anhelos de belleza inmarcesible e ideal por el otro, polos que se acaban tocando, son ideas que remiten a la idea sintética con que Octavio Paz, nuestro guía en este trayecto de relaciones y parentescos entre el Simbolismo y el Modernismo, definía al segundo, pero en realidad refiriéndose a ambos, diciendo que "el Modernismo [y habría que añadir que el Simbolismo]... es una nostalgia de la verdadera presencia"[31].

Referencias bibliográficas

Allegra, Giovanni, *El reino interior,* Madrid, Encuentro, 1995.

Asunción Silva, José, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1997.

Baudelaire, Charles, *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29, 1999.

Benjamin, Walter, *Poesía y anticapitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998.

Cioran, Émile Michel, *Silogismos de la amargura*, Barcelona, Tusquets, 1990.

Darío, Ruben, *Antología*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Gibson, Michael, *El simbolismo,* Alemania, Taschen, 1997.

Gicovate, Bernardo, "El modernismo: movimiento y época", en Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 203-210.

Machado, Antonio, *Obras Completas. Tomo II. Prosa (1893-1936)*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2006.

Machado, Antonio, *Prosas dispersas*, Madrid, Páginas de espuma, 2001.

Paz, Octavio, "El caracol y la sirena", en Rubén Darío, *Antología*, Madrid, Austral, 1992, págs. 13-54.

Pellegrini, Aldo, "El conde Lautréamont y su obra", en Conde de Lautréamont, *Obras Completas*, Buenos Aires, Argonauta, 2007, págs. 9-68.

31. Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 22.

Pérus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
Ramos Sucre, José Antonio, "Elogio de la soledad", *La torre de timón*, en http://www.fundacionramossucre.org/index.htm.
Rimbaud, Arthur, *Poesías completas*, Madrid, Orbis, 1997.

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES

Presentación del Congreso, por *Salvador Montesa* 11
Salvador Rueda, ahora mismo, por *Antonio A. Gómez Yebra* .. 15

PONENCIAS

Salvador Rueda, ¿primer modernista? Relaciones literarias finiseculrares entre coloristas, raros y escritores perlinos, por *Richard A. Cardwell* 21
El país de los elefantes. Exotismo de la India en España 1856-1915, por *Lily Litvak* 49
Salvador Rueda, Ricardo Gil y el premodernismo en la poesía española. (En el centenario de Ricardo Gil), por *Francisco Javier Díez de Revenga* 71
Salvador Rueda en el decurso de la lírica española (con tres cartas de Rueda a Marinetti en torno al verso libre), por *Marta Palenque* 91
"Mi estética": la visión poética de Salvador Rueda en 1917, por *Amparo Quiles Faz* 125
Las novelas andaluzas de Salvador Rueda (1889-1892), por *María Isabel Jiménez Morales* 149

Salvador Rueda y el auge de la literatura breve de las primeras décadas del siglo XX: sus colaboraciones en *La novela corta*, por *Amelina Correa Ramón* 185
Los idilios teatrales de Salvador Rueda (con una apoteosis final), por *Gregorio Torres Nebrera* 213

TRES POETAS. VISIÓN DE SALVADOR RUEDA

La gran cadencia, por *Pablo García Baena* 263
Una lectura de Salvador Rueda, por *Antonio Jiménez Millán*.. 267
Salvador Rueda o la comunión con la naturaleza, por *Francisco Ruiz Noguera* 273

COMUNICACIONES

El poeta modernista y el crítico realista: Salvador Rueda ante Clarín, por *José Luis Campal Fernández* 287
Renovación métrica y popularismo en la poética de Salvador Rueda: las formas de seguidilla, por *José Cenizo Jiménez* 303
Salvador Rueda y la poesía de la naturaleza andaluza, por *Francisco José Ramos Molina* 315
El Rueda sensualista en *La Cópula*, por *Antonio Garrido* y *Sonia Hurtado* 335
Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres al cuento literario, por *Ana Casas* 351
Salvador Rueda en las colecciones de literatura breve, por *Ana M. Cabello García* 363
El colorista malagueño Salvador Rueda: *Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma (1890)*, por *Ana Rodríguez Fischer* . 379
El teatro de Salvador Rueda, por *Francisco Linares Alés* 393
El teatro de Salvador Rueda en su género y en su época, por *Elena Garcés Molina* 421
Origen simbolista del sentimiento de pérdida en la poesía modernista hispanoamericana, por *Juan Cristóbal Díaz Beltrán* 433