

M^a Isabel Jiménez Morales

**LOS RELATOS DE
SALVADOR
RUEDA**

(1886-1893)



Renacimiento
Iluminaciones



LOS RELATOS DE SALVADOR RUEDA

María Isabel Jiménez Morales

LOS RELATOS DE SALVADOR RUEDA

(1886-1893)



SEVILLA MMXVII

ILLUMINACIONES

RENACIMIENTO

Colección ILUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

118

Director:

José-Ramón López García

© María Isabel Jiménez Morales

© 2017. Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

DEPÓSITO LEGAL: SE 41-2017 • ISBN: 978-84-16981-20-5

Impreso en España • Printed in Spain

*A mi madre, por el amor y la generosidad
que nos ha regalado todos estos años.*

A MODO DE PRESENTACIÓN

Los volúmenes de cuentos de Salvador Rueda aparecen publicados en el último tercio del siglo XIX. Sus seis libros –*El patio andaluz* (1886), *El cielo alegre* y *Bajo la parra* (ambos de 1887), *Granada y Sevilla* (1890), *Tanda de valeses* (1891) y *Sinfonía callejera* (1893)– ven la luz en un período de gran actividad literaria de su autor, cuando publica sus primeras novelas andaluzas: *El gusano de luz*, *La reja* y *La gitana*, y da sus frutos poéticos más innovadores: *Sinfonía del año*, *Estrellas errantes*, *Himno a la carne*, *Cantos de la vendimia* o *En tropel*.

Salvador Rueda es un escritor de la Restauración, que se abre paso en el mundillo literario en los años 80, primero como poeta y después como autor de cuadros de costumbres. La evolución al cuento vendría inmediatamente después. Afirma Baquero Goyanes que, en parte, es debido al alto poder de convocatoria de la prensa, en la que todos los escritores colaboran, ya sean noveles o consagrados, y que exige textos breves. Los periódicos convierten en cuentistas a muchos poetas, novelistas y dramaturgos que han

alcanzado fama y que quieren probar fortuna en un nuevo género literario intrínsecamente periodístico: el relato¹.

El autor malagueño comienza a publicar cuentos en la prensa en torno a la década de los ochenta, que luego recopilará en sus libros de prosa breve. Acogen sus primeras colaboraciones títulos como *El Imparcial*, *La Ilustración Ibérica*, *El Camarada de los Niños*, *El Ateneo*, *El Mundo de los Niños*, *El Globo*, *La Época* o *El Día*. Los periódicos y revistas receptores de sus cuentos van incrementándose en la década de los noventa, encontrando su firma, aparte de los diarios mencionados, en *Blanco y Negro*, *La Ilustración Moderna*, *Álbum Ibero-Americano*, *Gaceta de Instrucción Pública*, *Gran Vía*, *El País*, *La Monarquía*, *La Ilustración Española y Americana*, *Heraldo de Madrid*, *Revista de España*, *La Caricatura*, *La Semana Cómica*, *La Ilustración Católica*, *El Liberal* o *Barcelona Cómica*. Hay que aludir también a aquellas revistas, que, ya en el nuevo siglo, vuelven a publicar cuentos de sus libros en prosa. En esta ocasión, los títulos son menos numerosos, destacando *La Unión Ilustrada*, *Electra* e *Iris*. Circunstancia que coincide con una menor dedicación del autor al relato.

Los títulos referidos pertenecen a publicaciones españolas, pero también hay que mencionar la prensa ultramarina, donde Rueda se da a conocer especialmente tras sus seis viajes a Hispanoamérica, realizados de 1909 a 1917. Se sabe con certeza que colabora en *Caras y Caretas* y *El Río de la Plata*, ambas publicaciones de Buenos Aires; en *El Cojo Ilustrado*, de Venezuela; en numerosos periódicos mejicanos: *El Demócrata*, *El Excelsior*, *La Ilustración Nacional* de

1. Vid. *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 164.

México, La Información, El Pueblo, El Universal y Revista Azul; en la revista *Pica-Pica* de Puerto Rico; en *El Mercurio de Nueva Orleans*... Pero la lista es, sin duda, más extensa y debería ser objeto de un profundo estudio que pusiese en situación la importante labor literaria de Salvador Rueda en Hispanoamérica². De este modo podría rastrearse la labor cuentística del escritor malagueño, conocer qué relatos publicó en los periódicos ultramarinos, si continuó con la costumbre de reciclar su material literario o, por el contrario, destinó a sus páginas relatos originales. Asimismo, completaría la visión que esta monografía aporta sobre sus cuentos al conocer qué temas y orientaciones eligió para ellos. La inexistencia de índices de estas publicaciones periódicas y la falta de digitalización de sus fondos hemerográficos dificultan el acceso a la información, que solo puede llevarse a cabo en aquellos países.

Además de la publicación anticipada de sus relatos en la prensa, en Salvador Rueda se da también la circunstancia contraria: muchos de los cuentos de sus libros son reeditados en los periódicos *a posteriori*, hasta adentrarse en publicaciones del primer tercio del siglo XX. Así sucede, por ejemplo, con relatos como «Aguafuerte», «Un valiente» e «Idilio y tragedia», que vieron la luz en 1901, 1904 y 1919, respectivamente. Los cuentos del escritor malagueño son numerosos y muchos de ellos sufren una continua reutilización literaria. Rueda suele reeditar un mismo relato en diferentes periódicos y revistas o incluir un cuento en distintos volúmenes. De hecho, se dio un frecuente y curioso trasvase literario entre dos de sus obras: *Bajo la*

2. Para este punto, es imprescindible, por la valiosa información hemerográfica que ofrece, el portal temático sobre el autor de las Dras. A. Quiles Faz y M. I. Jiménez Morales en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Vid.* http://www.cervantesvirtual.com/portales/salvador_rueda/

parra y *Sinfonía callejera*, por mencionar solo un ejemplo. Asimismo, Rueda suele utilizar con cierta frecuencia partes de un texto en dos o más cuentos. Y tampoco es inusual que cambie el título y la fecha de composición de los mismos, movido, sin duda, por un constante afán de actualización y modernización literarias. Algunos cuentos jamás cambian de título, como «La boda de espectros», de *Tanda de vales*, o «Idilio y tragedia», de *Sinfonía callejera*, pese a su fecunda transmisión literaria. Otros, sin embargo, aparecen con títulos distintos cada vez que su autor los vuelve a publicar. El caso más llamativo es el de «La fuga del nido», aparecido en *Tanda de vales*. Para comprender el alcance de mis palabras, remito al «Índice de relatos» de este libro, capítulo final donde puede verse la génesis literaria de los relatos de Salvador Rueda, sus diferentes fechas de reedición, en qué revistas y periódicos aparecieron o qué cambios experimentaron sus títulos. En definitiva: es la historia particular de su transmisión.

ELABORANDO SU CORPUS DE RELATOS

ANTES de abordar el análisis de los relatos de Salvador Rueda hay que proceder a la fijación de su corpus, pues en sus libros de prosa breve el autor mezcla, para no ser una excepción entre sus contemporáneos, relatos con cuadros de costumbres, cartas, poemas, reportajes, ensayos de carácter erudito... De todos estos géneros, los que suscitan mayor confusión son los dos primeros, por compartir muchas semejanzas literarias. Opino como Baquero Goyanes cuando afirma que resulta difícil discernir si una narración es un cuento o un artículo de costumbres, pues no existe patrón con el que medir la dosis argumental que podría diferenciar los dos géneros: «Un

artículo en que lo costumbrista esté muy disuelto y con bastante animación argumental, no se diferenciará de un cuento de escasa trama y bastante colorido descriptivo»³. A su juicio, el elemento singularizador es el argumento, pese a no ser sustancia pesable o medible. El mayor argumento de la anécdota lo acerca al cuento; y el predominio de la descripción detallista, al cuadro de costumbres. Estas ideas del crítico pueden ayudar a deslindar los cuadros de costumbres de los cuentos de orientación más o menos realista, pero la cuestión se complica cuando los relatos del malagueño se aproximan al Modernismo, caracterizados muchos de ellos por un notable adelgazamiento de la acción.

En efecto, las fronteras entre el cuento y el artículo de costumbres en Salvador Rueda son, en ocasiones, tan sutiles que dificultan una correcta clasificación de sus textos. En algunos de sus cuadros de costumbres, por ejemplo, aparece una levisima trama argumental, como se aprecia en «El casorio» o «Marina», de *El cielo alegre y Bajo la parra*, pues no hay que olvidar que el artículo de costumbres aparece en el último tercio del XIX más novelado que en otras épocas literarias. El empleo de técnicas propiamente narrativas como el monólogo, donde se busca plasmar la subjetividad del personaje y que aparece, por ejemplo, en «El brasero» –cuadro de costumbres de *El patio andaluz*–, acercan estas escenas al relato. Que sus personajes tengan nombres y apellidos y se presenten sin valor genérico era empleado por los costumbristas de su siglo, pero no olvidemos que es un rasgo propio de la narración más extensa. El elemento temporal aparece en la mayoría de los cuadros de costumbres de Salvador Rueda,

3. Vid. su importante monografía *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 101.

da, reflejando un transcurso mínimo, pero efectivo, como si el autor estuviese ensayando con uno de los elementos integrantes del cuento y la novela (esto se aprecia en «El paleta de visita», «La caja de pasas», «La trilla» o «Cuadro campestre», por citar algunos ejemplos). El empleo en su prosa costumbrista de recursos líricos y figuras retóricas, como comienzan a hacer los escritores de relatos de aquellas décadas, es otro rasgo que los acerca al cuento en Salvador Rueda.

Dentro de esa ósmosis literaria en la obra del malagueño, me gustaría comentar ahora algunos elementos del costumbrismo que se trasvasan a sus relatos. En primer lugar, el hecho de que los temas de sus cuentos sigan siendo los mismos que los de sus cuadros de costumbres complica la adscripción genérica de muchos de sus textos, que nacen de la elección de una costumbre popular o de una escena pintoresca. Si al elevado componente costumbrista, le añadimos una mínima trama, como sucede en algunos relatos de *El cielo alegre*—«El baño de los chiquillos», «La primera salida» y «El recodo del camino»— y de *Bajo la parra*: «Escena al sol», «Se aguló la fiesta», «La banda de música» y «El vaso de agua», por citar unos pocos ejemplos, la vinculación a un género concreto es doblemente complicada. A ello habría que añadir las frecuentes digresiones que detienen la acción, los personajes de rasgos dialectales andaluces que parecen tipos levemente amplificadas, el escenario meridional o el enfoque pintoresco. Sin olvidar la técnica perspectivista propia del costumbrismo, utilizada con frecuencia por el autor para dar mayor verosimilitud a su relato, como sucede, a juicio de Á. Ezama Gil, en «De piedras abajo»⁴.

4. Cfr. *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, p. 61.

Comenzaré con la elaboración del corpus de relatos de Salvador Rueda. Y para ello, estudiaré cada uno de sus volúmenes de prosa breve. En 1886, después de estrenarse como poeta, Salvador Rueda da el salto a la prosa con *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*⁵. El libro es muy bien acogido por la crítica y tiene gran repercusión mediática al tenor de las muchas noticias, anuncios y reseñas que se publican en la prensa española de abril a julio de 1886⁶. En general, los críticos resaltan muy positivamente el cambio experimentado por el autor al pasar de la poesía a la prosa: «Rueda ha dado muy airosamente el difícil salto de abajo arriba –afirma Mariano de Cavia–, pasando de los romances descriptivos de *Poema nacional* a los cuadros de costumbres de *El patio andaluz*, libro de pocas páginas, pero de copiosas bellezas»⁷. Idéntica opinión expone el redactor anónimo de *Revista de España*: «¿Ha ganado, o ha perdido en el cambio? Nosotros creemos que ha ganado, porque, dadas las facultades artísticas del joven autor de *El patio andaluz*, la prosa es molde más amplio y favorable para vaciar sus concepciones»⁸.

5. *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid, Manuel Rosado, Editor, 1886, 174 pp.

6. La historia de la transmisión textual de esta obra y de todos sus libros de cuentos aparece estudiada con detenimiento en mi edición de los cuentos de Salvador Rueda aparecida recientemente. *Vid.* el capítulo titulado: «La historia de sus textos y la crítica contemporánea», en *Obras completas de Salvador Rueda. Cuentos y artículos de costumbres*, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, pp. 8-24.

7. Mariano de Cavia, «Entre paréntesis, Notas de un lector», *El Liberal*, Madrid, 30-junio-1886, p. 1.

8. «Notas bibliográficas», *Revista de España*, Madrid, nº 109, marzo-abril 1886, p. 629.

De sus quince textos⁹, solo incluye un relato: «De piedras abajo», convirtiéndose en el primer cuento de todos sus volúmenes en prosa. Un único texto no es relevante a la hora de elaborar conclusiones de todo un volumen, pero merece un estudio, pues «De piedras abajo» ya muestra características recurrentes en sus relatos. Además, con él Salvador Rueda apunta su inminente evolución hacia el cuento, que será ya el género narrativo predominante en sus volúmenes posteriores. A su vez, el cuento le servirá de etapa preparatoria para una fase más ambiciosa: la novela, que ya fraguaba por entonces¹⁰ y que escritores como Pereda tanto le animan a cultivar en su correspondencia personal¹¹.

9. Estos son sus títulos: «El patio andaluz», «El bautizo», «La Nochebuena», «La matanza», «El brasero», «La parranda», «El velatorio», «El titiritero», «El canto flamenco», «El columpio», «El molino», «Cuadro bohemio», «El lañador», «La fiesta de San Antón» y «De piedras abajo».

10. El 4 de septiembre de 1886, apareció en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona un artículo de Salvador Rueda titulado «Una figura. (Estudio del natural)» (pp. 566-567). El malagueño indicaba en nota a pie de página que pertenecía a su novela, «aún inédita», *El gusano de luz*. Esta colaboración periodística es la primera referencia a dicha obra, lo que denota que, tres años antes de su aparición pública, Rueda preparaba una novela, que no llegaría al gran público hasta 1889. Para más información sobre la transmisión de *El gusano de luz*, vid. «Introducción» a mi edición de *El gusano de luz. Novela andaluza*, Málaga, Arguval, 1997, pp. 13-22.

11. Vid. E. Sánchez Reyes, «Mementos de actualidad. Cartas a Salvador Rueda», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIII (1957), n.º 1 y 2, pp. 188-207. Entre otros ejemplos, habría que citar una carta fechada el 6 de abril de 1887: tras leer su segundo libro de cuentos, Pereda comunicaba a Rueda «la ansiedad con que aguardo la publicación de la novela que anuncia V. en la cubierta de *El cielo alegre*» (p. 191). En otra epístola de 29 de marzo de 1890, tras recibir y leer *Granada y Sevilla*, le confesaba: «tengo grandísimos deseos de verle a V. emplear toda la fuerza de esos raros elementos en una novela» (p. 194).

Animado, sin duda, por el éxito y la gran repercusión mediática de su primer libro, Salvador Rueda publica en 1887 dos nuevos volúmenes en prosa: *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces* y *Bajo la parra*. *El cielo alegre*¹² tiene bastante éxito, pues se edita dos veces en dicho año. Este libro sigue ostentando el marbete costumbrista en el subtítulo, pero muestra ya desde la dedicatoria a José María Celleruelo un claro cambio de rumbo, pues Rueda concibe el volumen como «libro de *POESÍAS*», resaltando con la cursiva y con una tipografía de mayor tamaño el término que debe preparar al lector para el contenido lírico de su nueva obra, curiosamente escrita en prosa. Entronca, por tanto, con la idea modernista de escribir poesía en un molde diferente al verso. Este aspecto, netamente «moderno», brinda al lector un enfoque subjetivo, idealista y poético de un libro que, en principio, parece detenerse en la observación de costumbres andaluzas. Es, por tanto, digna de resaltar la voluntad del autor de unir poesía y prosa en *El cielo alegre*, gestando una obra integrada por un número considerable de textos muy cercanos a la prosa poética. Esa amalgama literaria no solo aparece en la dedicatoria. En uno de sus cuentos: «El movimiento de las hojas» –reflexión poética sobre la llegada del otoño–, el propio autor conecta con su idea inicial al afirmar que el libro es un álbum y este relato una poesía más del mismo:

Ahora que las hojas verifican sus últimos movimientos, como los viejos corazones sus latidos, justo es consagrarles un modesto

12. *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887, 287 pp.

lugar en nuestro *álbum*, siquiera sea como el recuerdo que se envía a todo lo que fenece¹³.

Otro argumento a favor del contenido lírico del libro aparece en una carta que Pereda dirige a Rueda, tras la aparición de *El cielo alegre*, donde el santanderino da su opinión sincera sobre esta obra. En ella alude concretamente a uno de sus textos: «El palo del telégrafo», y afirma de él que es una «delicadísima poesía»¹⁴.

En *El cielo alegre*, Rueda combina los cuentos con algunos cuadros de costumbres. Pese al subtítulo *–Escenas y tipos andaluces–*, que recuerda la clásica división genérica del escrito costumbrista iniciada por Juan de Zabaleta, este libro presenta un predominio absoluto del relato. De los veinticuatro textos que aparecen en la edición de 1887, dieciséis corresponden a dicho género, pudiendo considerarse cuadros de costumbres el resto¹⁵, por lo que salen del objeto de este estudio. Los títulos de los relatos son: «El baño de los chiquillos», «La sombra», «Tarde de junio», «La fuente», «La lluvia», «La casa de campo», «Buscando nidos», «La peseta y el sol», «La primera salida», «La granizada», «El recodo del camino», «El movimiento de las hojas», «El doctor Centurias», «El palo del telégrafo», «El montón de basura» y «Paisaje de setiembre». Estos dieciséis cuentos se ven engro-

13. Todas las referencias a sus diferentes cuentos se harán, a partir de ahora, sobre mi edición de 2016, la única al alcance de los lectores. *Cfr. Obras completas. Cuentos y cuadros de costumbres*, cit., p. 245. Para evitar notas innecesarias a pie de página, indicaré directamente la página tras la cita, en el cuerpo del libro.

14. E. Sánchez Reyes, art. cit., p. 191.

15. Sus títulos son: «El casorio», «Cuadro campestre», «El riego en la huerta», «La faena de naranjas», «El paleta de visita», «La caja de pasas», «La trilla» y «Semana Santa en Sevilla».

sados por otros relatos que el autor incluye para su tercera edición. No hay que olvidar que *El cielo alegre* es, de sus volúmenes de prosa breve, el que más veces se reedita. Después de las dos ediciones de 1887, Salvador Rueda lo vuelve a publicar en 1896, en la «Biblioteca Selecta» del editor valenciano Pascual Aguilar. Esta última edición es un caso interesante desde el punto de vista de la Crítica Textual, debido a las variantes que introduce su autor. Con ellas, sin duda, busca adaptarse a los nuevos gustos, dar salida a trabajos recientes e inéditos o simplemente muestre el sometimiento a los deseos de su editor. Para comenzar, diré que elimina de la portada el subtítulo que relacionaba la obra tan claramente con el costumbrismo. De los veinticuatro textos iniciales de *El cielo alegre* –todos cuentos y cuadros de costumbres–, Salvador Rueda elimina nueve de ellos¹⁶. Para compensar esta disminución tan apreciable del contenido, incluye ocho nuevos trabajos: cuatro artículos eruditos, que salen del propósito de esta monografía¹⁷, y cuatro cuentos: «El himno del fuego», «Episodio trágico», «Idilio y tragedia» y «El organillero», que, salvo el último, ya ha publicado entre agosto de 1892 y diciembre de 1893 en diversos periódicos y revistas nacionales. El corpus de cuentos de *El cielo alegre* queda, por tanto, establecido en veinte títulos, pues debe tenerse en cuenta la voluntad del escritor malagueño, al incluir esos últimos trabajos al catálogo de sus relatos.

16. En concreto, solo suprimió dos cuadros de costumbres: «Cuadro campestre» y «Semana Santa en Sevilla»; y siete relatos: «La fuente», «La casa de campo», «Buscando nidos», «La primera salida», «El recodo del camino», «El movimiento de las hojas» y «El montón de basura».

17. Sus títulos son: «Apología de la copla», «El peso de las palabras. (Capítulo trasapelado de mi obra *El ritmo*)», «Alfredo de Musset. Prólogo del tomo de sus traducciones» y «La cantaora».

Soy consciente de que no todos los estudiosos coinciden a la hora de clasificar genéricamente sus textos narrativos breves. M^a J. Cabrerizo García, en un reciente estudio, incluye relatos diferentes a los míos en una y otra casilla genérica¹⁸. Sucede lo mismo con A. Casas, quien incorpora entre los cuentos de Rueda textos que yo considero claramente cuadros de costumbres, como «El velonero» y «La venta del pescado», de otro de sus libros¹⁹. No es menos cierto que muchos de los cuentos de *El cielo alegre* poseen características tan cercanas al cuadro de costumbres que confunden al especialista y propician la difuminación de las fronteras entre ambos géneros a la hora de estudiar la obra del malagueño. Esto se aprecia en títulos como «La casa de campo», «El baño de los chiquillos», «La primera salida» o «El recodo del camino», por citar unos pocos ejemplos, que bien podrían formar parte de una novela, como escenas de ambientación costumbrista. De hecho, Rueda empleó dos años después el primero de ellos como materia narrativa de su primera novela: *El gusano de luz*. Le sirvió para redactar la mitad del capítulo X, ahora con título más acorde a su contenido: «La vuelta de misa».

Los cuentos de *El cielo alegre* no aparecen, en general, en la prensa antes de ver la luz el volumen. Solo he localizado un relato durante su promoción: «El montón de basura». En este caso, el responsable de su inserción en *El Día* afirma de forma tajante: «no es seguramente el mejor; lo hemos cogido al azar entre los más *cortos*,

18. Vid. «La prosa breve de Salvador Rueda», *Analecta Malacitana Electrónica*, n^o 39 (diciembre-2015), pp. 45-71.

19. Cfr. A. Casas, «Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres, al cuento literario», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros, tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 351-362.

porque el espacio no nos permitía otra cosa»²⁰. Los pocos títulos que sí ven la luz en las revistas y periódicos del momento lo hacen, curiosamente, tras haberse publicado el libro²¹.

*Bajo la parra*²², su tercer volumen de prosa breve, está compuesto de dos libros completamente autónomos. El primero lo titula *Estrellas fugaces. Poesías*; y el segundo, *Bajo la parra. Cuadros y cuentos*. Es la primera colección de Salvador Rueda que combina poesía y prosa, pero no sería la última, pues volvería a mezclarlas en *Sinfonía callejera*, el último de sus libros de cuentos. Su sección en prosa está compuesta por veintinueve textos, haciendo de esta colección la más voluminosa de todas las suyas²³, y tiene la peculiaridad de tomar su título del cuento inaugural, tal y como es costumbre entonces entre sus contemporáneos. Pero en la edición valenciana de 1891, para la «Biblioteca Selecta» de Pascual Aguilar²⁴, Rueda elimina todas las poesías de la primera parte del libro y sus trabajos en prosa quedan reducidos a diecinueve. Suprime diez de los cuentos y cuadros de costumbres iniciales:

20. *El Día*, Madrid, 8-julio-1887, p. 1.

21. Vuelvo a remitir al «Índice de relatos» de esta monografía, donde pormenorizo todos los detalles; en concreto, a las pp. 207-215.

22. *Bajo la parra*, Madrid, Imp. de la Gaceta Universal, [1887], 271 pp.

23. Son sus títulos los siguientes: «Bajo la parra», «El tronido», «El velonero», «Salamandra», «Visiones de la borrachera», «La pareja de mariposas», «La pulga», «Ráfagas de otoño», «Los murciélagos», «Escena al sol», «El exorcismo», «La venta del pescado», «Los barqueros», «El musgo», «El aguacero de oro», «La banda de música», «El campanario», «El vaso de agua», «Marina», «La feria del pueblo», «Las candeladas», «Cuadro húngaro», «Se aguló la fiesta», «Margaritas a puercos», «Cuadro oriental», «Las cédulas de año», «La mujer desconocida», «La burbuja» y «Crepúsculo».

24. *Bajo la parra*, Valencia, Pascual Aguilar, Editor, [1891], 177 pp.

«El velonero», «Visiones de la borrachera», «Ráfagas de otoño», «El campanario», «Marina», «La feria del pueblo», «Las candeladas», «Se aguló la fiesta», «Margaritas a puercos» y «La burbuja». Buscar una justificación literaria que satisfaga mengua tan notoria no es tarea fácil. En el caso del penúltimo texto, su supresión parece lógica, pues el autor lo acaba de reeditar en *Tanda de vales*, obra aparecida a principios de 1891. «Visiones de la borrachera» volvería a incluirlo dos años después en *Sinfonía callejera*, eventualidad que pudo tener ya meditada. El resto de los textos quizá los elimina su autor por recordar demasiado su orientación costumbrista o por no apreciarlos lo suficiente. Entre las supresiones, hay tres relatos —«Ráfagas de otoño», «El campanario» y «La burbuja»— que apenas tienen acción, ofrecen un elevado lirismo y un derroche descriptivo. Como si no gustase este tipo de textos que describen con minuciosidad objetos insignificantes. Pero no cabe duda alguna de que tan drástica reducción textual nace de las exigencias del nuevo editor, quien debió considerar muy extensa la obra en su formato original. Las ediciones de Pascual Aguilar se caracterizaban por su precio asequible, lo que implicaba abaratar costes en algún momento del proceso²⁵.

La sección en prosa de *Bajo la parra* es subtitulada por Rueda con la aclaración genérica de *Cuadros y cuentos*. Es esta la primera

25. Carlos Mendoza, en su breve reseña de la segunda edición de *Bajo la parra* comenta: «Gracias a la baratura de las obras que forman la acreditada *Biblioteca* del Sr. Aguilar podrá todo el mundo saborear la magnífica colección de cuentos del Sr. Rueda, conocidos ya de parte del público, y sobre los cuales emitimos a su tiempo nuestra opinión». («Bibliografía», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 464, 21-noviembre-1891, p. 746). Se refiere, sin duda, a la reseña aparecida el 26 de noviembre de 1887 y que se recoge en la Bibliografía.

ocasión en que aparece el término «cuento» estampado en la portada de alguno de sus volúmenes de prosa breve. Solo lo volverá a emplear otra vez seis años después en *Sinfonía callejera*. Este subtítulo indica cierta modernidad del autor, pues, a juicio de Baquero Goyanes, no es habitual su empleo en España hasta la década de los setenta²⁶. Dicha clasificación genérica advierte de la voluntad del escritor de combinar géneros narrativos: los *cuentos* y los *cuadros*, que recuerdan, sin duda, a los «de costumbres», tan cultivados por el malagueño; pero también a un tipo de relato breve, fragmentario, cercano a la modernidad.

La mayoría de los cuentos de *Bajo la parra*, «dignos de las mayores ponderaciones», como apunta un crítico de *El Liberal*²⁷, se reeditan en la prensa después de la aparición del volumen. Solo dos relatos: «Visiones de la borrachera» y «Se aguló la fiesta», se eligen para publicitar la edición príncipe. Y otros dos —«Salamanca» y «Los barqueros»— promocionan la segunda edición de 1891. Curiosamente, todos los cuentos mantienen sus títulos en sus diferentes ediciones. Me gustaría señalar también que un número considerable de relatos de *Bajo la parra* es reeditado por su autor años después en diferentes revistas hispanoamericanas, concretamente en dos publicaciones mejicanas: *Revista Azul* y *El Mundo Ilustrado* y en una bonaerense: *Caras y Caretas*. De todos ellos, siete cuentos los publica su autor en la primera revista, fundada por Manuel Gutiérrez Nájera, de clara orientación modernista. *Revista Azul* se declaró cosmopolita y renovadora y abrió las puertas a todo lo bello, «sin que importara el desvío de los cánones

26. Cfr. *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 71.

27. «Publicaciones», *El Liberal*, Madrid, 2-noviembre-1887, p. 3.

establecidos»²⁸. Estos textos de Rueda ven la luz entre septiembre de 1894 y julio de 1896²⁹. Como dato curioso, apunto que algún crítico llegó a elogiar de este volumen el hecho de que no siguiera las «corrientes modernas».

De sus veintinueve textos iniciales, solo veintidós pueden considerarse auténticos relatos. El canon cuentístico de *Bajo la parra* queda, en consecuencia, formado por: «Bajo la parra», «El tronido», «Salamandra», «Visiones de la borrachera», «La pareja de mariposas», «La pulga», «Ráfagas de otoño», «Los murciélagos», «Escena al sol», «El exorcismo», «El musgo», «El aguacero de oro», «La banda de música», «El campanario», «El vaso de agua», «Cuadro húngaro», «Se aguló la fiesta», «Margaritas a puercos», «Cuadro oriental», «La mujer desconocida», «La burbuja» y «Crepúsculo». El resto de títulos recogidos en la edición de 1887 son cuadros de costumbres que no forman parte del objetivo de esta monografía y que, en consecuencia, descarto³⁰.

28. Véase el interesante estudio introductorio de A. E. Díaz Alejo y E. Prado Velázquez, *Índice de la Revista Azul, 1894-1896*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1968, p. 26.

29. Sus títulos son: «La pareja de mariposas» (vol. I, nº 21, 23-septiembre-1894, pp. 327-328); «El aguacero de oro» (vol. I, nº 23, 7-octubre-1894, pp. 365-366); «La pulga» (vol. II, nº 13, 27-enero-1895, pp. 203-204); «Bajo la parra» (vol. III, nº 10, 7-julio-1895, pp. 152-153); «Crepúsculo» (vol. III, nº 15, 11-agosto-1895, pp. 228-229); «La banda de música» (vol. III, nº 23, 6-octubre-1895, pp. 361-362); «La mujer desconocida» (vol. V, nº 12, 19-julio-1896, pp. 183-184). Además de los cuentos, publicó un cuadro de costumbres: «La venta del pescado» (vol. IV, nº 25, 19-abril-1896, pp. 392-394); su texto teórico: «Color y música» (vol. III, nº 8, 23-junio-1895, pp. 126-127) y otro cuento que no incluyó Rueda en ninguno de sus libros: «En la mesa de disección. (Cuento fantástico)» (vol. III, nº 4, 26-mayo-1895, pp. 61-62).

30. Me refiero a «El velonero», «La venta del pescado», «Los barqueros», «Marina», «La feria del pueblo», «Las candeladas» y «Las cédulas de año».

En los años que faltan para concluir la década, Rueda sigue trabajando incansablemente. Publica libros de poemas como *Sinfonía del año* (1888), *Estrellas errantes* y *La corrida de toros* –los dos de 1889– y debuta como novelista con *El gusano de luz*, obra que, en general, es muy bien acogida por la crítica. 1890 es un año fecundo para nuestro autor. Lo inaugura publicando *Granada y Sevilla*. A los pocos meses, ve la luz su segunda novela: *La reja*, y dos libros de poesía: *Poema nacional*. *Aires españoles* e *Himno a la carne*, en el que Valera ve explícita una sensualidad contraria al sentimiento religioso³¹.

En los libros de cuentos publicados por el autor en los años noventa, se aprecia cierto cambio de rumbo en los títulos. Hasta este momento, Rueda parece haber apostado por una adscripción costumbrista, indicada de una u otra forma en sus portadas. Ahora desaparece toda vinculación con el costumbrismo en los tres volúmenes siguientes y últimos de su producción: *Granada y Sevilla*, *Tanda de vales* y *Sinfonía callejera*. En ellos se observa, además, una fructífera vinculación de la literatura con diferentes manifestaciones artísticas –la música, la pintura y la arquitectura para mayor exactitud–, lo que, también, relaciona su obra con las corrientes literarias del momento: sincréticas, preciosistas, que potencian la fusión artística.

Granada y Sevilla. *Bajorrelieves*³² es el primer caso de lo mencionado. El subtítulo elegido por Rueda es un término artístico que lo relaciona estrechamente con las bellas artes. Desde la portada parece

31. Vid. J. Valera: «Disonancias y armonías de la moral y la estética», *La España Moderna*, Madrid, 15-marzo-1891, pp. 95-108, y 1-abril-1891, pp. 124-135.

32. Madrid, Fuentes y Capdeville, 1890, 206 pp. («Biblioteca de Autores Célebres», 2).

indicar el poco resalte de las figuras con respecto al plano y prepara al lector para unos artículos donde los individuos están siempre en relación de dependencia, de inferioridad con respecto a la escena, al paisaje, a la ciudad. De hecho, muchos de sus textos son artículos de carácter panorámico, redactados con técnica impresionista –de frase breve y gran lirismo–, con diferentes focos donde posar la luz y el color de su pluma, no ofreciendo profundidad en el análisis de personajes, peripecias o escenarios. Esta alianza de literatura y arte, en un interesante juego sinestésico y sensualista, aparece también en la dedicatoria de la primera parte del libro: *Granada*, donde el autor muestra de forma explícita la inclusión de su obra en la corriente colorista: «me propuse ver hasta qué punto podía pintar con nuestro idioma, y producir brillantéz y colorido».

Todos los anuncios breves y reseñas que se hacen eco de la aparición de *Granada y Sevilla* destacan su prosa brillante y equiparan la pluma de Salvador Rueda a un pincel que pinta «costumbres andaluzas con el idioma hasta un punto a donde pocos, muy pocos, llegan»³³. Un crítico de *La Época* resalta las reducidas dimensiones del libro, que le confieren, en su opinión, un aspecto abocetado: «no son cuadros, son, cuanto más, bocetos –propiamente lo que llaman los pintores *notas de color*–»³⁴. Apunta que el libro debe ser apreciado en conjunto, como tales notas, teniendo en cuenta también que no es el suyo un tema original ni novedoso. F. J. Garriga resalta la exactitud y verdad artística de *Granada y Sevilla*; el retrato de la realidad, de una realidad sin imperfecciones, de una realidad hermosa, bella, descrita subjetivamente; lo que le aproxima al Mo-

33. «Bibliografía», *El Día*, Madrid, nº 3568, 3-abril-1890, p. 3.

34. «Libros nuevos», *La Época*, Málaga, nº 13491, 15-marzo-1890, p. 4.

dernismo: «Escritor a la moderna, en sus cuadros domina el subjetivismo. Son sus impresiones íntimas las que se expresan donde quiera, con tal calor y tanta inspiración, que el lector cree asistir con el autor al mismo viaje y participar de las mismas emociones»³⁵. Aunque le afea el abuso de figuras pintorescas y el recargamiento del estilo:

toda obra literaria y artística debe dirigirse a la par a todas las facultades del espíritu, promoviendo su armonía. Los excesos de la imaginación fatigan en vez de proporcionar el sereno goce que experimentamos cuando al mismo tiempo que el entusiasmo se nos invita a la meditación. (p. 212)

Granada y Sevilla está integrado por dieciocho textos, repartidos en dos partes o secciones completamente autónomas. La primera: *Granada*, la dedica a quien fuera ministro de Fomento: Carlos Navarro y Rodrigo: «en recuerdo de un viaje inolvidable»; y la segunda: *Sevilla*, a Leopoldo Estevas Suárez, en agradecimiento a su hospitalidad durante su estancia en dicha ciudad. El nuevo libro forma parte de la «Biblioteca de Autores Célebres» y presenta una edición muy cuidada, con dibujos de destacados artistas andaluces: García Ramos, Ruiz Guerrero, Mattoni, Blanco Coris y Clemente, a quienes, en prueba de gratitud, el escritor malagueño recuerda en el texto inaugural de la segunda parte del libro:

Al pie de un cuadro de gitanos, en cuyo centro se agita una bailadora, creemos ver la firma de García Ramos; debajo de un busto

35. «Dos libros», *Revista Contemporánea*, Madrid, nº 78, abril-1890, p. 212.

con mantilla, el nombre de Fortuny; al lado del espléndido jaez de un caballo, el nombre de Velázquez; junto a los pomposos arreos del aparejo jerezano, el nombre de Meissonier; entre los hierros de un balcón lleno de flores, los nombres de Clemente, Ruiz o Coris, y sumido en la sombra de un crucero de iglesia, por donde pasan vibrando las notas del Miserere, el nombre de Mattoni³⁶. (p. 446)

De sus libros en prosa, es el de carácter más culturalista, por las numerosas referencias históricas, literarias y artísticas que ofrece –en especial a la pintura, la música y la arquitectura–. Es un típico producto de su tiempo: híbrido, permeable a otras artes, sincrético. Por la temática, *a priori*, puede mover a pensar que es un libro costumbrista, pero, en realidad, reúne textos difíciles de encasillar en un género literario concreto. Lo integran artículos de costumbres, relatos fantásticos, periodísticos, de viaje y textos eruditos de carácter histórico-artístico, embellecidos en todo momento por la pluma colorista del autor. No en balde, el propio Salvador Rueda era consciente de su nuevo planteamiento, del diferente enfoque que había querido darle a su libro, por lo que advierte a los lectores en la primera dedicatoria de *Granada y Sevilla* que: «es una excepción entre los míos, un capricho».

La primera parte: *Granada*, es la más breve de las dos. La componen seis artículos, recopilados –no escritos– a raíz del viaje que Rueda realiza a la ciudad granadina como corresponsal de *El Glo-*

36. Aparte del relato «¡A Sevilla!», el pintor García Ramos también sería mencionado en otro de sus textos: «Desde la Giralda»: «En el frente del barrio de Triana únense y mézclanse en abigarrada armonía la graciosa azotea salpicada de flores, la ventana casi hundida sobre el río, la canal impensada saliendo de en medio de un muro, y toda la serie de incidentes que se admiran en los magistrales cuadros de García Ramos» (p. 490).

bo para ver coronar a Zorrilla en junio de 1889³⁷. De ellos solo uno puede considerarse artículo de costumbres: «Zambra de gitanos», con una tipología muy particular, apuntada desde el título, por lo que se saldría del objeto de este libro. Los otros cinco textos son de difícil clasificación. No son cuentos al uso; son, más bien, relatos eruditos, crónicas periodísticas, textos muy evocadores, impresionistas, eminentemente descriptivos y altamente poéticos: «La noche de San Juan desde el tren», «Desde el Mirador de la Reina», «El Generalife», «La Puerta del Vino» e «Iluminación en la Alhambra». Los cuatro últimos están inspirados en monumentos arquitectónicos, embellecidos en todo momento por su pluma, cargada de retórica, sentimiento y color. De ellos descarto «Iluminación en la Alhambra», por prevalecer su carácter de crónica periodística. El resto podrían salirse, en principio, del objeto propuesto en este libro, si no fuera por los numerosos elementos narrativos que incluyen. El escritor efectúa una elaboración literaria del tiempo al contraponer el pasado y el presente; inventa pequeñas historias que se enlazan con sus evocaciones del pasado y lo que pudo haber sido y recupera temas como el exotismo oriental y motivos como la noche o el crepúsculo. En resumen, el corpus de relatos de *Granada* está integrado por «La noche de San Juan desde el tren», «Desde el Mirador de la Reina», «El Generalife» y «La Puerta del Vino».

La segunda sección del libro, *Sevilla*, reúne doce textos, que se agrupan en dos unidades temáticas: la Semana Santa y la Feria de

37. Sus títulos son: «La noche de San Juan desde el tren», «Desde el Mirador de la Reina», «Zambra de gitanos», «El Generalife», «La Puerta del Vino» e «Iluminación en la Alhambra».

Abril³⁸. Son, por tanto, relatos de circunstancias, nacidos al socaire de fiestas populares y celebraciones religiosas, que tanto cultivaron los escritores del XIX. Asimismo son textos evocadores de dos diferentes viajes que Salvador Rueda realiza a Sevilla en 1887 y 1888, durante su Semana Santa y su Feria de Abril, tal y como indican las referencias cronológicas que estampó su autor al final de los mismos y que A. Quiles Faz ha sabido fijar con absoluta precisión³⁹. En *Sevilla*, la dificultad de establecer el corpus de relatos viene de sus conexiones con el costumbrismo, pues los temas de la feria y de la Semana Santa sevillanas han sido habituales en el género. Por ello, entre sus textos hay cuatro artículos costumbristas, que descarto para su posterior análisis: «La feria de Sevilla», «Las carreras de cintas», «El mantón de Manila» y «Tragedia». Siendo el resto, relatos de gran ambigüedad, que, como los de *Granada*, comparten características de diferentes géneros. Elijo, por la elaboración literaria, su fragmentarismo y técnica impresionista, por la evocación íntima que reflejan sus páginas y la incorporación de elementos oníricos e irracionales, los relatos que enumero a continuación: «¡A Sevilla!», «El Miserere», «La Procesión del Silencio», «Padrenuestros y pinceladas», «Las cofradías de madrugada», «Desde la Giralda» y «Despedida». Descarto, a su vez, «El Domingo de Ramos», por las mismas razones que «Iluminación en la Alhambra». En resumen, de los dieciocho textos de *Granada y Sevilla*, descarto los cuadros

38. Son los siguientes: «¡A Sevilla!», «El Domingo de Ramos», «El Miserere», «La Procesión del Silencio», «Padrenuestros y pinceladas», «Las cofradías de madrugada», «La feria de Sevilla», «Las carreras de cintas», «El mantón de Manila», «Tragedia», «Desde la Giralda» y «Despedida».

39. *Vid.* el imprescindible estudio de la profesora A. Quiles Faz: *Salvador Rueda en sus cartas. (1886-1933)*, Málaga, AEDILE, 2004, pp. 56 y 69.

de costumbres y crónicas periodísticas e incluyo en el grupo de relatos a estudiar once textos: cuatro de *Granada* y siete de *Sevilla*.

A principios de 1891, Salvador Rueda publica su quinto libro en prosa: *Tanda de vales*, una nueva colección de relatos, con ilustraciones de Butler⁴⁰. Quizá fuese este el título definitivo que le puso el autor y no el que anunció en la contraportada de *Himno a la carne* un año antes: *Un puñado de cuentos*, que se encontraba en 1890 «(En prensa)». Este mismo año aparece también su primera obra teatral —*El secreto. Poema escénico*— y su poemario *Cantos de la vendimia*, con una carta-prólogo de *Clarín*. *Tanda de vales* lo dedica a Valentín López Navalón, «modelo de amigos y de caballeros».

Este volumen vuelve a presentar esa vinculación ya mencionada con el arte. El título del libro alude a una conocida pieza musical de origen foráneo y es elegido por su autor para expresar la estrecha correspondencia entre la literatura y la música, al equiparar sus cuentos a breves piezas musicales. Resalta, así, otra de las importantes cualidades de su prosa: la sonoridad, que, junto al colorismo y la luz, vinculan su obra fuertemente al Modernismo, pues lo sensorial es ingrediente básico de dicha estética. En una carta que Rueda dirige al pintor Virgilio Mattoni, se pregunta: «pero ¡el color!... ¿Hay cosa más bella que el color? Yo solo lo encuentro comparable a la luz, de donde emana, y a la música, que le hace competencia»⁴¹. Antes de avanzar, me gustaría traer aquí sus ideas aparecidas, a modo de colofón, en su poemario *En tropel. Cantos españoles*, que

40. *Tanda de vales*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, 254 pp.

41. Esta carta la publica en *El Globo* el 28 de octubre de 1888. Posteriormente la incluye en su volumen *Tanda de vales*, cit., pp. 589-592.

el escritor malagueño titula significativamente: «Color y música»⁴². Para Rueda, el color y la música son elementos intrínsecos de la obra literaria: «nacen de lo más hondo y misterioso de las cosas y son su vida íntima y su *alma*» (pp. 181-182). Las cosas, a su juicio, cantan un himno –quiero recordar su relato «El himno del fuego»– que no es perceptible por todos los oídos. Cada ser, cada objeto tiene su melodía interna «que hace llegar su canto a nuestro espíritu». Todo, a su manera, canta en el mundo. La música no es exterioridad, sino «causas determinantes de las condiciones de nuestra alma» (p. 182). El artista que, como él, cante los seres humanos en su estrecha relación con la naturaleza, ha de convertir la pluma en un instrumento que le permita recoger «tanto matiz disuelto, tanta nota vaga e indeterminada, tanto secreto latido como anima esa grandiosa y secreta sinfonía» (p. 183). La pluma, por tanto, se debe convertir en una orquesta, capaz de expresarlo todo, pues la civilización moderna es ahora tan variada, tan diversa, «que cada cosa, cada eco humano, cada átomo dicen constantemente a la pluma: *Cántame, analízame, descríbeme, lleva mi voz a ese concierto, porque si no, estará incompleto el pentagrama*» (p. 183).

Para afianzar la idea expuesta, Rueda inaugura *Tanda de vals* con un relato que justifica en sí mismo el título del volumen: «El vals de las hojas». Y para dejar constancia de una obra de estructura circular, clausura el libro con «Toque de rebato», relato que –además de ofrecer vinculación musical desde el título– completa su significado e intención artística: «Solo queda el vals último –escribe el autor–, vals literario, alado y ligero, como los demás de este libro,

42. Cito por la segunda edición de esta obra: Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández, 1893, pp. 181-185.

y equivalente al que con notas se escribe en el pentagrama» (p. 593). Estas son las dos referencias al sincretismo artístico del libro más importantes, pero en *Tanda de vales* aparecen otras alusiones al ingrediente musical. En «El debut», podemos ver la actuación de la tiple Ángela Reyes y, muy en particular, el número central del tercer acto de *La bruja*, libreto musical de Ruperto Chapí. La música es también importante en «La alternativa», donde se escuchan sus acordes en toda la plaza de toros. En «De tejas arriba», la rondalla entona las ingeniosas coplas de los jóvenes del pueblo que cortejan a Teresa y en «Remember», el gaitero, a lo lejos, ofrece los redobles de su caja mientras las parejas bailan la clásica muñeira, y el canario del salón se deshace en «atronante música».

Tanda de vales está integrado por dieciocho relatos⁴³ y dos interesantes epístolas. La primera remitida al escritor malagueño Juan José Relosillas y la segunda, al pintor sevillano Virgilio Mattoni. En mi opinión, solo hay dos textos difíciles de clasificar, más cercanos al cuadro de costumbres que al cuento y que, tras meditado estudio, he excluido del canon de sus relatos. Me refiero a «El castillo de Santiago» y «El baile de las nueces». Soy consciente de que, dependiendo del enfoque del crítico, pueden ser estudiados en uno u otro género.

La mayoría de los cuentos del volumen aparecen antes de 1891. El más antiguo que he podido localizar lo publica en 1887, en la

43. Sus títulos son: «El vals de las hojas», «Cuesta arriba», «La boda de espectros», «El debut», «De tejas arriba», «La moneda fingida», «La alternativa», «La fuga del nido», «El entierro del rayo de sol», «Elegía», «Después del baile de máscaras. (Lo que dicen los átomos de polvo)», «¡Ciervo!», «Margaritas a puerocos», «El alma en pena», «Una venganza chusca», «Remember», «¡Qué raro!» y «Toque de rebato».

primera edición de *Bajo la parra*, viendo la luz los restantes entre 1888 y 1890. El propio Salvador Rueda advirtió, al principio de «La moneda fingida», que este y otros cuentos del libro, que había publicado con anterioridad, los había visto «por ahí muy recientemente casi calcados, en la forma y en el espíritu» (p. 527). Hay otro grupo de relatos que aparece el mismo año en que se publica *Tanda de vales*, con una clara finalidad publicitaria. Estos ven la luz en *Álbum Ibero-Americano*, *Revista de España* y *Semana Cómica*. Como es habitual en el autor, sigue con la costumbre de publicar sus cuentos en revistas años después de haber editado el libro, reutilizando este material desde 1892 hasta 1914.

Dos años después, en 1893, aparece el último volumen de relatos del malagueño: *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*⁴⁴. Este mismo año da a la luz su poemario *La bacanal* y comienza a publicar por entregas su obra de teoría literaria *El ritmo*. Con anterioridad, Rueda ha dado a la imprenta *En tropel*, amparada por un prólogo de su entonces amigo Rubén Darío; y su última novela del siglo XIX: *La gitana* (1892), que en modo alguno alcanza la repercusión deseada. Quizás ello le indujo a abandonar momentáneamente el género narrativo, con el que no había cosechado los triunfos esperados⁴⁵.

No era la primera vez que empleaba este término musical en su obra. *Sinfonía callejera* recuerda en el título a otro libro suyo de 1888: *Sinfonía del año*, donde el autor agrupa sus poesías en cuatro partes según las diferentes estaciones. En *Sinfonía callejera*, Sal-

44. Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893, 176 pp.

45. Las novelas de Rueda publicadas a finales del siglo XIX han sido estudiadas en profundidad por mí en el trabajo titulado «Las novelas andaluzas de Salvador Rueda (1889-1892)», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 149-183.

vador Rueda vuelve a hacer mención explícita desde el título a la relación entre música y literatura. Una vez más, asocia dos manifestaciones artísticas, equiparando sus cuentos a pequeñas piezas musicales. Ahora alude el autor a una estructura musical de mayores dimensiones que el vals referido en su anterior libro, donde cada uno de los cuentos y artículos de costumbres es parte integrante de la sinfonía, que ejerce su influencia sobre el lector como conjunto. La impresión global de la obra se experimenta cuando se lee el libro en su totalidad y llega hasta nosotros la última nota, la vibración definitiva de su relato final. En esta obra, el autor hace hincapié en que esa sinfonía es «callejera», es decir: popular, porque la mayoría de sus textos se ambientan en el campo, en los pueblos, entre gente humilde. Solo hay dos excepciones: «La copa de champagne», que recrea el mundo intelectual de los banquetes literarios, y «Visiones de la borrachera», nacida de una experiencia personal del escritor.

Referencias musicales se dan en casi todos los relatos del libro, siendo las más numerosas las de su primer cuento: «Aguafuerte». En él diferencia el narrador la melodía armoniosa de la naturaleza y la canallesca y atronadora música de los brutales arrieros. La más evidente es la música de la naturaleza, pues el protagonista la aprende «oyendo los aguaceros», se enamora a los catorce años de «todas las fuentes que me daban de balde su música». Cuando vive en la aldea y es «poeta niño», se extasía «ante los cañaverales que sonaban como flautas de un idilio», de «las fuentes con su rezumar músico y sonoro». También nos habla de la euritmia sonante de las olas, cuando descubre por primera vez el «prodigio azul» del mar. En el viaje iniciático que realiza, camino a la ciudad, escucha el ritmo y la armonía del mundo, «a la cual lo creía todo sujeto»: el paso uniforme de las cabalgaduras, la cadencia de las coplas de los

arrieros: «todo penetró en mis oídos como una armonía magnífica y grande, digna de la idea que yo acariciaba del mundo y de sus seres» (p. 604). Más adelante, dice estar «fascinado por el canto robusto y valiente de la vida». Todo para él es música: «atronadoras diligencias con los estrépitos y fanfarrias de su cascabelería loca y triunfal», oye «acentos distintos» y percibe a lo lejos, en la capital: «un grave concierto de campanas broncas que me hablaban de una soñada Babilonia» (p. 604). Al caer Careto ante el maltrato de los arrieros borrachos, estos inician «una canción canallesca, entonada por trescientas gargantas roncas». Cuando muere y todos los muleros se dirigen a la ciudad, siguen su camino «con la algazara y la alegría de quien va en una fiesta atronadora».

El último relato de *Sinfonía callejera*: «Idilio y tragedia», es también abundante en referencias musicales, sobre todo en la primera parte: el idilio de los muchachos en plena naturaleza agreste, sensorial y luminosa. Cuando los jóvenes persiguen a los perdigones y se detienen junto al estanque, su agua babea «hilos sonoros» y cada gota, al caer, «parece llevar el canto de una lírica orquesta. Un nutrido repicar de sonos armoniosos halaga dulcemente los oídos con efectos de músicas extrañas. Los muchachos callan un momento, seducidos por esta sinfonía...» (p. 646). Tras el idilio, llega la tragedia y todas las referencias sonoras cambian el tono: «un plañido fúnebre, compuesto por gritos de cien bocas» (p. 649). «En las profundidades del silencio, [...] oyen terribles músicas negras, [...] compases repetidos de duelo... roces de visiones, el alma humana... espera con el oído puesto en la sombra. Todas aquellas músicas extrañas no pueden concretar una frase [...]» (p. 650). «Las armonías pasan y vuelven; tan pronto preludian marchas lúgubres, tan pronto imitan sollozos y rezos, ya remedan ruidos de mantos

que se arrastran; los cirios restallan...; solo el gran mecánico, el corazón, añade su música involuntaria a las misteriosas que pasan por el fondo tenebroso del silencio...» (p. 650). Durante el entierro, «estalló esa sinfonía terrible, tremenda, de aullidos de almas que se retuercen y despedazan de dolor, de congojas que rompen en lágrimas, de voces profundas que entonan el canto de la muerte, de aroma de rosas ajadas, de jazmines marchitos, de clamores, de besos, de llantos» (p. 650). No lejos de la tumba del muchacho, el mar azul «canta su estrofa eterna».

Sinfonía callejera está integrado por numerosas poesías y por tan solo diez textos en prosa. Tal vez ello movió a los editores de Rueda a que en la relación de sus obras publicadas que siempre aparecía al final de sus libros, situaran *Sinfonía callejera* entre sus poesías, con la siguiente indicación: «Poesías, seguidas de varios cuentos» o que directamente no apareciera entre los volúmenes de relatos⁴⁶. De su parte en prosa, solo seis textos son auténticos cuentos: «Aguafuerte», «La escuela española», «La copa de champagne», «Un valiente», «Visiones de la borrachera» e «Idilio y tragedia». El resto de sus trabajos pueden considerarse artículos de costumbres⁴⁷. Es curiosa la oscilación, en cuanto al número de relatos, en sus dos últimos volúmenes, siendo tan próximos en el tiempo. En *Tanda de valeses* solo hay dos artículos de costumbres entre veinte textos en prosa, y en *Sinfonía callejera*, casi la mitad de sus textos son cuentos.

Si se analizan en su conjunto los libros de prosa breve de Salvador Rueda, se concluye que los relatos pasan de ser un género de cultivo

46. En la relación de «Obras del autor» de su *Poema del beso*, de 1932, elimina el editor este título entre sus libros de cuentos y cuadros de costumbres.

47. Me refiero a «El zapateado», «El esquileo», «Casorio y zambra» y «El muelle de Málaga».

minoritario en *El patio andaluz* –un único cuento de quince textos en total– a experimentar un aumento progresivo en sus posteriores libros, y siempre en relación de superioridad con respecto al cuadro de costumbres. Quiero hacer varias apreciaciones que confirman esta teoría. En la segunda edición de *Bajo la parra*, aparecida en 1891, Rueda elimina cuatro de los siete textos costumbristas aparecidos en 1887 y para la tercera edición de *El cielo alegre*, publicada en 1896, el autor suprime dos de sus cuadros costumbristas –«Cuadro campesino» y «Semana Santa en Sevilla»–, pero no incluye, entre los nuevos textos, ningún artículo de costumbres. Esta variación en el contenido genérico de sus dos libros solo puede indicar dos cosas: el deseo voluntario del autor de borrar o difuminar la presencia costumbrista de sus obras o que este se sometiese de buen grado a las condiciones del nuevo editor, que en ambos casos fue Pascual Aguilar.

Tras estos seis volúmenes de cuentos publicados en las dos décadas finales del siglo XIX, influidos por un modernismo polémico, Salvador Rueda deja de coleccionar relatos y cuadros en libros misceláneos, como ha hecho hasta el momento. Ello no le impide que siga cultivando este tipo de literatura breve, destinada, a partir de entonces, a la prensa. Aunque llega un momento en que menudean también sus cuentos en los periódicos y revistas coetáneos. De hecho, me ha llamado poderosamente la atención que, conforme va aumentando el reconocimiento literario de Salvador Rueda, disminuye la publicación de relatos en periódicos y revistas del momento. Pero ante este declive, no decae, sin embargo, la inserción de poesías en dichas publicaciones, ni las noticias sobre sus viajes a América, homenajes, veladas literarias...

No obstante lo anterior, parece que el autor malagueño quiso continuar con su faceta de cuentista, pues el mismo año de la apa-

rición de *Sinfonía callejera* escribe a Manuel Altolaguirre una carta fechada en septiembre en la que comunica a su amigo malagueño que tiene escrito un «tomo de cuentos», que «aún no tenía título»⁴⁸. Sea como fuere, nunca publica el volumen anunciado y, pese a la confianza, difícilmente sabremos si realmente lo llega a escribir, pues era habitual en él hacer planes que no llegaban a buen puerto⁴⁹. Quizá fuese la misma obra que desde 1892 aparece anunciada en la contraportada de su novela *La gitana*, con la indicación expresa de «(En preparación)», y que pensaba titular *Notas de color. Cuadros andaluces*.

48. Dato tomado de A. Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas*, cit., p. 115.

49. Yo he estudiado esta cuestión en lo relativo a sus numerosos proyectos narrativos que jamás llegó a materializar. Cfr: «Los proyectos narrativos de Salvador Rueda: las novelas que nunca escribió», en S. Crespo Matellán (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 211-217.

LOS LIBROS DE RELATOS DE SALVADOR RUEDA

EN el ambiente finisecular en que escribe, Salvador Rueda se mueve entre la orientación realista –que todavía tiene una presencia activa en aquellas décadas, aunque empieza a mostrar signos de desgaste– y la influencia del Modernismo, que se introduce en nuestro país a partir de la década de los 80 con la llegada de las corrientes espiritualistas, buscando la renovación de la obra literaria en general. La primera influencia se pone de manifiesto especialmente en sus cuentos realistas y de temática costumbrista. Asimismo, la herencia modernista permea en menor o mayor grado casi toda su obra en prosa, desde sus cuentos a sus artículos de costumbres pasando por sus novelas, impregnando todas ellas del estilo poético y del lirismo y subjetividad tan peculiares en los escritores del cambio de siglo. Hasta el propio Clarín dijo que los «cuadros en prosa» de *El patio andaluz* tenían mucho de sus poesías¹. Me atrevería a decir incluso que, pese a la importante huella

1. Vid. «*El patio andaluz. Cuadros de costumbres*», *La América*, Madrid, 13-julio-1886, p. 2.

modernista de toda su obra en prosa, aún sin estudiar en profundidad, esta se aprecia con mayor fuerza en los libros publicados en los años 80 –en especial *El cielo alegre* y *Bajo la parra*– y en *Granada y Sevilla*, obra que inaugura las de la siguiente década.

En el panorama de fin de siglo, los cuentos de Salvador Rueda juegan un papel significativo, a juicio de Á. Ezama Gil. Muchos de sus textos rompen las expectativas del lector decimonónico al cultivar un relato de tipo lírico «más próximo a la poesía modernista (cuyas claves temáticas y estilísticas asimila) que a la tradición del cuento realista decimonónico». Resalta esta autora que, en especial, destaca en ellos los numerosos recursos retóricos y los temas: «sublimados de acuerdo con su ideal poético de belleza»². Esta apuesta de Rueda al alejarse en numerosas ocasiones de la tradicional forma del cuento realista, lo separa de sus coetáneos y, en opinión de A. Ézama, es muy probable que ayudara a ser menos aceptado por el público en general. Salvador Rueda fue original en muchos de sus planteamientos, por ello la investigadora lo incluye entre los autores que se alejaron voluntariamente del modelo narrativo realista, en busca de nuevas formas de narrar, al igual que Silverio Lanza y Manuel Bueno. Por ello, muchos relatos del escritor malagueño no tienen un fin aleccionador, los temas son triviales en exceso, los personajes apenas se caracterizan y presentan un tratamiento original del tiempo. Á. Ezama, en otra investigación, apuntó *Sinfonía callejera* como uno de sus libros más innovadores desde el punto de vista de su prosa poética, donde utiliza los procedimientos retóricos de signo modernista que había empleado previamente en

2. *El cuento de la prensa y otros cuentos*, cit., p. 208.

su poesía³. Esta renovación estilística que ningún crítico ha sabido todavía concretar con detalle, demuestra la falta de estudios rigurosos acerca del papel de Rueda en la renovación narrativa española de fin de siglo.

En uno de mis artículos estudié cómo el Modernismo convierte la prosa costumbrista de Rueda en una manifestación renovadora, a caballo entre la tradición y la modernidad; actual, vanguardista en aquellos años finiseculares, permeable a influencias diversas, lo que transforma su obra en algo original e híbrido, con rasgos distintos a los de otros costumbristas contemporáneos, de quienes Rueda se distancia, sobre todo, por su voluntad de estilo⁴. Muchos de sus relatos son invadidos por recursos de otros géneros y por ciertas novedades modernistas, lo que los convierte en algo extremadamente poético y delicadamente impresionista. En sus textos hay una importante carga poética. El autor da rienda suelta a su lirismo, lo que, por otra parte, afianza la imagen idílica y complaciente de su producción. La tendencia a lo poético de muchos de estos textos los aleja de la precisión, los hace elusivos y evocadores. En *El cielo alegre* y *Bajo la parra*, Rueda es un poeta en prosa que se desvía conscientemente del sentido literal de las palabras o de su orden habitual en el discurso, pues emplea recursos poéticos como el símil, la metáfora, las referencias sensoriales (especialmente las visuales y

3. Vid. M. Á. Ezama «Las tendencias de la narrativa en la última década del siglo», en L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 797.

4. Vid. «Rasgos modernistas en el costumbrismo de Salvador Rueda: *El patio andaluz* y *El cielo alegre*», en D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, pp. 505-517.

auditivas, aunque también se incluyen las olfativas), las sinestesias, las estructuras paralelísticas y enumeraciones, los circunloquios, los oxímoros, las descripciones impresionistas, las anáforas, las prosopopeyas en todas sus variantes, conformando un corpus retórico empleado en la poesía de todos los tiempos, pero también en la prosa de tantos modernistas, quienes mezclan géneros, fusionan estilos, difuminan fronteras, como una forma de reaccionar ante la rigidez estética del Realismo.

Esta actitud de Rueda de acercar la prosa al verso mediante una escritura artística, cromática y musical es una característica eminentemente moderna. Los modernistas escriben prosa brillante y opulenta; son detallistas y minuciosos; pero también impresionistas, fugaces, imprecisos, cultivan obras de carácter híbrido, exaltan la belleza como valor estético, gustan del colorismo, muestran pasión por lo formal. Reforman la prosa realista y buscan en sus relatos la emoción lírica por encima del elemento narrativo. De ahí que en muchos de los textos del malagueño parece no interesarle al autor el desarrollo de la intriga, sino el lirismo, convirtiendo sus creaciones en originales estampas poéticas, sin acción, inmóviles, tremendamente subjetivas, cercanas al poema en prosa, buscando la descripción de las impresiones que le producen las cosas, antes que el retrato mismo de los propios referentes literarios.

La influencia del Modernismo en Salvador Rueda puede contemplarse en el tono evocador, la técnica impresionista, la carga lírica, el enfoque íntimo de las cosas, que ahora son percibidas con gran subjetividad; en el gusto por el colorismo y la musicalidad de la obra literaria. El escritor malagueño recupera, aunque no con demasiada frecuencia, el tema del orientalismo, con sus motivos de la insatisfacción, el hastío vital, el ansia de libertad o el deseo de

evasión. La melancolía y la soledad se ponen de moda en esta literatura y son dos sentimientos que buscan con frecuencia sus criaturas literarias, lo que implica un rechazo de la sociedad. También recrean sus textos la sensualidad y el erotismo, con referencias en sus cuentos al amor imposible e inalcanzable. Están presentes en sus relatos el mundo de los sueños, la parte más irracional e íntima del ser humano. El autor vuelve su vista al pasado histórico y legendario, a la fantasía y el misterio y sigue considerando de forma negativa la ciudad y presentando al hombre en busca de amparo en la Naturaleza. Escribe cuentos alegóricos para intentar dar forma tangible a lo que no lo tiene, a los sueños inalcanzables, al misterio...

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS EN COMÚN

ANTES de iniciar el análisis particular de cada uno de sus libros, me gustaría anotar algunas características comunes a todos ellos. La primera aparece también en sus cuadros de costumbres y se convierte en una constante literaria de toda su obra. Me refiero al amor que refleja por Andalucía. Andalucía lo inunda todo, tiene una presencia constante en su obra. Esto se aprecia en los títulos elegidos para sus libros de cuentos, sobre todo en los cuatro primeros, al evocar ciudades muy concretas –*Granada y Sevilla*–, lugares específicos de sus viviendas –*El patio andaluz, Bajo la parral*– o el cielo que ampara la alegría de esta tierra meridional –*El cielo alegre*–. Es como si quisiera dejar sentado antes de iniciar la lectura de sus libros qué puede encontrar en ellos el lector. En su carta «Suplicada», dirigida desde Madrid a Juan José Relosillas en respuesta a una previa del 5 de febrero de 1888, Salvador Rueda

confiesa que sus primeros años de vida, transcurridos en Benaque, forjaron su personalidad a la par que decidieron muchos de sus posteriores temas literarios: «bebiendo en el ambiente un *no sé qué*, que aún llevo metido en el alma, confundido con un remolino de átomos de sol de Andalucía». El recuerdo de Andalucía desde Madrid provoca en él sentimientos encontrados de alegría y tristeza. Unas líneas más adelante, vuelve a expresar el porqué de su inspiración constante en su tierra: «Tiene usted razón en lo que dice: mi pueblo tiene más poesía que la corte [...], y me anego en el ambiente de poesía que no he vuelto a respirar desde que salí con pena de ese suelo»⁵.

Siempre que puede, Salvador Rueda pasa en Benaque o en Málaga sus temporadas de descanso y nunca pierde el contacto con esta ciudad, llevándola siempre en su recuerdo. En numerosas cartas a familiares y amigos insiste en ese amor incondicional. En otra epístola, dirigida al poeta malagueño Manuel Altolaguirre, lamenta no haber podido visitar Málaga por cuestiones de trabajo durante el verano. Se muestra melancólico y confiesa que suele visitar su tierra natal no solo por la nostalgia que experimenta, sino «a hacer acopio de ambiente patrio y a traerme, para darles forma después, emociones de nuevos cuadros, de nuevos tipos, de nuevos paisajes y marinas»⁶. Esta carta está fechada en 1893, cuando todos sus libros

5. Esta interesante epístola apareció en *El Globo*, Madrid, 3-febrero-1888, p. 1. La dedicó «a la memoria del insigne escritor don Juan J. Relosillas», fallecido en Málaga el 6 de enero de 1889 y fue incluida en *Tanda de vales* con el título de «Carta abierta» (en mi edición de sus cuentos: *vid.* pp. 585-588).

6. «Carta de Salvador Rueda a un redactor de *La Unión*», *La Unión Mercantil*, Málaga, 6-septiembre-1893, p. 3. *Cfr.* A. Quiles Faz: *Salvador Rueda en sus cartas*, cit., p. 113.

de cuentos han visto la luz, pero desde el comienzo de su carrera literaria, Salvador Rueda reafirma esta idea de Andalucía —y muy en especial su pueblo— como fuente inspiradora de sus escritos. Son numerosos los ejemplos que pueden leerse, por ejemplo, en sus cuadros de costumbres. En «El titiritero», de *El patio andaluz*, Salvador Rueda inicia el texto en ademán de viajero, «camino de mi pueblo, buscando cuadro alguno que ofrecer al lector» (p. 119). En «El velonero», de *Bajo la parra*, el autor dice recordar «con pelos y señales la escena que hace años vi en una de las calles de mi pueblo» (p. 301), a la par que todas las figuras de «La feria del pueblo», artículo del mismo volumen, le son muy familiares al escritor malagueño, «acaso por haberlas visto tantas veces en la niñez, van danzando sin parar dentro de mi cerebro» (p. 374).

Salvador Rueda ama su tierra y para él es la más poética de todas, por eso es siempre retratada con belleza y respeto. Desde Madrid escribe con frecuencia a sus amigos andaluces y siempre les expresa su deseo de pasar largas temporadas en el sur. Entresaco un ejemplo de una de esas cartas: «Madrid se me cae encima sobre todo en la época que atravesamos». La epístola, fechada el 17 de julio de 1889 y publicada en *La Unión Mercantil* cinco días después, fue escrita por Salvador Rueda tras su regreso de las fiestas de la coronación de Zorrilla en Granada. Un poco más adelante comenta, desde la cercana nostalgia, que todos los atractivos andaluces se truecan en Madrid en realidades sombrías, carentes de romanticismo y originalidad: «en estas no hay modo de que la fantasía fragüe leyendas ni evoque épocas que fueron; la poesía se evapora como un jirón de niebla para dar paso a la más espantosa realidad»⁷.

7. *Ibidem*, p. 71.

Andalucía es la región preferida de Salvador Rueda, la que continuamente reescribe desde su residencia en Madrid, convirtiéndose en el referente de numerosos cuentos suyos. En una carta remitida a Vicente Luque Gutiérrez le confiesa que, desde que ha abandonado Málaga en su juventud, nunca ha dejado de halagar sus costumbres y sus bellezas en todos sus libros y se pregunta con absoluta franqueza: «¿Qué cosa se me habrá quedado en el tintero de esa tierra, sin tratar de darle publicidad, encerrándola en una poesía o en un cuadro de costumbres?»⁸. En muchas ocasiones, Rueda no indica de forma explícita el lugar geográfico exacto donde se desarrolla la acción de sus cuentos, pero se sirve de otros elementos –lingüísticos, especialmente– para confeccionar esa ambientación meridional que siempre irá acompañada de buenas dosis de luz y color. Pese a la falta de datos precisos, la mayoría de estos cuentos andaluces se ambientan en Málaga o Benaque, por los recuerdos y costumbres que evoca en ellos: las referencias a la filoxera que azotó las vides malagueñas, la vendimia, el robo de fruta de los chiquillos en las huertas vecinas, la ascensión al campanario de su iglesia... Málaga es la ciudad predominante de sus cuentos, pero tampoco deben olvidarse dos grandes ciudades andaluzas –Granada y Sevilla– a las que dedica Rueda uno de sus libros.

Muchos de sus cuentos muestran un rasgo que se relaciona con el anterior: el dualismo ambiental, es decir la ciudad frente al campo. La mayoría de sus relatos realizan una loa de la naturaleza. Para Rueda, «la Naturaleza es la suprema manifestación divina; el poeta se funde con ella para cantarla, que es un modo de cantar a

8. «Carta abierta. Sr. D. Vicente Luque Gutiérrez», *La Unión Mercantil*, Málaga, 26-septiembre-1893, p. 3. *Ibidem*, p. 116.

Dios», dirá Ramos Molina⁹. Su ruralismo es congénito y vuelve a apreciarse en todos los géneros literarios que cultiva. Salvador Rueda se aleja de los preceptos del Realismo, movimiento literario que, salvo excepciones, prefiere escenarios urbanos. Pero esta exaltación de todo lo natural en la obra del malagueño coincide, también, con la que realizan los modernistas en aquellas décadas finiseculares, respondiendo a influjos románticos. Los cuentos rurales de Salvador Rueda se ambientan en plena naturaleza embellecida y sublimada, descrita de forma impresionista y con una prosa poética. Predomina el ruralismo dulce, ingenuo, idílico, complaciente, colmado de orgullo por su tierra andaluza. Y se centra en numerosas ocasiones en lo minúsculo, en lo aparentemente insignificante y nimio, como sucede en «La burbuja», «El musgo», «La lluvia», «La pareja de mariposas»... A su juicio, cualquier ser animado o inerte que exista debe ser cantado, pues la naturaleza es un camino para llegar a Dios.

El tratamiento de la naturaleza en los cuentos de Salvador Rueda presenta diversos matices, que se verán con más detenimiento en el análisis particular de sus libros. La naturaleza es amiga, madre amparadora, inspiración, maestra —lo que se aprecia a la perfección en «Aguafuerte», de *Sinfonía callejera*—; pues en su seno permanece el autor esos decisivos primeros años que forjan la personalidad de un futuro ser adulto y en ella aprende, sin haber visto sus ojos un alfabeto, a leer de corrido «en las hojas de un árbol, en la página movable de una fuente, en el brillante fondo de un crepúsculo» (p. 601). La naturaleza se conduele o alegra con los personajes de sus

9. «Salvador Rueda y la poesía de la naturaleza andaluza», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros, tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, p. 323.

cuentos de todo lo que a ellos les acontece y el amor y el florecimiento de las pasiones suele hacerlo coincidir su autor con la llegada de la primavera. A ella se acercan sus personajes, generalmente para extasiarse en su contemplación, tal y como hace Ginesillo en «El recodo del camino».

Hay relatos que solo transcurren en el campo y otros en los que un personaje rural abandona momentáneamente su hábitat y, en breve viaje iniciático, se dirige a la ciudad. Normalmente ese contraste inclina la balanza hacia lo natural, pues para Rueda la naturaleza es superior al elemento civilizador. El autor suele tomar claro partido por ella. En estos casos, no son infrecuentes las reflexiones negativas del autor acerca de la sociedad y la civilización modernas. En estos relatos, admira todo lo natural, que siempre es el hogar, el lugar de los grandes misterios, lo más maravilloso, pese a lo espléndido y los lujos de la gran ciudad. Por muy grandiosa que esta sea, siempre será mezquina y despreciable en comparación con la naturaleza. En estos relatos puede verse una clara influencia modernista.

Esta primacía del elemento natural no es exclusiva de sus relatos, pues se refleja en toda su obra. Por mencionar solo algunos ejemplos, en sus poemas *Fornos*, *El César*, *La procesión de la naturaleza* o en su pieza teatral *La musa*, se puede observar lo que, a juicio de G. Carnero, es un alegato contra la corrupción y el vicio de la cultura urbana, demostrando superioridad de todo lo natural sobre la gran urbe¹⁰. De ahí que no sea infrecuente en sus libros de cuentos que un personaje se aleje fugazmente de la ciudad al campo, de la civilización a la naturaleza, en busca de descanso y amparo. En todos

10. Vid. «Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo», *Anales de Literatura Española*, nº 4 (1985), pp. 84-86.

estos relatos, el autor es narrador-protagonista. Se aprecia en «De piedras abajo», de *El patio andaluz*; en «La sombra» y «La fuente», de *El cielo alegre* y en «El musgo», de *Bajo la parra*. Aquí se manifiesta lo que Baquero Goyanes ha calificado de enfoque distinto del tema durante el siglo XIX, al no plantearse solo el ruralismo, sino el gusto por la soledad y el individualismo¹¹. Pero hay cuentos, como «La primera salida», donde el binomio naturaleza/ciudad se resuelve de forma positiva al mostrar la admiración que siente el protagonista cuando por primera vez llega a Málaga, ciudad que en modo alguno está descrita de forma negativa.

Aunque son muy abundantes, no todos sus cuentos presentan esa orientación rural manifestada. Hay también numerosos ejemplos de relatos que no tienen a Andalucía ni a la naturaleza por escenarios. Cuando esto sucede, el lugar elegido por el autor para ambientar sus cuentos suele ser Madrid. En esta gran ciudad se desarrolla la acción de «El organillero», «Salamandra», «La mujer desconocida», «La alternativa» y «El debut». Otros cuentos no presentan indicaciones explícitas, pero en ellos se intuye que la capital descrita es la corte, pues el autor —que reside en ella— contempla una populosa urbe desde su ventana, a vista de pájaro —«Crepúsculo» y «Tarde de junio»— o es el telón de fondo de sus reflexiones de carácter moral y filosófico —«El aguacero de oro»—. Ninguna indicación aparece en cuentos como «La peseta y el sol», «El doctor Centurias», «Después del baile de máscaras» o «La copa de champagne», que también se desenvuelven en una gran ciudad por la clase social y costumbres de algunos de sus personajes. Asimismo, aunque minoritarios, hay relatos que recogen ubicaciones exóticas,

11. M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 349.

como el Estambul de «Cuadro oriental», y muchos textos en que no aparece mención geográfica expresa, que pueden agruparse en el subgénero urbano o en el rural.

Me gustaría resaltar otra característica de sus cuentos que, en parte, matiza la idea que se tiene de Salvador Rueda. Siempre se ha considerado al malagueño un autor castizo, pintor de costumbres, colorista, de estilo brillante. Y es verdad, pues muchos de sus escritos presentan una tendencia complaciente, reflejo de quien escribe por puro amor a lo pintoresco, a lo popular, sin finalidad moral, satírica o política. En especial, esto se advierte en los cuentos cuyo impulso es una costumbre, un tipo o una escena y cuya filosofía se resumiría en estas palabras del autor:

Máteme Dios con monedillas de cinco duros si mi propósito es otro que el de que esparzas el espíritu siempre y cuando que por mis renglones tiendas los ojos, ¡oh lector amadísimo!, y dejes enganchados en ellos algunas de tus penas, a la manera que en las ramas de la orilla del río quedan sujetos los despojos que arrastra la corriente¹².

En estos relatos, no surgen dilemas, no aparece el tono melancólico, amargo o triste. Son cuentos alegres e idealistas, de gran colorido, con elevadas muestras de humor. Pero hay otro tipo de cuentos desengañados, pesimistas, cuya visión del universo que retrata es eminentemente subjetiva, reflejo de un mundo de soledad y

12. *Cfr. El Imparcial*, Madrid, nº 7517, 26-abril-1888, p. 5. Este pasaje, que es el primer párrafo del artículo titulado «La feria de Sevilla», apareció algo modificado en el texto homónimo que incluyó en 1890 en *Granada y Sevilla*, pero solo en las palabras, no en el contenido del mismo.

ensimismamiento. Estos son relatos influidos por el Modernismo, que nada tienen que ver con esa idea que muchos se han forjado de Salvador Rueda. También hay cuentos donde vuelca cierta carga ideológica –siempre al lado de los pobres y menesterosos–, reflexiones literarias o artísticas... Estos últimos relatos, los metaliterarios, son muy interesantes en la obra de Rueda, pues no son numerosos. De sus libros de cuentos se pueden apuntar títulos como «De piedras abajo», «El montón de basura» o «El organillero», que serían completados por otros relatos que publicó en la prensa¹³. Como ha afirmado R. L. Acevedo, estos relatos son propios de la literatura modernista y en ellos se convierte la propia literatura en su asunto, la condición del artista en general –y del escritor en particular– es uno de sus temas preferidos y con cierta frecuencia aparecen personajes que son escritores, músicos, cantantes, bohemios o que manifiestan una extremada sensibilidad artística¹⁴. Además, en ellos incluye a veces nuestro autor breves notas de su particular teoría literaria, que los hacen muy atractivos para el crítico y que merecen, sin duda, un estudio pormenorizado.

Con respecto a los temas cultivados por Salvador Rueda en sus relatos, habría que indicar, en primer lugar, que los elige muy similares en toda su obra. De hecho, muchos de sus argumentos son tratados por el autor en diferentes géneros literarios. Una interesan-

13. Entre otros, destaco su relato «Dos discusiones» (*Juventud*, Madrid, nº 4, 31-octubre-1901, s. p.). En este interesante texto, Rueda contrapone la vida dinámica, vigorosa y real del pueblo a las sutilezas intelectuales y a los discursos alambicados e intelectuales que él escucha en el Ateneo. Ambos ámbitos pueden llegar a ser fuente de inspiración literaria.

14. *Vid. El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan de Puerto Rico, Isla Negra, 2002, p. 21.

te investigación consistiría en realizar un estudio comparativo de toda su producción literaria, relacionando los temas en su poesía, su teatro, sus novelas y sus cuentos. Incluso en sus ensayos de crítica y teoría literaria los sigue abordando. Hecha esta apreciación, habría que comenzar anotando que a Rueda le gusta fijar su atención en el tema amoroso y, muy en especial, en los preámbulos, en el asedio del amante, en la conquista de la muchacha, escribiendo una gran variedad de relatos. Hay conquista amorosa, siempre pudorosa, esforzada, limpia, llena de ingenio, en numerosos cuentos, casi todos de trama brevísima, escasísimo diálogo y pocos personajes. Pero junto a este enfoque, aparece con gran interés, por su modernidad, el tema del amor idealizado e inalcanzable, abordado en relatos como «La mujer desconocida», «¡Qué raro!», «Remember» o «La copa de champagne». También recoge el amor del hombre hacia los animales —«Margaritas a puercos» y «Aguafuerte»—; y el erotismo de la entrega amorosa —«La pareja de mariposas» y «Cuadro húngaro»—.

Rueda cultiva otros temas que reflejan las modas literarias del momento. En primer lugar, destaca la recuperación del exotismo, en sus diferentes facetas. La más cultivada en Rueda es la del orientalismo, con su matiz escapista, de herencia parnasiana, como se aprecia en «Cuadro oriental» de *Bajo la parra* y en todos los relatos de la primera sección de *Granada y Sevilla*. Pero también recupera el pasado legendario al abordar el motivo del castillo en ruinas —«El musgo»— o el esplendor áureo —«La pulga»—, ambos cuentos de *Bajo la parra*. Asimismo, escribe relatos fantásticos, muy relacionados con lo onírico. Lo fantástico puro aparece desde el inicio de su producción en *El patio andaluz*, con «De piedras abajo» y reaparece en *El cielo alegre* y en *Tanda de vales*, el libro que reúne

un número mayor de estos cuentos: «El alma en pena», «¡Qué raro!» y «La boda de espectros»¹⁵. El elemento onírico también es cultivado por Rueda. En los cuentos donde aparece, suele formar el autor parte del elenco de personajes. Él se encuentra en una catedral, contempla una procesión, visita unas bodegas, se acerca a la naturaleza..., siempre se queda dormido y el sueño es el propio relato. De este modo da rienda suelta a la imaginación y a su intimidad y, a veces, se relaciona con lo terrorífico. Lo onírico y fantástico fusionados aparece en «Visiones de la borrachera», de *Bajo la parra*, donde describe los «espejismos engendrados por los nervios y el alcohol», y en «La Procesión del Silencio», de *Granada y Sevilla*. Entre los temas de sus cuentos, habría que destacar la evocación de lo íntimo, tendencia importante en numerosos escritores modernistas. Aunque pueda ser más una pose literaria que una vivencia auténticamente sentida, hay numerosos relatos de Rueda donde se describen sentimientos lánguidos, de tristeza, de melancolía y soledad, de desarraigo de la gran ciudad, de añoranza y evocación de su aldea, relatos que transcurren en otoño, con ambientes crepusculares y hojas marchitas. Aquí la actitud del escritor será subjetiva e individualista.

Me gustaría apuntar algunas ideas sobre los personajes de sus cuentos, en consonancia con la ambientación y el tema andaluces. Un rasgo importante en los relatos de Salvador Rueda es su tendencia a presentar al pueblo como clase social protagonista. Retrata principalmente el de las zonas rurales, de Andalucía, sirviéndose de

15. Estos tres cuentos son incluidos por P. Fernández Riquelme en su *Catálogo de la narrativa fantástica española* dentro de la web que dedica al tema. También incorpora «En la mesa de disección» y «Vidriera gótica», relatos que publicó Rueda en la prensa. Vid. <http://jardinumbrio.jimdo.com/>

lo que ha experimentado en su infancia y mocedad. El conocimiento directo del campo andaluz llena sus obras de elementos reales y de datos autobiográficos. Pero incluso cuando fija sus ojos en la ciudad, la clase que retrata es también la popular. Es con la que se identifica, pues no hay que olvidar sus humildes orígenes. Sus personajes del pueblo suelen ser bondadosos, felices, idealistas, reflejo de los espacios donde viven y son retratados siempre con amor y respeto. Sigue también en ello idéntica orientación que sus cuadros de costumbres y mantiene la coherencia dentro de sus numerosos relatos rurales. Prototipo de todos ellos es Jacintillo, protagonista de «Margaritas a puercos»: «el propio idealismo encarnado en la agradable figura de un porquero».

En segundo lugar, después de las clases populares, Salvador Rueda elige a personajes de la clase media para sus cuentos y, muy en particular, los pertenecientes al mundo de los artistas e intelectuales: escritores, músicos, bohemios, cantantes... Salvo el ejemplo de Salamandra, en el cuento homónimo, son personajes que denotan cierto acomodo económico —«Remember», «El debut» o «La copa de champagne»—. Entre estos cuentos, habría que apuntar en los que el autor es el único personaje observador o reflexionante: «De piedras abajo», «La sombra», «La fuente», «El musgo», «Crepúsculo», «Visiones de la borrachera», «La mujer desconocida». En todos ellos, aparece Salvador Rueda desde la madurez, viviendo en Madrid, en su faceta de intelectual o añorando Málaga y su naturaleza. Por el contrario, son escasos los cuentos con protagonistas de clases sociales superiores. La más elevada aparece en un único cuento: «Cuadro oriental», donde recrea el harem de un príncipe musulmán, rodeado de lujo y belleza, que, sin embargo, no hacen feliz a la siempre melancólica Aiscé, la protagonista.

Merecen atención especial aquellos cuentos cuyos protagonistas son jóvenes o niños de corta edad. Este tipo de relatos fue muy cultivado durante todo el siglo XIX, a tenor de las muchas páginas que Baquero Goyanes dedica al tema¹⁶. Salvador Rueda no va a ser una excepción. De hecho, así lo especifica al comienzo de uno de sus cuentos más hermosos: «Idilio y tragedia», de *Sinfonía callejera*. Cuando alude al pelotón de chiquillos que lo protagoniza de forma colectiva, afirma: «¡Qué vistosa y qué bizarra partida de cazadores! La de los mismos muchachos que siempre anda por mis libros» (p. 645). Casi todos estos cuentos se desarrollan en el campo, en plena naturaleza, predominando en ellos el tono idílico: se divierten, enamoran a jóvenes de su edad, contemplan la naturaleza, juegan con animales, maduran... Pero hay una serie de textos donde Salvador Rueda introduce un final trágico e inesperado. En ellos, esas criaturas inocentes experimentan en primera persona un desenlace que les alerta de las veleidades del implacable destino que a todos acecha. Me refiero a cuentos como «Buscando nidos», «La moneda fingida», «Elegía» e «Idilio y tragedia». En todos ellos, los niños campesinos cometen algún tipo de travesura: se dirigen a la Naturaleza a robar pájaros de sus nidos («Buscando nidos» e «Idilio y tragedia»); pretenden demostrar al resto su valentía y coraje, cuando tenían que haber hecho alarde de sensatez y prudencia («Elegía»); o sacian la «avaricia» de otros niños («La moneda fingida») y, en consecuencia, mueren trágicamente a ojos de sus compañeros.

Dentro de los personajes elegidos por Rueda para sus relatos debo mencionar los objetos –normalmente minúsculos– o reali-

16. Cfr. el capítulo XIV: «Cuentos de niños», de *El cuento español en el siglo XIX*, cit., pp. 525-545.

dades abstractas, algunos de gran poder evocador. Fueron estos muy utilizados por los escritores de la segunda mitad del XIX¹⁷. El malagueño se centra en un objeto inerte o en una entidad abstracta que, tras su contemplación o remembranza, genera la reflexión y el texto literario. Son estos relatos muy interesantes y muy cultivados por su autor. En ellos desaparece la anécdota por completo, siendo constante la descripción, que el autor impregna de gran lirismo y subjetividad. Los ejemplos más numerosos aparecen en sus libros de 1887, aunque los escribe a lo largo de toda su producción¹⁸.

Sus cuentos son, por lo general, de brevísima acción, apenas una pincelada, un boceto, una instantánea. Parecen estar inacabados, pues su carga argumental y componentes narrativos diversos quedan reducidos a la mínima expresión en numerosas ocasiones. Esta escasa acción de sus cuentos conecta con el personal aprendizaje del autor en la técnica costumbrista y, como se verá más adelante, con la estética del Modernismo también. Por eso, sus relatos derrochan descriptivismo, centrándose frecuentemente en lo nimio y lo insignificante, elevando a categoría poética objetos o realidades en los que muy pocos escritores fijarían su atención.

17. Baquero Goyanes le dedica el capítulo XIII —«Cuentos de objetos y seres pequeños»— de su clásico estudio. *Ibidem*, pp. 489-521.

18. Pertenecientes a *El cielo alegre*, deben mencionarse: «La sombra», «Tarde de junio», «La fuente», «La lluvia», «La granizada», «El movimiento de las hojas», «El palo del telégrafo» y «El montón de basura». En *Bajo la parra* aparecen los siguientes títulos: «La pareja de mariposas», «Ráfagas de otoño», «El musgo», «El aguacero de oro», «El campanario», «La burbuja» y «Crepúsculo». También habría que citar «El vals de las hojas», de *Tanda de vases*; y algunos textos de *Granada y Sevilla*: «La noche de San Juan desde el tren», «Desde el Mirador de la Reina», «El Generalife» y «La Puerta del Vino».

Al carecer sus relatos de acción, el diálogo no es un recurso dominante; de hecho, Salvador Rueda suele escribir textos eminentemente descriptivos, sin diálogo, intimistas y subjetivos, que ofrecen su particular visión del mundo. Las narraciones más poéticas del escritor malagueño son precisamente las que presentan menos escenas dialogadas. Este recurso, que dinamiza el desarrollo de la acción y potencia la caracterización del personaje, aparece en muy pequeñas dosis en su obra. Lo podemos localizar en textos como «Escena al sol», «Bajo la parra», «El tronido», «La banda de música», «Aguafuerte» y «La copa de champagne». No encontramos en ninguno de sus libros un relato completamente dialogado. Ausencia de diálogo implica pocos personajes, absoluta dependencia de ellos con respecto al narrador, escasísima anécdota y elevada subjetividad. Hay cuentos, incluso, en los que, aun habiendo trama y personajes, el autor no hace uso de este elemento, pues en su conjunto están contruidos con descripción omnisciente del narrador. Dos ejemplos a destacar serían «El debut» o «La alternativa».

Con respecto a la forma de sus relatos, lo primero que hay que mencionar es su brevedad y la tendencia a no presentar división en capítulos. La mayoría de sus cuentos no tienen elementos contextuales, ya empleados en sus cuadros de costumbres¹⁹. Solo en «Padrenuestros y pinceladas» el autor separa cada una de sus es-

19. Aparecen elementos cotextuales en «La parranda» y «Cuadro bohemio», de *El patio andaluz*. En *El cielo alegre*, los tienen «El casorio», «Cuadro campesino» y «Semana Santa en Sevilla». Entre los cuadros de *Bajo la parra*, pueden citarse: «Las candeladas» y «Marina». También «El baile de las nueces», de *Tanda de vales* y «El muelle de Málaga», de *Sinfonía callejera*. Debido, sin duda, a su extensión, el cuadro de costumbres titulado «Semana Santa en Sevilla» es el único que Salvador Rueda dividió formalmente en capítulos, en concreto, en numeración romana.

tampas breves con el tradicional triángulo de asteriscos. Elemento que también utiliza en otros relatos, pero con la intención generalizada de separar el epifonema, epílogo o desenlace de la historia²⁰. En «¡Qué raro!», su autor emplea los asteriscos divisorios para, además, aportar verosimilitud a la materia fantástica del relato²¹. Únicamente dos textos presentan subtítulos: en «Después del baile de máscaras» aparece el muy significativo de: «Lo que dicen los átomos de polvo», desde donde el autor muestra la originalidad del relato. El segundo caso es «Padrenuestros y pinceladas», cuyo subtítulo —«(Apuntes tomados al vuelo)»— muestra el abocetamiento y carácter fragmentario de las breves escenas que van a venir a continuación. Curiosamente, he encontrado más casos de relatos que presentaban subtítulos en su versión periodística, desapareciendo cuando su autor los incluyó en sus libros de cuentos²².

Los títulos empleados por Salvador Rueda suelen ser breves. En ocasiones, le gusta jugar con el equívoco, sorprender al lector, ser original. Para ello, se sirve de unos encabezamientos que confunden de forma explícita y con los que solo se comprende el relato

20. Asteriscos y línea de puntos suspensivos aparecen en «El baño de los chiquillos» y «Buscando nidos», de *El cielo alegre*; en «El musgo», «El aguacero de oro» y «La mujer desconocida», de *Bajo la parra*; en «La noche de San Juan desde el tren» y «La Procesión del Silencio», de *Granada y Sevilla*; en «La fuga del nido», «Elegía» y «¡Qué raro!», de *Tanda de vales*; y en «Aguafuerte» y «Un valiente», de *Sinfonía callejera*.

21. El autor intenta convencernos de la verdad de su historia: «Es de todo punto verídico que los huesos de Andrés se estremecieron en su tumba al dar el beso María a la rosa, y al colocarla sobre su pecho» (p. 583).

22. He localizado tres ejemplos: «Cuesta arriba», que llevaba el subtítulo de «Acuarela» para *La Semana Cómica*; «El debut» mostraba el muy significativo de «(Conste que es cuento)», para la *Ilustración Ibérica*; y «La alternativa», el de «Cuento de toreros», para *El Imparcial*.

después de haberlo leído. En *El cielo alegre*, por ejemplo, incluye «La sombra», palabra polisémica que puede evocar varias realidades y que, aquí, alude a la que proyecta el cuerpo del autor, convertido en protagonista, en mitad de la noche. Se aprecia también el equívoco en «El tronido», donde su autor juega con la bisemia del término, pues en este cuento no hace referencia al ruido de los fuegos artificiales al final de la demostración pirotécnica, como podría esperarse al iniciar la lectura del cuento; sino al sonido del primer beso entre Mateo y Rosario. Todos los asistentes creen que Remigio Polvorilla se ha equivocado en las dosis de pólvora y es que Mateo modifica, a conciencia, el efecto sonoro del cohete para que su amada solo escuche el rumor de su primer beso. «El vaso de agua» es otra interesante muestra de originalidad del autor. Es más que probable que los lectores esperen leer la descripción de objeto tan cotidiano, pero rápidamente descubren que no será así. En el relato, el vaso es algo más: el autor lo ha convertido en improvisado telescopio, a través del cual la joven protagonista se entretiene en contemplar, en las horas caniculares de la siesta, coloristas escenas de la vendimia malagueña.

EL PATIO ANDALUZ.
CUADROS DE COSTUMBRES
(1886)

SU primer libro de prosa breve solo contiene un cuento: «De piedras abajo», que, estratégicamente, Salvador Rueda ubica en el último lugar del volumen. De esta forma conserva la unidad genérica de todos los cuadros de costumbres que lo conforman y ofrece, en su remate, una muestra de la nueva orientación de su prosa. Rueda dedica «De piedras abajo» a Jacinto Octavio Picón y volverá a publicarlo con idéntico título en la revista madrileña *El Álbum Ibero-Americano* en junio de 1891. En mi opinión, es un cuento audaz en un volumen de predominio costumbrista. Por un lado, ofrece una orientación fantástica –presente en todos sus libros de cuentos, aunque de forma minoritaria– y, por otro, aborda una temática metaliteraria de gran candencia en las décadas finales del siglo: utilidad frente a belleza en el arte. El argumento de la inclusión de la literatura como tema literario fue de cierto interés entre los modernistas y, aunque no fue muy cultivado por Salvador Rueda, aparecen unos pocos ejemplos muy interesantes en sus cuentos²³. Además de las características apunta-

23. Además del referido «De piedras abajo», puede mencionarse la breve reflexión que aparece en «Un montón de basura», cuento de *El cielo alegre*, donde elucubra sobre la idoneidad de los temas poéticos. También aborda el argumento

das, este primer cuento reúne otras que se repetirán en toda su obra, tales como el dualismo ambiental, la presencia del autor en el relato como personaje y narrador, el empleo de un lenguaje especializado en relación estrecha con los ambientes retratados²⁴, la elección de un marco espacio-temporal reducido con escasas marcas explícitas y la presentación de una levísima acción.

El elemento fantástico de este cuento parece no casar con la presencia del propio Salvador Rueda como personaje, convertido en narrador-testigo del relato, pero este justifica dicha orientación desde el inicio, al contarnos que le ha sucedido una de «las cosas más extrañas» jamás vividas por él. Alejado de la ciudad, tumbado «en medio de un espacioso campo» y recibiendo el sol en la cara, ha escuchado debajo de la tierra «una gran y espantosa algarabía», solo perceptible por alguien como él, acostumbrado desde muy joven a oír y leer en la naturaleza²⁵. Su extremada sensibilidad le permite escuchar el correr de la savia por las raíces y los tallos de las plantas —que levantan un estruendo similar al porracear en los troncos— y, cerca de la superficie, percibir cómo se forman las yemas y se abotonan las hojas, transformándose y disputándose la salida:

tan pronto oíase el crujido de algo que reventaba, como a las veces acalorada disputa, o como también un ¡ay! doloroso de algo que

de la creatividad artística en «El organillero», incluido en la tercera edición de dicho libro.

24. En este cuento, emplea terminología *ad hoc*, como «savias, yemas, botones, pistilos, estambres, raíz, tallo, troncos...».

25. Idéntico tema volvería a abordarlo en varias de sus poesías, concretamente, en «Debajo de la tierra», que formó parte de *El país del sol* (1901) y «Con el oído en tierra. (Melodía interior)», publicado en sus *Obras completas*.

moría, ni más ni menos que si le hubiese vencido cosa de mayor empuje y resistencia. (p. 156)

Sobre tal desconcierto, destaca la voz potente del soberano dios Jugo, quien impone a su antojo el orden de subida a la superficie de todas las plantas, y quien reparte entre ellas los atributos del olor, color, tacto, flores, semillas, dobleces... En momento tan trascendental se entabla una discusión entre la berenjena y la magnolia, que da pie al contenido metaliterario del relato, pues la berenjena (emisaria del vulgo de las plantas, entre las que se cuentan también la ortiga y la cerraja) dice valer más que su compañera (planta aristocrática y pomposa, de hermosas flores) esgrimiendo como argumento su utilidad. La berenjena interpela a la magnolia en un momento de la discusión y le dice: «Usted, señora mía, todo se vuelve rumbo y fachada; pero si se ve, nada entre dos platos; mientras que yo, yo valgo más, porque yo soy útil. [...] Sepa usted que tanto esas como yo valemos más que usted porque servimos para algo» (p. 157). No sorprende que el juez que interviene en la disputa tome claro partido por la belleza. La facción del arte por el arte, que en el cuento es protagonizada por la magnolia, es defendida por el dios Jugo, permitiéndole subir a la superficie para lucirse; mientras condena a la berenjena al fuego, al arrojarla a la cazuela:

¿de dónde ha sacado usted que lo útil es superior a lo bello? [refiriéndose a la berenjena] ¡Vaya usted a caer en la berza! Y dirigiéndose a la magnolia: ¡Usted, señora mía, salga a la superficie, y meza ese soberano cáliz que Dios le ha dado, para encanto y orgullo de la misma Flora! (p. 158)

Esta particular disputa entre la flor y la hortaliza puede trasladarse a la polémica que en todas las manifestaciones artísticas se estaba produciendo entonces entre el arte útil y el arte bello. Al decir «arte», debe entenderse «literatura», pues las flores mencionadas en el cuento –rosas, violetas, camelias, lilas, lirios...– establecen un punto de unión con la poesía y los poetas. Esta elección implicaba también cierto rechazo de la sociedad contemporánea, basada en el utilitarismo, la vulgaridad, la fealdad, lo que, a juicio de L. Litvak es una muestra de escapismo y rebeldía modernista²⁶. Solo se explicita este diálogo en el cuento, pero el narrador es testigo de otros que no relata gracias al empleo de la elipsis: «Después de este diálogo, venía otro y luego otro, logrando meter tal confusión en mi cabeza, que dispuesto a no oír más, erguí con trabajo el cuerpo» (p. 158).

El propio Salvador Rueda, convertido en personaje y narrador testigo ejerce, además, de marco del relato. Él inaugura el cuento explicando dónde se encuentra, qué hace y qué le acontece. Y lo cierra con su reflexión final acerca del misterio de la primavera y la supremacía de lo natural sobre el elemento civilizador. En estas dos intervenciones, emplea el estilo indirecto. Cuando narra la extraña historia que forma la materia del relato, todos los personajes pertenecen al mundo vegetal, que se presentan personificados por el empleo del habla y por la atribución de idénticos vicios del ser humano: la envidia, la rivalidad, la ambición...

La escasa peripecia del cuento, que transcurre en dos espacios apenas detallados (el interior de la tierra y la superficie), descubre,

26. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 16.

no obstante, en clave poética un importante misterio: el de la llegada de la primavera y el continuo resurgir de la vida. Del escenario en que se encuentra el autor, sabemos muy poco: está en el campo, bajo un almendro en flor, pero sí es interesante la reflexión final del narrador. Después de sentir y oír el funcionamiento interno de la tierra y de iniciar su regreso a la ciudad, confiesa que se quedó «abismado ante la espléndida ciudad, la cual, después que hube oído el grandioso concierto debajo de tierra, no sé por qué me pareció cosa la más mezquina y digna de desprecio» (p. 158). En la confrontación entre la imponente ciudad y el misterio de la naturaleza en primavera, la partida es ganada claramente por la segunda opción. Y así sucederá en los relatos donde aparezca esta disyuntiva ambiental.

En este cuento de Salvador Rueda, es evidente la influencia de Rubén Darío. Como atinadamente ha señalado Á. Ezama²⁷, se aprecia en «De piedras abajo» influencias de dos relatos del nicaragüense: «El nacimiento de la col» y «En la batalla de las flores», donde las plantas son personajes que piensan, disputan, actúan y dialogan con una deidad superior. En el primer cuento, Darío apunta el binomio utilidad frente a belleza; y en el segundo, el triunfo de la primavera, con el desfile de las flores victoriosas. Ambos motivos son seleccionados nuevamente por el malagueño. El primero, en concreto, es amplificado por Rueda para elaborar su reflexión metaliteraria al ofrecer, en clave alegórica, la candente polémica entre realistas y modernos. El segundo motivo dariniano: el milagro de la llegada de la primavera, de la periódica resurrección de la naturaleza, se explica en clave fantástica en «De

27. *El cuento de la prensa y otros cuentos*, cit., p. 63.

piedras abajo», pues, descansando en el campo, al levantarse del suelo y chocar el personaje con las ramas de un almendro, cae sobre él una «hermosa nevada de flores»: «¡Es que la tierra entona su *resurrexit!*» (p. 158).

EL CIELO ALEGRE.
ESCENAS Y TIPOS ANDALUCES
(1887)

*E*L *cielo alegre* es el primer libro de prosa breve en que Salvador Rueda muestra un claro predominio del relato, aunque la variedad temática de sus cuentos no es destacable en comparación con otras obras posteriores. Solo incluye cuentos de niños, rurales, uno fantástico y lo que yo denomino *estampas líricas*, que tienen presencia mayoritaria en el volumen. No debe olvidarse a este respecto que el propio Rueda había calificado su obra en la dedicatoria de «libro de *poesías*». Nueve años después, en la edición de Valencia de 1896, el autor amplió los temas de sus cuentos, incluyendo, además de una nueva estampa lírica, tres relatos trágicos, aunque de ambientación muy diferente: bélica, metaartística y de protagonismo juvenil.

Cinco son los relatos de niños que incluye Salvador Rueda en este volumen. Siguiendo a M. Baquero Goyanes, con el término «cuentos de niños» me refiero a los protagonizados por muchachos, no a las narraciones infantiles escritas para el público infantil, que tanto abundaron en el siglo XIX²⁸. Estos cuentos presentan enfo-

28. Vid. *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 525.

ques diferentes: desde el pintoresco y emotivo de «El baño de los chiquillos», hasta el idealista de «La primera salida», pasando por la pincelada trágica de «Buscando nidos» e «Idilio y tragedia»²⁹ y la carga alegórica de «La peseta y el sol». Todos estos relatos, menos el último, se desarrollan en escenarios rurales y es muy probable que nacieran de anécdotas vividas por el propio Salvador Rueda en su aldea. Un ejemplo indudable es «El baño de los chiquillos». Al final del cuento, el autor emplea la primera persona para recordar a los muchachos de su pueblo, que retrata en esa historia. El asunto está tomado aquí de su personal experiencia, lo que se confirma tras leer una carta suya de 1888: «Suplicada», que apareció tres años después en su libro *Tanda de vales*. En ella recuerda su infancia en Benaque, cuando era monaguillo y tocaba las campanas de la iglesia «en aquellas vísperas de fiesta en que los muchachos hacían *rabona* a la escuela e iban a bañarse en algún estanque arrastrando las iras de su dueño» (p. 587), confesión esta de Salvador Rueda que resume en una sola frase el argumento de «El baño de los chiquillos». Asimismo, tras la lectura de «La primera salida», deducimos, sin temor a equívoco, que Ruperto es trasunto del escritor, que siendo muchacho experimentó una transformación interior similar a la de su personaje literario cuando salió de los limitados muros de su aldea y conoció un mundo nuevo, más amplio, dinámico y sorprendente: la ciudad.

En «El baño de los chiquillos» el enfoque es pintoresco, evocador de recuerdos infantiles. Contrasta con la tragedia de «Buscando nidos», donde se advierte la veleidad de la fortuna y la desmedida

29. Hablo de este cuento por extenso en el capítulo dedicado a *Sinfonía callejera*, pues es en este volumen de 1893 donde lo incluye Salvador Rueda por primera vez. Su reedición en *El cielo alegre* se lleva a cabo tres años después, en 1896.

trascendencia de una travesura: la rabona de unos muchachos que, en lugar de ir a la escuela, se alejan del pueblo para ir al campo a buscar pajarillos en los nidos. Este relato presenta una curiosa conexión con el anterior, pues uno de sus protagonistas –Luis–, cuando está subido a la atalaya del álamo, dice divisar la huerta del tío Hipólito, la misma a la que se dirige el «ejército invasor» de muchachos retratado en «El baño de los chiquillos», a cuya alberca se encaminan para hacer todo tipo de fechorías. «Buscando nidos» no solo concluye con la muerte de Luis, que se estrella contra una enorme piedra «situada a la orilla del río», sino también con la de los pajarillos que llevaba en su seno, causando la tragedia de un «breve y azafranado charmariz» –la madre de los polluelos– que sobrevuela la escena «dando gemidos de dolor». También presenta muchas similitudes con su poema «El calvario de los nidos», publicado en la revista madrileña *Nuevo Mundo*³⁰. En este recrea una vez más el mismo motivo de los niños que pretenden robar los polluelos de un nido, que, casualmente, son charmarices, como en el relato. Sube a un álamo el más atrevido de ellos, llega la tormenta y el niño –que lleva consigo a los cinco pajarillos– es sacudido y lanzado al pavoroso precipicio. Mueren los polluelos y el niño. Como en el relato, hace hincapié no solo en el dolor de la madre del muchacho, avisada por los compañeros de correrías, sino también de las aves que han presenciado el hurto de sus crías. No es decisión casual que su autor volviera a publicar este cuento en junio de 1888 en la revista madrileña *El Mundo de los Niños*, por su clara intención aleccionadora.

«La peseta y el sol» es un cuento diferente a los anteriores. No hay tragedia en él, pero presenta un marcado pesimismo. Es la his-

30. *Nuevo Mundo*, Madrid, 22-julio-1909, p. 29.

toria de dos muchachos que –reflejo de los adultos– comienzan a experimentar las mismas pasiones de los hombres³¹. En este caso concreto, el fracasado. El idealista –Juan– es vencido por el personaje aferrado a la realidad: Ginés; y el realista es derrotado por la vida, al creer que la limosna que recibe de un desconocido es una auténtica peseta, que resulta ser una moneda falsa. Nos ofrece dos maneras distintas de afrontar la vida, dos caracteres diferentes. Juan debe entender que todo depende de la perspectiva con que se miran las cosas y Ginés debe aprender a desconfiar de los demás.

Los cuentos del libro ambientados en un escenario rural son numerosos, pero cuentos rurales, en sentido estricto, escasean. Solo se cuentan entre ellos «La casa de campo», «El recodo del camino» y «Paisaje de setiembre». En el primero y el último, el autor refleja sendas escenas domésticas de personajes que revelan una clase acomodada: propietarios y campesinos pudientes, los de «La casa de campo»; burgueses que residen temporadas en el campo, en «Paisaje de setiembre». Reproduce en estos dos relatos el regreso de misa de toda la familia, el posterior almuerzo, la siesta, el bordado de una muchacha, los juegos infantiles, la recolección de higos... todo en la línea temática del realismo, aunque con un tratamiento altamente poético. En «El recodo del camino», sin embargo, la acción es menor que en los cuentos mencionados. Es un claro ejemplo del texto nacido de la extasiada contemplación de la Naturaleza. En este relato, los diferentes personajes se dan cita en ese lugar privilegiado que se menciona en el título, idóneo para admirar las maravillas del campo.

31. Baquero Goyanes aporta esta peculiaridad a los cuentos de niños, que, a lo largo de la centuria, van completando y matizando sus asuntos. *Vid. El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 550.

«El doctor Centurias» es el único cuento del libro de tema fantástico y de los pocos de su autor que es citado en ensayos especializados³². Se distancia de su primer relato —«De piedras abajo»— en dos rasgos esenciales: la naturaleza del personaje y el enfoque de lo maravilloso. Con respecto al primer punto, el autor ya no aparece en el cuento como criatura que experimenta en primera persona lo narrado, desapareciendo, por tanto, la subjetividad. «El doctor Centurias» es un cuento completamente inventado, cuyo tratamiento de lo fantástico entronca ahora con la corriente cientifista, de experimentación y espiritismo tan extendida en aquellas décadas finiseculares y que, como afirma D. Roas Deus, era una combinación —la mezcla de lo sobrenatural y lo científico— muy utilizada por E. A. Poe³³, a quien cita Rueda explícitamente al principio de su relato. Á. Ezama ha establecido vínculos, en cuanto a la materia fantástica y a la ambientación científica, entre «El doctor Centurias» y otro relato de Rueda: «En la mesa de disección. (Cuento fantástico)», que publicó en 1894 en la *Ilustración Ibérica* de Barcelona³⁴. En el último texto, el autor malagueño vuelve a combinar lo fantástico con lo científico, añadiéndole, además, el ingrediente del amor. Es

32. Aparte del estudio de Á. Ezama Gil, es mencionado en J. Pont (ed.): *Narrativa fantástica del siglo XIX: España e Hispanoamérica*, Lérida, Milenio, 1997; en D. Roas Deus: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2000; y en A. Casas, «El cuento modernista español», en T. López Pellisa y F. Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi/Universidad Carlos III, 2009.

33. *Vid. Op. cit.*, p. 658.

34. *Vid. La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 575, 6-enero-1894, pp. 10-11. Volvió a publicarlo, como he apuntado anteriormente, en *Revista Azul*; y en 1900 lo incluyó en *Flores del arriate*, que publicó en la revista madrileña *Instantáneas*.

una bella historia de pasión la que oculta el pecho de Pascual y de la que nos enteramos cuando le hacen la autopsia. Pero, por encima del asunto amoroso, destaca el ambiente: un doctor rodeado de sus discípulos haciendo la necropsia del protagonista y empleando el narrador un léxico pertinente: galvanismo, catalepsia, instrumentos, arterias, nervios, coagulación, venas, etc. . .

En «El doctor Centurias», Rueda elige como protagonista a un médico nigromante, un brujo moderno que lleva siglos buscando la fórmula de la eterna juventud. Su cuento es de inspiración positivista, con el empleo de una profusa terminología científica. Pero también es un relato fantástico, en la línea del autor estadounidense, ya que el protagonista del cuento tiene el poder de revivir a los muertos, haciéndolo con los espíritus de todos los que antes que él hicieron avanzar la ciencia y la medicina. Al reunir a tanta personalidad, el laboratorio del doctor se convierte en improvisado campo de batalla y la reunión «científica» queda interrumpida. El orgullo, la soberbia y el amor propio de la concurrencia conducen al callejón sin salida de la ignorancia. Son numerosas las similitudes entre este cuento y «Conversación con una momia» (1845), de Poe. En ambos aparece un ambiente y léxico científicos (galvanismo, magnetismo, frenología. . .); en los dos se narra el poder de resucitar a los muertos y de conversar con ellos; también reflejan la longevidad de los protagonistas —la momia y el doctor Centurias—; y sus vidas son francamente apasionantes: vivida en diferentes etapas de una estirpe privilegiada de Egipto para contribuir al adelanto del conocimiento humano y cita de todos los científicos y médicos importantes en el laboratorio del doctor Centurias para descubrir el medicamento que pueda vencer a la muerte y la enfermedad. Solo que en el relato de Rueda, el intercambio científico no tiene lugar por la arrogancia

de todos los espectros que terminan peleándose por conseguir el honor de ser el más importante científico de la humanidad.

Los dos cuentos dramáticos de *El cielo alegre* se titulan «Episodio trágico» y «El organillero». El primero refleja el enfrentamiento de dos bandos de jinetes que huyen y se persiguen en una guerra que no se especifica. El autor expresa la violencia y crueldad humanas sobre todo en el desenlace, pues, tras una primera refriega, los pocos supervivientes matan de forma arbitraria: unos, a un niño de tres años; y otros, a su madre, la cantinera. El segundo relato –«El organillero»– es muy poético y, aunque lo he incluido entre los trágicos, por su desenlace; también se podría relacionar con los simbólicos, por la interesante reflexión artística que recogen sus páginas. Nos encontramos ante un nuevo relato de ideales frustrados, no en el ámbito del amor, sino en el del arte. Lorenzo es un músico que se hizo famoso por componer un hermoso bolero. Paladea el éxito en plena juventud –«cuando más embriaga»–, pero cuando quiere crear otra nueva melodía, su genio no lo logra. Entonces vuelve de nuevo sus ojos a su primera composición. Ante su fracaso, se resigna a pasar de maestro a organillero. Pero de tanto escuchar la melodía que había compuesto ya nadie le presta oídos. La pasea por las calles, las plazas, los suburbios... hasta que la mata. Los dos mueren: «Ved a aquel hombre tirando del organillo como de su propio carro de muerte. El ataúd seguía a su víctima por todas partes»³⁵. Lorenzo se convierte en un moribundo, en un

35. Las citas de «El organillero», «El himno del fuego» y «Episodio trágico» se hacen sobre la tercera edición de *El cielo alegre* (Valencia, Pascual Aguilar, Editor, 1896, p. 134). Estos tres relatos no están incluidos en mi edición de los *Cuentos y cuadros de costumbres* de Salvador Rueda, en la que solo he editado la edición príncipe de cada uno de sus libros de cuentos.

sonámbulo por la ciudad. Con el paso de los días, decide suicidarse. Es este el único relato de todos sus volúmenes de cuentos donde uno de sus protagonistas acaba voluntariamente con su vida³⁶. No puede elegir una forma más efectista, que tanto recuerda a los suicidios románticos: se despeña por un altísimo tajo, dentro del organillo que tan feliz le había hecho, mientras el manubrio del instrumento toca «por última vez la *tristemente alegre* melodía del muchacho» (p. 134).

Me quedo, sin embargo, con la reflexión artística de este cuento tan original. Siempre que aparece en algún relato de Rueda, es breve y concisa. En «El organillero» surge cuando Lorenzo no puede crear una nueva melodía. En ese momento de la historia, el escritor establece su teoría artística. Lo primero que hace es lamentarse de aquellos que son genios de una sola obra, pues para ser respetado y hacerse un nombre entre el público hay que ser brillante, ser fecundo en la fantasía y tener «sentimiento constante de cuanto encierra la belleza» (p. 133). Para atraer con el arte a una nación hay «que estar lleno de cantos, de motivos distintos, de músicas diversas», y encadenarlo todo «a la magia atrayente de un primoroso estilo» (p. 133). Es decir, el artista debe poseer –en opinión de Rueda– imaginación y brillantez, sentir la belleza por encima de cualquier cosa y tener un estilo primoroso. Es uno de los pocos relatos del autor donde se aborda el asunto del proceso creativo, la inspiración y la originalidad del artista.

36. Parece encontrarse un atisbo de suicidio en «La peseta y el sol», otro cuento de este mismo libro. En él presenta el autor a un hombre desesperado que regala la última peseta que posee a Ginés y Juan, los dos mendigos protagonistas. De él dice el narrador: «lleno de terribles propósitos sigue desconcertado su camino» (p. 217).

El resto de relatos de *El cielo alegre* podría catalogarse como estampas líricas. Me refiero a «La sombra», «Tarde de junio», «La fuente», «La lluvia», «La granizada», «El movimiento de las hojas», «El palo del telégrafo», «El montón de basura» y «El himno del fuego». El lirismo y el enfoque subjetivo inunda en aquellas décadas la prosa, convirtiéndose a juicio de Baquero Goyanes, en una «moda generacional»³⁷. Frente a los relatos de perspectiva realista, donde su autor se afana en retratar lo que le rodea, en describir el exterior de las cosas, en *El cielo alegre* aparece esta serie de relatos donde se aprecia un claro cambio de rumbo. En ellos, Salvador Rueda busca la introspección, el psicologismo, el ensimismamiento, los estados de ánimo. La acción de estos textos es nula, desaparecen los personajes –o al menos los más convencionales– y el argumento, el tiempo se paraliza, a veces se detalla con minucia el espacio y sus dimensiones son aún más breves que las habituales, siendo estos relatos una instantánea, un foganazo de luz o un poema en prosa. Son textos propios de la modernidad, entregados a la reflexión, propiciados por el predominio absoluto de la descripción del narrador. Son muy sensoriales (con alusiones visuales y auditivas, sobre todo) y están plagados de figuras retóricas, intensificando su carga lírica en el desenlace de los mismos. Así sucede, por ejemplo, en «La lluvia», con su hermoso broche final donde de forma poética el autor describe la postura del gato del cortijo, el sonido de las gotas de lluvia al caer y la luz del candil que se abre paso entre las tinieblas:

el gato permanece clavado en la ceniza, y el candil rasga con punta de oro las tinieblas, óyese únicamente el rumor de una gota

37. Vid. *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 103.

que entra por el techo, y que hace de reloj, redoblando con golpes lentos e isócronos en el plato que la recibe. (p. 185)

La mayoría de estas estampas, por su descriptivismo omnisciente, podrían considerarse escenas de una novela y confirman la tendencia habitual en Salvador Rueda a lo minúsculo, a lo insignificante, a lo aparentemente poco importante. Ello fue una tendencia en su obra, de ahí que *Clarín* –enemigo declarado del Modernismo– le aconsejara algunos años después que «se olvide de cantar a las pequeñas cosas cotidianas», de «decir de cualquier menudencia mucho más de lo que ella se merece»³⁸.

Muchas de ellas se inspiran en elementos propios de la naturaleza, que ahora es reflejo del estado anímico del escritor. El autor se mira en el paisaje y plasma en él su concepción del mundo, su interior, sus impresiones personales. En estos textos se describen fenómenos meteorológicos («La lluvia» o «La granizada»); avances técnicos («El palo del telégrafo»); objetos cotidianos y realidades minúsculas («El montón de basura» y «La fuente»); momentos del día («Tarde de junio»); reflexiones sobre realidades eternas («El movimiento de las hojas», «La sombra» y «El himno del fuego»). En todas ellas la naturaleza vence el pulso a la civilización, rasgo inherente a Rueda desde sus inicios literarios, y que también puede tomarse como elemento de la modernidad, de inspiración neorromántica.

38. *Cfr.* su texto titulado «Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza. Conclusión», *Madrid Cómico*, Madrid, 30-diciembre-1893, p. 3. J. L. Campal Fernández ha estudiado las relaciones entre el crítico y el malagueño. *Cfr.* «El poeta modernista y el crítico realista: Salvador Rueda ante *Clarín*», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros, tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 287-301.

Estos textos se acercan al Modernismo en cuanto a la técnica, pero en algunos casos se alejan de dicha orientación en el propósito, al poetizar cosas vulgares y muy cotidianas, como sucede en «El palo del telégrafo» o «El montón de basura».

Salvador Rueda ensaya este tipo de relato en *El cielo alegre*, pero también en otros libros posteriores, especialmente en *Bajo la parra*. El primero de estos textos líricos y modernistas es «La sombra». Si tras una primera impresión parece evocar la llegada de la noche, enseguida se comprueba la dilogía del título, pues la sombra del relato no se refiere a la ausencia de la luz del día, sino a la del propio escritor al ser bañada por la luna, convirtiéndose en su eterna compañera, condenada a seguirle eternamente. Rueda se detiene en describir las monstruosas apariencias que adopta. Es un texto con el autor convertido en personaje y con una clara función catártica. Tras esa breve permanencia en el campo abierto, se siente curado: «libre ya de fatigas, y arrojados los fantasmas de mi cerebro, pude emprender el regreso a la capital» (p. 169). Este relato no está exento de misterio y fantasía, pues, al estar aislado por completo el personaje y al querer pintar «los secretos y misterios de la noche», invoca a verdes escarabajos, luciérnagas de fuego, gusanos de luz. Es este un relato típico de la modernidad: sin acción, con el tiempo y el espacio detenidos, entregado el narrador a la reflexión más absoluta.

Igual sucede en «Tarde de junio», estampa anecdótica, cargada de poesía y detallismo, que describe la llegada del crepúsculo y el vuelo de los pájaros por encima de los tejados de una ciudad desconocida un día cualquiera de verano. En la línea de la exaltación de todo lo minúsculo, el autor describe los átomos, moléculas y seres menudos –la avispa, la mariposa, la abeja, la mosca...–, cuando nadan en el último rayo de sol y bailan la danza final del día. Rueda es

muy minucioso en su descripción, muy poético y elusivo en su lenguaje. El insecto que es engullido por el ave, antes de saber el lector exactamente qué es, es descrito como «inquieta molécula» y «diminuto gimnasta». Es un artículo cargado de resonancias sensoriales, que emparenta con otros que abordan el motivo del crepúsculo y la llegada de la noche. Puede verse en «Tarde de junio» otro ejemplo más de superioridad del elemento natural sobre lo creado por el hombre, simplemente por el hecho de haber fijado su atención en el ocaso y en todos los animales microscópicos que lo pueblan. La ciudad aparece descrita brevemente a vista de pájaro («el paisaje de tejas, uno de los mayores encantos»): los tejados, las mujeres asomadas a los balcones, las chimeneas de las fábricas y talleres... En esta ocasión, no es descrita negativamente. Contrasta con el cuadro de costumbres titulado «Los barqueros», publicado meses después en *Bajo la parra*. Aquí, el narrador contempla la ciudad de forma panorámica, desde el mar, y la imagen ofrecida es bien distinta, pues la capital «enseña su lomo negruzco y deforme, como el de monstruo que durmiera recostado junto a la orilla» (p. 344).

«La fuente», que reeditaría dieciocho años después en *La Unión Ilustrada*, es otro brevísimo texto sin acción, un relato manifiestamente lírico, donde recuerda su juventud, desde su residencia en Madrid. La evocación es llevada a cabo rememorando la fuente de su pueblo, «donde tantas veces descansé», la misma que le ha «inspirado las primeras canciones de la poesía». Es una mezcla de detallada descripción del escenario natural en que se encuentra y de divagaciones de sus pensamientos. El autor vuelve a ser el único protagonista del relato, que, tras contemplar «el grandioso cuadro de la naturaleza», cae en el letargo del sueño. De nuevo el crepúsculo y la noche hacen acto de presencia en el texto. Pero, en esta oca-

sión son recordados desde una perspectiva más culturalista, pues mientras el personaje contempla absorto la naturaleza y escucha el rumor del agua de la fuente, evoca el mundo bíblico, el clásico y el cristiano, muy significativos en la obra de Salvador Rueda. Y una vez más el sueño, que sobreviene cuando ya se ha producido la evocación.

«La lluvia» puede definirse como poema en prosa, relato lírico donde su autor, sin ninguna acción y exceso de detallismo espacial, describe un día de aguacero en los alrededores de un cortijo. Es un texto intemporal, paralizado, lírico. Nuevamente se presenta el elemento natural en sus relatos: la lluvia, que conecta con el hombre y le muestra evocaciones pasadas, como había sucedido en «La fuente». En estrecha unión del individuo con la naturaleza, la lluvia cuenta a la cortijera «cosas de héroes de leyendas y de personajes de poesía, que la mujer acaba por creer lo que dice el agua» (p. 184). Si el texto es muy poético, aún más lo es el desenlace, repleto de resonancias sensoriales de carácter visual y auditivo. Cuando llega la noche, todo lo inunda la oscuridad y las sombras, rasgadas por «la punta de oro» del candil y por el reloj isócrono del rumor de una gota que cae sobre un plato. «La granizada» comparte con «La lluvia» muchos elementos: lirismo, inmovilidad temporal, descripción detallada del entorno y temática de fenómenos meteorológicos estrechamente vinculados a la naturaleza.

Otro original texto de *El cielo alegre* es «El movimiento de las hojas». Es una bellísima estampa lírica que describe los últimos movimientos que ejecutan las hojas marchitas de los árboles, con la llegada del otoño. Escribe el relato en recuerdo «de todo lo que fenece» y, desde el otoño –estación eminentemente modernista–, evoca con gran lirismo la primavera y el verano. Las hojas secas del

relato intensifican la ambientación melancólica del mismo. En él hace un recorrido por diversos tipos de árboles: el álamo, el pino, la palmera, el sauce, el plátano... y recuerda para qué han servido. Añora de todos ellos su etapa dorada de plenitud y, al final, para que sea mayor el contraste: su decadencia, a causa del transcurso del tiempo. Rueda deja su huella personal en este relato, al empararlo de sonoridad, uno de los ingredientes integrantes de su prosa y, en especial, de la más cercana al Modernismo. En este texto, como se verá más adelante, cada árbol es un instrumento musical asociado al tipo diferente de melodía que interpretan sus hojas al caer. Como en otros escritos del autor, al final aparece una reflexión intemporal sobre el hombre y la vida y se confirma la penetración individuo-naturaleza en los símiles elegidos. Este texto se relaciona con otros del autor, que estudiaré en sus futuros libros. Con ellos comparte lirismo y la estructura evocadora, al igual que la contraposición de dos momentos vitales: el pasado (primavera y verano) y el presente (otoño e invierno).

Entre estas estampas carentes de acción y plenas de poder evocador y enfoque intimista, sobresale «El palo del telégrafo». Este texto es una reflexión lírica que aborda directamente el binomio naturaleza-progreso. Este hermoso relato es también un nuevo ejemplo de descripción de lo anecdótico, elevado a categoría poética. En lugar de abordar el objeto lírico como un invento y símbolo del progreso —como cabría esperar por el título o como harían los escritores realistas—, se acerca a él exaltando la parte que siempre seguirá vinculada a lo natural: el palo, recuerdo de un tronco que fue. Salvador Rueda evoca líricamente aquellos árboles de donde se extrajo la madera para fabricar los palos que sustentan la telegrafía y vuelve a estructurar el texto en diversos planos temporales. En primer

lugar, el pasado –presentado de forma idílica–, donde se recuerda la vida del árbol y su trascendente misión: guarecer a los pájaros, mecer a los niños, dar flores, acoger la nieve, resistir el avance de las tormentas... El árbol, asimismo, como símbolo modernista que metaforiza la comunión con la naturaleza, que expresa el estado de ánimo del poeta. En un segundo plano muestra el presente de un tronco insensible y descarnado, al que le han arrancado la vida. Es cuando lo muestra como «solitario atalaya», «denegrido esqueleto», «centinela del progreso»... Y por último, el futuro del árbol: instante en que el autor recuerda todo lo que nunca podrá tener: savia corriendo por su tronco, ramas extendidas, serenatas de aves... Estos tres momentos ayudan al autor a puntualizar el impasible y vertiginoso transcurso del tiempo. El palo del telégrafo aparece personificado y se relaciona en el texto con otro gran símbolo de la civilización: el ferrocarril. En el relato se vislumbra un lamento por la desaparición de lo natural a causa del embate del progreso; la sustitución de la poesía por el utilitarismo, pero siempre aparece el enfoque positivo y conciliador del autor: el palo del telégrafo «aún posee secretos encantos y noble aureola de poesía», pues «él es quien va delante de todos en la lenta evolución del progreso humano». Al final, un cierre poético de carácter religioso, pues con sus brazos abiertos, semeja una «sempiterna cruz».

Este contraste pacífico entre naturaleza y civilización aparece en obras posteriores del autor. Siempre Salvador Rueda toma claro partido por el primer elemento del binomio. Me gustaría citar un ejemplo que se vincula estrechamente con este relato de *El cielo alegre*, pues vuelve a reelaborar este motivo lírico, aunque hayan pasado bastantes años. En el acto segundo de *La musa*, obra teatral de 1903, aparece una interesante escena en que María –invitada a la

finca del Duque— y Carlos —uno de sus pretendientes— conversan acerca del progreso y la naturaleza. El primer elemento se encuentra representado alegóricamente por el palo del telégrafo —donde recuesta su cabeza el joven—; y el segundo, por unos haces de heno, sobre los que se sienta María. Ella simboliza el amor a todo lo natural y él, a los avances y prosperidad de la sociedad. Carlos defiende, por tanto, la primera opción y define el palo del telégrafo como «centinela de la civilización». Afirma que oye «la pulsación del mundo, la voz de las ciudades, los gritos de los grandes crímenes, la voz de los cantantes célebres y las noticias de sensación que dan la vuelta a la tierra [...]. La voz del telégrafo es la voz del hombre, la voz del alma en su luchar eterno»³⁹.

La última estampa lírica de *El cielo alegre* es «El himno del fuego». Salvador Rueda asocia una vez más poesía y música en uno de sus relatos, pues esa música a la que alude el título es el último canto de los troncos de unos árboles que arden en la chimenea. El himno es triple —procede del cedro, el almendro y la palmera— y se escucha por encima del «dislocado tumulto» del fuego. Los árboles elegidos por el autor —muy conocidos en la tradición bíblica y en la árabe— tienen una clara intención de marcar lo aristocrático, lo sublime y lo gallardo que, con el paso del tiempo, siempre muere. Salvador Rueda escribió varios relatos donde los protagonistas eran troncos de árboles, pero «El himno del fuego» muestra especial vinculación con un texto de 1890, publicado en *La Ilustración Ibérica* y que tituló: «Voces de la naturaleza»⁴⁰. En él recogió los monólogos

39. S. Rueda, *La musa. Idilio en tres actos y en prosa*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1903, pp. 45-46.

40. *Vid. La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 371, 25-marzo-1890, p. 186.

directos –sin mediación de ningún narrador– de un almendro, una palmera y un ciprés, siendo coincidentes dos de los árboles con los de «El himno del fuego». Vuelve a retratar asunto similar en «Escena muda», cuento destinado también a la prensa⁴¹. Este breve relato presenta a un narrador que es el propio autor, ejerciendo de escritor: «Mientras escribo estas líneas, veo el fuego que arde en la chimenea». Ahora no hablan los troncos que se queman, pero el cuadro que presencia le vale al autor para imaginar escenas diversas; de vendimia malagueña y una particular batalla entre dos facciones de llamas del castillo de troncos.

Entre los cuentos de *El cielo alegre*, predomina el narrador en tercera persona, externo al relato, omnisciente, dominando la materia narrativa. Estos narradores conocen todo lo relativo a los personajes, su pasado y presente, lo que piensan o sienten, incluso a veces anticipan el futuro inmediato. Hay un ejemplo claro de esto en «La primera salida», cuando Ruperto aún no ha finalizado su viaje y afirma el narrador: «Cerca ya de la capital, le aguarda la mayor y más honda de las sorpresas» (p. 223); y otro en «El organillero», cuando el narrador adelanta al lector desde el inicio del cuento la evolución de la carrera musical de Lorenzo: «vino a Madrid persiguiendo ceñirse el laurel del maestro músico, y acabó en organillero» (p. 131). Es un rasgo habitual de sus narradores omniscientes incluir numerosos matices poéticos en sus comentarios y una elevada subjetividad en sus descripciones, lo que, por otra parte, siempre ha sido considerado una peculiaridad propia del narrador en primera persona. Un único ejemplo basta para esclarecer mi afirmación.

41. Lo publicó en *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 531, 4-marzo-1893, p. 131.

Cuando en «La primera salida» describe el repicar de las campanas, en lugar de hacerlo de forma objetiva, el narrador interpreta su sonido: «hablando como de profecías y de grandes hechos cristianos y llenando el conturbado espíritu de trágicas y sublimes emociones» (p. 223).

Hay algunos cuentos donde el narrador omnisciente adopta funciones de autor implícito al intervenir en primera persona. En estas ocasiones, hace acto de presencia en el relato, establece contacto con el lector y comenta aspectos relativos a la acción, a los personajes y a su papel literario. Ello se aprecia, por ejemplo, en «La primera salida», cuando el narrador describe el viaje de Ruperto y su padre en dirección a Málaga y comenta: «no hemos de seguirles en todas sus evoluciones»; o en el comienzo de «El doctor Centurias», cuando esta misma figura se refiere a su propio relato: «El doctor de mi cuento es un ser extraño y original» (p. 249). Otras veces sus narradores se identifican con el escritor real, exhibiendo un punto de vista evocador que nace de los recuerdos infantiles y juveniles de Salvador Rueda. Así sucede en varios momentos del texto que inaugura el libro: «El baño de los chiquillos». Uno de los más llamativos es cuando los muchachos del cuento ven acercarse al vigilante, porra en mano:

¡Quién no lleva grabado en su corazón el trágico instante en que, escondidos del vigilante campestre, le vimos pasar rozando casi nuestros vestidos y empuñando el recio acebuche en la mano, del cual nunca más se nos olvidan ni las dimensiones, ni el grueso que mostraba, ni el rosario de nudos que había de caer sobre nuestras costillas! (p. 164)

Una segunda intervención autobiográfica del narrador aparece al final de este mismo relato, tras el tradicional triángulo de asteriscos. En esta ocasión, recuerda la fortaleza y buena salud de «todos los chiquillos de mi pueblo», que nunca padecerán una simple calentura, porque «los hijos de mi país llevan el sol disuelto y hecho licor de fuego por las venas» (p. 166). Otra interesante actuación autorial aparece en «El montón de basura». En este caso, la identificación autor-narrador se produce de forma automática en la reflexión metaliteraria de la digresión inicial, cuando elucubra sobre la idoneidad de los temas literarios. El uso de la primera persona del narrador es sustituida por la perspectiva heterodiegética cuando comienza la estampa propiamente dicha:

Saliéndoseme a borbotones la risa del cuerpo, por haber oído disertar largamente acerca de las excelencias de los llamados asuntos poéticos aún hoy celebrados por personas de buen sentido, vínoseme a las mentes lo más despreciable de todas las cosas, lo que por inútil arroja a la calle todo el mundo y, sin vacilar, tracé el anterior epígrafe, proponiéndome demostrar, en la escasa medida de mis fuerzas, que allí donde menos se piensa salta la liebre y que asunto es el de la belleza que no hay que ir buscando con anteojos, pues esta sería mala señal, sino antes bien echárselo a la vista allí donde menos se piense. (p. 259)

Rueda defiende en este párrafo que la belleza y la poesía se encuentran en todas partes, que todo puede ser objeto de literatura. Idea que se relaciona con otra similar de una carta publicada en *El Globo*, en octubre de 1887: «Entre paréntesis». Esta epístola, dirigida al pintor sevillano Virgilio Mattoni, es una interesante reflexión del

autor sobre la pintura y la literatura. Aparte de una serie de ideas que van conformando la personal teoría literaria de Rueda, el malagueño le dice a su amigo que, sobre cualquier cosa, prefiere un cuadro o un texto que esté bien representado, incluso por encima de la moral del contenido:

Acaso usted me crea un tanto sacrílego porque le dejo entrever en mi carta que lo mismo me gustaría el cuadro de una procesión cristiana que el de un aquelarre, siempre que uno y otro, al ser pintados o escritos, llenaran las exigencias del arte. Nada tema usted: más me inclino a lo primero que a lo segundo, si bien iríame en compañía del macho cabrío, cuando la barahúnda quimérica estuviese mejor representada. (p. 590)

O lo que también equivale a decir que, en literatura, cualquier asunto es válido, si está bien confeccionado por su autor.

Por lo general, en los relatos de *El cielo alegre*, sus narradores presentan las ideas o hechos en forma descriptiva, siendo en ellos escasa la narración. Suele predominar en sus discursos el estilo indirecto por encima del diálogo, muy especialmente en las estampas líricas, al no presentar personajes y al ser altamente subjetivas. Las descripciones de estos narradores son omniscientes, muy detallistas y emplean en ellas un léxico que se adecua al tema del relato, sintiendo predilección por el del ámbito científico. Así aparece en «Tarde de junio», cuando al comienzo describe a un insecto, utilizando términos muy actuales y modernos: azogue, molécula, microscópico, átomo, campana de oxígeno... En «La granizada», el narrador muestra vocablos como electricidad, partículas metálicas, mazos... También en «El palo del telégrafo»:

operación matemática, signos, conos de porcelana, alambre, locomotora, tren...

Junto a la focalización heterodiegética, en *El cielo alegre* aparecen tres textos —«La fuente», «La sombra» y «El himno del fuego»— que ofrecen un enfoque interno. Narrador protagonista es el del primer relato y testigo el de los dos últimos. Me gustaría, sin embargo, hacer una salvedad con respecto al primer texto: el narrador de «La fuente» es protagonista, no de acciones, sino de sentimientos, pues no hay en él aventuras ni anécdota argumental. Es un narrador que está en la escena que se describe y que experimenta en primera persona esas sensaciones de soledad y ensimismamiento, que duerme, reflexiona o elucubra. En ningún caso tiene nombre ninguno de los tres personajes que hacen la función de narrador, pero en «La fuente» y «La sombra» pueden identificarse con el escritor, por las referencias autobiográficas que recogen. No así en «El himno del fuego», donde estas son inexistentes. En «La sombra», el protagonista vive en la ciudad, se ha alejado de ella y se ha internado en el campo, de noche, para descansar de sus fatigas y arrojar los fantasmas de su cerebro. Él se convierte en mero descriptor, tras haberlas observado, de las «muchas evoluciones» de la sombra que forma su cuerpo en torno suyo. La materia narrativa del relato es absolutamente anodina, elevando a categoría poética algo insignificante: su sombra, que define como «monstruo nunca visto», endriago terrible, pez de brilladoras escamas, ser apocalíptico de espalda levantada, «orejas de trompeta y hocico de elefante», «cínife gigantesco»... Este enfoque cuasi fantasmagórico de «La sombra» desaparece en «La fuente», texto altamente evocador y subjetivo del volumen. En el segundo relato, el personaje ofrece una interesante información sobre el autor real: la fuente del título es la de su pueblo, que le ha

inspirado sus primeras poesías y, junto a ella, le gustaba descansar, al tiempo que contemplaba el grandioso cuadro de la Naturaleza. También nos explica que solía buscar el misterio de la noche y de la soledad, elementos modernistas, de herencia neorromántica.

El narrador-testigo de «El himno del fuego» enmarca los tres monólogos del relato y permite el don del habla a los troncos que se calcinan en la chimenea, escena que es contemplada por él: «Y ante aquellos restos que se consumían, restos de extrañas vidas que fueron, yo me apiadé de las llamas y gemí con sus ecos» (p. 87). Presenta, no obstante, el don de escuchar la música de las cosas, al percibir la canción de los troncos que se consumen. Esta cualidad lo relaciona estrechamente con el narrador de su primer cuento: «De piedras abajo», no necesariamente en su identidad, sino en su capacidad de escuchar las voces de la naturaleza —en este caso, universal; no regional— en sus diferentes focos de emisión, ya sea bajo la tierra o en los restos calcinados de la chimenea.

Los cuentos de *El cielo alegre* son, en general, breves escenas, con una acción muy escasa, si es que esta aparece; pues es nula en sus numerosas estampas líricas. La peripecia muy poco desarrollada es algo que Rueda aprende y cultiva, sin duda, en el cuadro de costumbres, género de procedencia del escritor y de cuya técnica no se ha liberado totalmente. Pero también es un rasgo de la modernidad, pues numerosos escritores de aquellas décadas paralizan en sus obras la acción, el tiempo y el espacio, renuncian al retrato de los personajes, dan rienda suelta a lo descriptivo, se entregan a la reflexión y fijan su atención en detalles minúsculos e imperceptibles.

Sobresalen por su acción más desarrollada textos como «El doctor Centurias» y «Paisaje de setiembre» y los cuentos de protagonismo infantil —«Buscando nidos», «El baño de los chiquillos»,

«La peseta y el sol» y «La primera salida»—. Aunque en este último cuento la acción sigue siendo muy limitada, pues no relata hechos, sino sentimientos: en concreto, la transformación interior de Ruperto, que abre su mirada al mundo y marcha de su pueblo siendo arriero para volver convertido, quizá, en un artista. En «La peseta y el sol», que podría haber presentado una pintoresca acción de dos niños mendigos, es enfocado por el autor como cuento psicológico al contraponer dos formas de ver el mundo: la realista de Ginés y la idealista de Juan. Se centra, en definitiva, en lo subjetivo de sus personajes, no en sus aventuras. Enfoque bien diferente al ofrecido en «Una limosna para los niños»⁴², donde el autor narra una pequeña historia que hace hincapié en la dureza de la vida de los mendigos más jóvenes y el cuento, en sí, es una súplica del autor para fomentar la compasión y la caridad de los lectores hacia estos seres indefensos. «Paisaje de setiembre» insiste en la idea que quiero defender. Es un cuento de anécdota algo más amplia que otros, como ya he comentado. Refleja en sus páginas una escena doméstica de una familia burguesa, solo que, como es habitual en Salvador Rueda, se lleva a cabo con un enfoque altamente poético, pero no con la intención de retratar solo una instantánea cotidiana, sino de fijar sensaciones: en concreto, la luz, el sonido y el color que inundan el comedor de la familia protagonista.

Los relatos de *El cielo alegre* presentan, en conjunto, pocas marcas temporales explícitas, como si a su autor no le interesase fijar el transcurso del tiempo, la época del año en que se desarrolla la acción o el momento histórico del cuento —esto último se aprecia en

42. Este tierno y cruel cuento no lo incluyó Salvador Rueda en ninguno de sus volúmenes en prosa. Apareció publicado en la prensa varios años después, en concreto en *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 418, 3-enero-1891, pp. 7 y 10.

«Episodio trágico»—. El proceder habitual del escritor es la imprecisión temporal a la hora de situar las acciones. Esta peculiaridad se suma al reducido transcurso del tiempo, de apenas unas horas, de todos sus relatos. Cualidad que se relaciona, evidentemente, con la escasa acción que presentan. En «El baño de los chiquillos», el tiempo del discurso es de unas horas, las necesarias para que ese «ejército invasor» recorra el camino de ida a la alberca del tío Canillitas y regrese nuevamente al pueblo. En «La casa de campo» vuelve a fijar unas pocas horas, desde la vuelta de misa de la familia hasta el momento de la siesta. Un lapso mayor se aprecia en «La primera salida»: desde el amanecer hasta el caer de la tarde, pero nunca se exceden los límites de un día. El cuento que menos tiempo refleja es «La granizada»: apenas unos minutos, los suficientes para generar la descripción de la caída del granizo que da título al relato.

En los cuentos de Salvador Rueda no suele diferenciarse el tiempo del discurso y el de la historia. Hay, sin embargo, textos en los que el narrador retrocede al pasado de los personajes. El de mayor desfase temporal de *El cielo alegre* es «El doctor Centurias». Aquí, el tiempo del discurso es escaso, como en todos sus cuentos: unas pocas horas, pues el autor solo narra una anécdota: la llegada al laboratorio de todos los científicos en forma espectral y su posterior pelea. Pero el tiempo de la historia es mucho más amplio, ya que el narrador se remonta en sus recuerdos a muchos años atrás, al informar de lo que ha vivido el protagonista décadas y centurias antes, cómo es su laboratorio, en qué trabaja... El segundo texto donde se aprecia esta separación es «El organillero». En él, el autor retrocede al pasado de Lorenzo: sus orígenes familiares, su don musical, su éxito antes de los quince años. El presente viene marcado por su vida en Madrid. Pero hay que puntualizar

que tampoco hay referencias concretas al tiempo que transcurre el protagonista en la capital.

Á. Ezama, en su estudio de los cuentos de Salvador Rueda publicados en la prensa, ya había sugerido –y coincido plenamente– la relevancia de la noche en muchos de ellos⁴³. Con respecto a los de *El cielo alegre*, resalta su preferencia por la oscuridad al potenciar lo misterioso-fantástico –«La boda de espectros»– o la burla sangrante –«Un valiente»–. Yo quiero ampliar esta afirmación, pues es evidente –después de leer toda su obra– el afecto personal del autor por la nocturnidad. La noche aparece en Salvador Rueda como elemento modernista, de inspiración neorromántica. Durante la noche, se propicia el delirio, los sueños, la evocación, la fantasía... elementos que se desvanecen con el primer rayo de sol. Me parece relevante el hecho de que esas pocas horas que transcurren en sus cuentos reflejan con relativa frecuencia el paso de la tarde al ocaso y, después, el tránsito mágico y lleno de poesía de las últimas luces a la llegada de las primeras sombras. Esto se aprecia en «La sombra», «Tarde de junio», «La lluvia», «El recodo del camino», «La primera salida» y «El montón de basura». También plasma el recorrido mínimo que va de la noche al amanecer, como en «La fuente», donde la noche es evocada desde una perspectiva fantástica: xanas, brujas en aquelarre, endriagos, gnomos... El preciso momento del crepúsculo debió darle mucho juego al autor, pues era el instante en que volvían del trabajo los jornaleros, cuando volaban todo tipo de insectos y seres microscópicos y se descansaba de los trabajos del día... El atardecer, como se ve en «La lluvia», «con su acompañamiento de tristezas», es, junto a la noche, uno de los momentos predilectos de

43. *El cuento de la prensa y otros cuentos*, cit., p. 179.

sus cuentos. El crepúsculo es el instante mágico del día en que aparecen seres fabulosos antes de dar paso a las sombras de la noche. Muchos de sus textos transcurren íntegramente o concluyen en este preciso instante. Incluso llega a escribir varios cuentos describiendo el ocaso: «Tarde de junio», de *El cielo alegre*; y «Crepúsculo», de *Bajo la parra*.

El caso opuesto se daría en «El himno del fuego», texto que solo ofrece transcurso del tiempo de la historia, pues el narrador simplemente contempla unos troncos que se consumen en la chimenea. Cada tronco tiene una historia particular que —antes de morir— recuerda brevemente. Todos —el cedro, el almendro y la palmera— cuentan su pasado alegre, vigoroso y apasionado.

La mayoría de los relatos de *El cielo alegre* presenta una ambientación en plena naturaleza, en el campo, al aire libre. Incluso cuando algún relato se sitúa en la ciudad, el narrador fija su atención en un elemento natural, como la evolución de las nubes del crepúsculo, la descripción del cielo o de la lluvia. Así se aprecia en «El baño de los chiquillos», donde aparece una naturaleza limpia, saludable, en pleno día, «bajo un sol que echa chiribitas». En «La lluvia», se centra el autor en el agua de la naturaleza, en conexión íntima con el hombre. De ahí que la dueña del cortijo entienda el lenguaje de la lluvia cuando cae: «empieza a contarle tales cosas de héroes de leyendas y de personajes de poesía, que la mujer acaba por creer lo que le dice el agua» (p. 184). Esta mujer puede relacionarse con el protagonista de «La fuente» —el propio autor—, que también interpreta lo que dice el agua del manantial, que llega a sus oídos con «fascinador halago».

«La sombra» inicia el relato invocando elementos de la naturaleza, de gran cromatismo, y en él desempeña un papel importante

la luna. No hay que olvidar que el personaje ha iniciado el paseo durante el atardecer, en «la hora de los recuerdos y de las tristezas», buscando «dulces hálitos que le refrescasen de los trabajos del día». La Naturaleza aparece aquí con una función sanadora, como una madre que ampara y cura al individuo solitario, necesitado de consuelo. Una vez más, se considera en el relato a la naturaleza fuente inspiradora de su obra: «Prestadme vuestro encanto irresistible, y haced que al conjuro de mi palabra se desprendan de los árboles y de los peñascos esas formas intangibles y vaporosas llamadas tinieblas» (p. 167). La estancia en la naturaleza del protagonista concluye cuando la luna alcanza su cenit y su sombra desaparece.

También es detallista y lírica la descripción de la naturaleza en su relato «La fuente». En él desempeña un papel importante la sonoridad de las aguas del manantial, «como ecos de un instrumento en la superficie cristalina». El agua es un elemento armonioso, dulce, cuya música le recuerda mundos profanos, evocación que puede relacionarse con un relato de *Bajo la parra*: «Crepúsculo». Al son de la melodía «de la mágica leyenda de las aguas» se adormece su espíritu. Tras la música de la fuente, el contraste del claro de luna y de las tinieblas de la noche le lleva a evocar los delirios de la tierra: fantasmas y espíritus giran en torno de los árboles, en la lóbreguez de las hojas, bajo el agua, en el mismo suelo que hollan sus pies.

El espectáculo de la naturaleza sorprende poderosamente al muchacho protagonista de «La primera salida», que queda arrobado por tantas maravillas. Subyugado por la contemplación de «tan inusitado esplendor», Ruperto siente que «vibra todo su ser como una sonora cuerda». Sobre todo, le impresiona el mar: exuberante, gigantesco, iluminado por el óvalo del sol. Espacios abiertos aparecen también en «La granizada», que describe el fenómeno meteorológico-

co del título: los montes, el horizonte, la lluvia, el granizo; y en «El recodo del camino», enclave privilegiado, abierto a la naturaleza, desde el que se contempla el campo y el pueblo, con suma belleza, idealización y poesía. El narrador lleva a cabo una descripción panorámica de todo lo que se observa. Es una *laudatio* del campo y de las escenas campestres andaluzas en época de vendimia. El elemento natural aparece también en «El movimiento de las hojas» e incluso en «El montón de basura», cuya escena retratada se sitúa en los alrededores de un cortijo, en pleno campo andaluz.

Hay dos relatos en el libro que se desarrollan en espacios cerrados: «El himno del fuego», al centrarse el autor en los troncos que arden en una chimenea; y «El doctor Centurias», cuya acción se localiza en el interior de un laboratorio. Este lugar, más que de descripción sirve de ambientación científica del relato, al detallar los componentes y sustancias que en él guarda el protagonista, facilitando el empleo de un léxico científico. Aparece un cuento: «Paisaje de setiembre», de escenografía mixta, al dividir el relato en dos escenas diferentes: la recolección y degustación de higos por parte de los muchachos se desarrolla al aire libre, en el jardín de la casa de campo; mientras que el almuerzo tiene lugar en el interior del comedor familiar. En este segundo espacio es en el que se detiene más el narrador. Detalla su aspecto y dimensiones, el sonido armonioso de los cubiertos chocando en los platos, la claridad de los rayos de sol iluminando la cristalería y a los comensales. Una vez más, la luz y el sonido adquieren relieve en sus cuentos. Este relato es bastante cinematográfico. Comienza de forma abrupta con un enfoque a Telesforo junto a los muchachos y, a continuación, de estos con D. Leopoldo, en el comedor; para pasar inmediatamente a una panorámica sobre la quinta y el paisaje que la circunda: las

vides, las cañadas, las orzas del vinagre... Es una escena otoñal, de caída de las hojas, elaboración del vinagre, de granadas y pasas, de mosto transformándose en vino... En este sentido, es un relato evocador de tiempos recientemente pasados: el verano, la vendimia, el calor...

Para concluir este apartado, resta mencionar tres relatos de *El cielo alegre*, cuya acción se desarrolla en la ciudad: «Tarde de junio», «La peseta y el sol» y «El organillero». En los dos primeros no se menciona nombre alguno. Se sabe en «Tarde de junio» que «la ciudad resuena con el enorme bullicio de todos sus seres y el estruendo de los juegos infantiles» (p. 176) y en «La peseta y el sol», que Ginés y Juan «piden limosna en una de las calles donde mayor es el tránsito y la animación» (p. 215). Solo en «El organillero» sabemos con certeza que la ciudad del cuento es Madrid, aunque no aparece descrito ningún espacio concreto de la corte. Simplemente, es el telón de fondo en que se ambienta la historia: Madrid es la gran ciudad de las oportunidades, a donde todos los artistas noveles solían acudir para encontrar la gloria, como hace Lorenzo en el cuento y como hizo el propio escritor cuando abandonó Benaque en su juventud.

Personajes convencionales, que desempeñen una acción más o menos desarrollada, no aparecen en todos los cuentos de *El cielo alegre*. Carecen de ellos textos como «Tarde de junio», «La granizada», «El movimiento de las hojas», «El palo del telégrafo» y «El himno del fuego», pues todos son reflexiones subjetivas sobre los objetos, fenómenos o realidades que expresan sus títulos. No hay personajes en «El movimiento de las hojas», por ejemplo, salvo que se consideren criaturas literarias esa minúscula parte de las plantas. Al ser el texto muy poético, los árboles son instrumentos musica-

les impelidos por el viento al mover sus hojas. Cada árbol genera un tipo distinto de música. El plátano exuberante produce ecos de instrumentos moriscos y de zambras de serrallo. El pino evoca la inmensa soledad de los mares. El aire al cruzar por la retama simula el silbido de los labios. El almendro formula el rumor de la lluvia. Las zarzas levantan barullo de brujas y zumbido de aquelarre: «conforme a la condición de cada sistema de hojas, el movimiento produjo en ellas sonidos y rumores diferentes» (p. 246). El autor presenta los árboles como instrumentos musicales, pero también los distintos movimientos de las hojas al caer a ras del agua, al borde de la vereda, en la gruta de una tapia, bajo las aguas del estanque...

«El himno del fuego» es otro relato de personaje no convencional, minúsculo: las criaturas literarias son troncos de árboles y plantas, que aparecen personificados. Ellos mismos cuentan sus desdichas al hacer uso del habla, y lucen atributos humanos. El cedro es resistente, luchador, orgulloso y se cree invencible al tiempo. El almendro es el árbol elegido para señalar la llegada del misterio de la primavera, acostumbrado a cobijar el amor y los idilios. La palmera es una planta gallarda y elegante, superior a las demás, fuertemente vinculada al mundo árabe... Pero todos pecaron de orgullo, soberbia y vanidad, y fueron castigados. El cedro fue talado por un hacha; el almendro cayó por el envite del viento y a la palmera la calcinó un rayo. Todos inician su intervención cantando su alegría y cada tronco concluye llorando su muerte. El mensaje es universal: nada sobrevive al paso del tiempo. Me gustaría volver a relacionar este relato con «De piedras abajo». En ambos textos aparece un almendro, concebido por Rueda como heraldo de la primavera. El almendro de «El himno del fuego», rodeado de llamas en la chimenea, comenta: «Escuché el hervir que producía debajo de tierra la

nueva generación vegetal, que trabajaba por rasgar el animado seno de la tierra» (p. 85). Estas palabras recuerdan a lo que el narrador de su primer cuento percibe bajo el suelo, tumbado en el campo, bajo un almendro, que, al rozarlo cuando se pone en pie, le inunda de flores, anunciando que ha renacido una vez más la primavera.

Entre los cuentos con personaje convencional destacan los niños y muchachos protagonistas de algunos títulos. En «El baño de los chiquillos», aparecen estos como personaje colectivo, pues ninguno de ellos sobresale del resto: «un buen golpe de chiquillos del pueblo», los «malignos muchachos de mi lugar», «gente de pelo en pecho y armas tomar». Como rasgo anecdótico, apuntaré que uno de estos muchachos se llama Caralampio, igual que el protagonista de «El brasero», cuadro de costumbres de *El patio andaluz*. Como «ejército invasor» que es, esta cuadrilla está caracterizada con un léxico procedente de la milicia. Así, sus deteriorados trajes simulan «bandera hecha jirones»; entre sus travesuras se cuenta la de dar «guerra a los árboles»; cuando se quitan la ropa para bañarse, caen a tierra las «armaduras»; de tal modo que, al finalizar el baño, vuelven a ceñírselas. Son completamente dañinos: dejan pelados de fruta los árboles, dan paliza a las culebras, hacen rabona, persiguen a los cigarrones, se descalabran, soplan ranas con una caña de avena, crucifican a las lagartijas, cortan el rabo a varios lagartos, rompen tablas de hortalizas, destrozan camellones...

Un número menor de muchachos es protagonista en «Buscando nidos» y «La peseta y el sol». Modelo constructivo el de la pareja de personajes que suele emplear el autor para caracterizar a sus criaturas por contraste. En el primer cuento, Luis —que morirá trágicamente— es retratado con más profundidad por el narrador. Es inteligente, sensible y más responsable que su compañero, pues

le preocupa el castigo del maestro, le pide que le tome la lección y –de hecho– empieza a recitarla. Por el contrario, Pedro es caracterizado con una sola peculiaridad: la «indiferencia hacia las cosas». Curiosamente, el castigado es Luis. Me gustaría resaltar un rasgo habitual en sus personajes: la intensa comunión con la naturaleza. El autor destaca de Luis su «muchísima luz en las palabras» y una extremada sensibilidad «que bastaba a arrancar una vibración a su sistema nervioso el zumbido de un insecto, el brillar de un rayo de luz o la más insignificante palabra de un camarada» (p. 203).

La presentación de los personajes en parejas antagónicas vuelve a manifestarse en «La peseta y el sol». Ginés y Juan son dos muchachos mendigos, con métodos diferentes para mendigar y distintas formas de ver la vida. Juan, el más pragmático, espera que, voluntariamente, los viandantes le echen limosna; mientras que Ginés los persigue con insistencia. Juan se entretiene contemplando el paso de las nubes y todo aquello que produce «en su voluntad la agradable emoción estética». Ginés es sagaz, vivo y penetrante, apegado a todo lo material y disfruta viendo crecer su dinero.

Protagonismo único aparece en «El recodo del camino», «La primera salida» y «El organillero». Es más interesante el segundo cuento, pues relata el nacimiento de un nuevo individuo artista y sensitivo: Ruperto, entusiasmado de poder acompañar a su padre a la capital para vender los frutos de sus campos. Es vivo, precoz, diestro y va a experimentar una vivencia inolvidable. Este cuento, aunque narrado en tercera persona, tiene ecos autobiográficos; sobre todo en el desenlace, cuando el narrador explica el nacimiento de su cosmopolitismo y la aparición de una sensibilidad especial en el niño al apreciar lo nuevo, diferente y majestuoso. ¿Sería así –tal y como la relata en este cuento– la primera salida al mundo del niño Salvador Rueda,

fuera de su aldea? Sabemos que, antes de ser escritor, desempeñó numerosos oficios y que, entre otros, fue aprendiz de arriero y que, como Ruperto, también emprendió un primer viaje a la capital. Sin duda, debió de marcarle dicha experiencia iniciática, porque escribió varios cuentos, además de este, con idéntico asunto: el despertar de un niño al mundo de los adultos y al de la sensibilidad artística. Así se lee en «Aguafuerte», publicado en *Sinfonía callejera*; y en «Arre, burro» y «Camino adelante», dos textos que aparecieron en la prensa de forma autónoma, pero que luego formarían parte de su novela *El gusano de luz*⁴⁴. Este motivo presenta tratamientos diferentes en estos textos, pero en los tres un joven o muchacha de pocos años sale de su aldea, crece interiormente y conoce otra realidad: esplendorosa y traumática, según los casos. Ruperto es, sin duda, una reelaboración literaria del propio autor en su niñez; pero no será el único caso que aparece en su libro. En «La sombra» y «La fuente» vuelve a aparecer el autor como personaje, pero ahora en etapa adulta, viviendo ya en una gran ciudad —que no se especifica, pero que, sin duda, es Madrid—, añorando su aldea malagueña y, lo más importante, como narrador de unos relatos eminentemente subjetivos e íntimos. No tiene nombre propio en ninguno de los relatos el personaje, pero se identifica con Salvador Rueda por los guiños de complicidad del narrador, que ya he apuntado en un epígrafe anterior.

44. El primero de estos textos apareció en *El Globo*, el 20 de mayo de 1887, pp. 1-2, y, una vez puesta a la venta la novela, en *El Imparcial*, 31-diciembre-1888. El segundo se publicó con anterioridad a la novela en *El Globo*, el 24 de mayo de 1887, pp. 1-2. En la novela, es Concha la que abandona por primera vez la aldea de Higuera, para mejorar su salud en casa de su tío Sebastián. Aparecen idénticos cuidados de la madre, el mismo recorrido, similar asombro y fascinación por la gran ciudad.

«El organillero» presenta como protagonista a un muchacho fracasado –Lorenzo–. Es un músico que, con quince años, ha alcanzado la gloria con un famosísimo bolero; pero ya no tiene inspiración. Esa maravillosa melodía la tocaban las bandas militares, las comparsas de bandurrias, la cantaba el pueblo y llegó hasta los salones de la aristocracia. Era un bolero alegre, brillante, «de una elegancia sensual y modernista», en cuya descripción, el autor se sirve del sincretismo sensorial, creando lo que él cree debe ser una perfecta sinestesia, que resulta francamente forzada. El bolero de Lorenzo es una mezcla de música –recuerda al pregón de flores de Sevilla, al vocear del cenachero y a las cartageneras– y de sensaciones olfativas: «traía al olfato algo muy andaluz, algo muy malagueño, cosa así como aroma a *biznagas* y a agua salobre, a plátano y a pasas, a limoneros y a claveles» (p. 132), sin olvidar el «color popular de Andalucía». En resumen, es una mezcla de música, color y olor.

Personajes de cierta posición social aparecen en «La casa de campo», cuyas criaturas –D. José, D^a Manuela y Consuelo– son ejemplo de campesinos acomodados; o en «Paisaje de setiembre», cuya familia pertenece a la alta burguesía y la contemplamos en su quinta de verano, en el campo. Entre los del libro, resalta el científico protagonista de «El doctor Centurias», «ser extraño y original», con poderes espiritistas, que lleva siglos buscando una substancia o medicamento que erradique la muerte y la enfermedad de la especie humana. En «La lluvia» y «El montón de basura» aparecen sendas cortijeras que sí entrarían en la categoría de personajes convencionales, pero que no intervienen en absoluto en la acción por ser esta inexistente: son meros elementos decorativos, que ayudan a la ambientación del relato.

Los personajes de «Episodio trágico» desentonan con la orientación general del volumen, pues retrata su autor a dos hordas salvajes de jinetes que se persiguen tras una batalla. Este focaliza más su atención en la que ha escapado del combate —«aquel tropel de guerra que huía de la muerte»—. Están caracterizados por su crueldad y deseos de venganza: «cuanto hallasen delante caería deshecho, tronchado, fuese personas o haciendas» (p. 154). Simbolizan la indisciplina, el odio, la fuerza bruta, la depravación: en definitiva, «lo contrario de toda justicia, a caballo». Los jinetes que huyen cogen prisionero a un niño de tres años que se convierte en su talismán. Obra en ellos el prodigio de la humanidad, convirtiendo a seres tan sanguinarios en individuos capaces de exteriorizar sus sentimientos. Ninguno de los personajes, presentados como colectividad, tienen rasgos definitorios, ni nombre propio. Tampoco lo tienen la madre y el niño de tres años que son raptados por las dos facciones.

Me gustaría anotar varias reflexiones antes de concluir el estudio de *El cielo alegre*. Este es su segundo libro en prosa y en él se produce una considerable disminución de la presencia explícita del autor en sus cuentos, si la comparamos con la manifestada en los cuadros de costumbres de *El patio andaluz*. Sin duda, tuvo que ver en ello una crítica de *Clarín* a este libro, en la que apuntaba que Salvador Rueda se dejaba ver demasiado en sus páginas⁴⁵. En sus relatos, lógicamente, desaparecen las digresiones iniciales de los artículos costumbristas, donde su autor solía estar siempre presente para justificar el tema del cuadro elegido. Y aunque en *El cielo alegre* aparecen relatos donde el autor se ha convertido en narrador

45. «*El patio andaluz. Cuadros de costumbres* por Salvador Rueda», art. cit., p. 2.

autodiegético o testigo e incluso hay cuentos en los que se ha procedido a la literaturización de episodios autobiográficos —«El baño de los chiquillos» y «La primera salida»—, el escritor se ha esmerado en cambiar nombres de los protagonistas y en difuminar indicios que conduzcan al lector a identificar personaje y autor. Toda la información que aparece sobre su persona —que no es excesiva—: lecturas, recuerdos, gustos..., aparece a través del autor implícito.

Mi segunda reflexión quiere resaltar los finales de muchos de sus cuentos, donde se aprecia la carga poética, el toque trascendental, los epifonemas y vivencias personales, lo que, sin duda, había aprendido y practicado en *El patio andaluz*⁴⁶. Estas palabras finales, separadas del cuento solo en dos ocasiones por un triángulo de asteriscos —en «El baño de los chiquillos» y «Buscando nidos»— son concebidas a modo de broche lírico. Poéticos son, sin más, los finales de «La sombra», «Tarde de junio», «La lluvia», «La casa de campo», «La granizada», «El recodo del camino», «El doctor Centurias», «El palo del telégrafo», «El montón de basura» y «Paisaje de setiembre». En algunos aparece información autobiográfica o reflexiones en primera persona, como sucede en «El baño de los chiquillos». A modo de epifonema trascendente puede entenderse el último párrafo de «La fuente», donde el narrador reflexiona sobre la vida del hombre. Tras despertar el personaje, el autor se pregunta retóricamente si los trabajos y luchas del ser humano, sus pasiones y anhelos, sus dolores y alegrías serán tan engañosos como la noche o las leyendas de la fuente. Similar comparación trascendente hace en «El movimiento de las hojas» cuando equipara las ideas que

46. En efecto, en su primer libro de prosa breve destacan, entre otros, los cierres altamente poéticos de «La Nochebuena», «La matanza», «El brasero», «La parranda», «El velatorio» y «El café flamenco».

bullen en el cerebro humano con «la insistencia de la monomanía» de las hojas que quedan atrapadas en las telarañas. En alguno de estos finales, se intensifica el mensaje del relato, con una imagen a modo de fogonazo de luz, con diferentes focos, como la tragedia aumentada de «Buscando nidos». Y en todos, el autor es como si deseara cerrar sus cuentos con una imagen poética, llena de figuras retóricas –símbolos, prosopopeyas y metáforas, principalmente– para elevar aún más la carga lírica del texto. Suele ser siempre una intervención en estilo indirecto, reflexiva y subjetiva en la mayoría de los casos.

BAJO LA PARRA.
CUADROS Y CUENTOS
(1887)

EL canon cuentístico de *Bajo la parra* está formado –como ya he apuntado con anterioridad– por veintidós relatos, tomados todos de su primera edición, pues en la reedición de 1891 no incluye Salvador Rueda ningún relato nuevo. A diferencia de los aparecidos en *El cielo alegre*, los de *Bajo la parra* presentan una gran variedad temática. Reúne cuentos de amor, alegóricos, de niños, costumbristas, exóticos –en sus diferentes manifestaciones–, evocadores, oníricos, trágicos y algunas estampas líricas. La mayoría se clasifican siguiendo a Baquero Goyanes, pero otros resultan de difícil adscripción al poder incluirse en diferentes categorías temáticas.

En los cuentos de *Bajo la parra* predomina el tema del amor, en sus diferentes facetas y etapas y con distintos enfoques y tratamientos. En general, el amor es amable, dulce, correspondido; aunque, en ocasiones, hay cabida para la frustración y el desengaño. El deseo de Bernabé de iniciar una relación formal con Ramona, no exenta de cierto interés económico –pues también piensa el «galán» en la recua de su futuro suegro–, aparece en «Escena al sol». Este relato bien podría incluirse entre los cuentos costumbristas al presentar

fuertes conexiones con el género. De hecho, su título recuerda a una de las subdivisiones genéricas del cuadro de costumbres. La conquista del corazón femenino de una viuda y una muchacha por parte de sus tenaces pretendientes puede leerse en «Bajo la parra» y «El tronido», respectivamente.

El amor imposible, desengañado y pesimista aparece en dos relatos: «Los murciélagos» y «La mujer desconocida». El primero recoge la historia de la relación fracasada entre Marujilla y Rafael. Los mamíferos del título sirven al protagonista para recordar tiempos felices del pasado, que contrastan con un presente desdichado. La desventura de Rafael simboliza la del ser humano, que se representa en los continuos giros de los murciélagos en el aire, que simulan «como que buscan algo querido que en el mundo hemos perdido para siempre» (p. 330). El segundo cuento que aborda aspecto similar es «La mujer desconocida». En él no hay años de felicidad y correspondencia, como en «Los murciélagos», sino un súbito enamoramiento y atracción hacia una mujer misteriosa. La sublimación del amor y de la mujer fue un tema utilizado en el Modernismo, entendiendo dicha idealización como amor imposible e inalcanzable. Tras la persecución de esa mujer por las calles madrileñas y ulterior pérdida de su rastro, el autor –convertido en personaje de su cuento– escribe el relato que todos leemos. En él se pregunta: «¿volveré a encontrar otra vez a la mujer desconocida? ¿Acertaré a descubrir dónde vive? ¿Leerá ella, acaso, estos renglones?» (p. 402). Esa mujer y ese amor súbito e imposible son símbolos de la dicha inalcanzable por el hombre en la tierra. Como artista, el autor enfrenta ideal y realidad y plantea que a veces es más profunda y hermosa la ilusión por la que se lucha en la vida que la realidad y materialización del sueño alcanzado:

quizás al encontrarla se desvanezca la divina ilusión de mis sentidos; tal vez sea más consolador no hallarla en los solitarios cruces de mi sendero y gozar con su imagen eternamente luminosa.
(p. 402)

Ese amor instantáneo e irracional que siente el autor por una joven que ve en el teatro y que le empuja de forma sobrehumana a perseguirla por todo el Madrid noctámbulo no es más que una metáfora del ideal inalcanzable, de los sueños a los que aspira el ser humano y, al no realizarlos, le hacen eternamente desdichado. El mensaje es un poco pesimista al defender el disfrute momentáneo e intenso de una ilusión de los sentidos, antes que la materialización de la misma y, en consecuencia, la desdicha por insatisfacción. La felicidad no es nunca completa y prefiere la insatisfacción de una ilusión «eternamente luminosa», antes que el desengaño de un sueño conseguido, pero vulgar. «La mujer desconocida» presenta muchos ecos becquerianos, en concreto se ven similitudes temáticas con «El rayo de luna». En el relato de Rueda, él es el narrador-protagonista que persigue a una dama que acaba de ver y por la que se siente inexplicablemente atraído. La conexión existe sobre todo al final, cuando reflexiona el autor malagueño que quizás sea mejor no hallarla nunca y vivir siempre con su recuerdo. Ilusión vs realidad. En la leyenda del sevillano, Manrique, el protagonista, prefería «soñar el amor» antes que «sentirlo». De hecho, no consigue encontrar a esa mujer de la que se enamora, porque no existe. Otro dato que los vincula es que en la leyenda aparece el sintagma que da título al relato de Rueda: «la mujer desconocida». Frente a las similitudes, hay diferencias que separan ambos relatos: lógicamente, la época en que se desarrolla la historia, la mujer existe en

el cuento del malagueño y el «contacto» se da en la gran ciudad de Madrid, no en plena naturaleza.

Entre los cuentos costumbristas de *Bajo la parra* se hallan «Se aguló la fiesta», «El vaso de agua» y «La banda de música». En el primero recrea una escena de feria, de la de abril en Sevilla, para ser más exacta, con su tipología pintoresca y castiza, aunque retratada con técnica impresionista. Este tema, que ya lo había reflejado en un cuadro de costumbres de *El cielo alegre* —«Una casilla de la feria»—, es aquí expuesto desde la anécdota de un inesperado aguacero que interrumpe momentáneamente toda la vida y el colorido de la fiesta, unido al repentino terror que provoca un caballo desbocado entre los asistentes. Es el mismo argumento que aparece en su poema «Un chubasco en la feria. (Sevilla)»⁴⁷. En «El vaso de agua» detalla la naturaleza como telón de fondo del cuento y las faenas campesinas en plena vendimia, desde la hora de la siesta hasta el atardecer. Rueda, que recreaba constantemente los mismos temas en toda su obra, busca aquí la originalidad. Las tareas del campo y los paseros, tan reflejados en toda su producción, los contempla una extasiada muchacha, «como de diecisiete años» —Carlota—, que admira el diario trajín campesino a través de los tallados de un vaso de cristal, convertido al efecto en un mágico telescopio. «La banda de música» describe una anécdota sencilla: la llegada a un pueblo andaluz de una agrupación de músicos para tocar en unas fiestas patronales, haciendo parada obligada en la posada del lugar. Refleja la escasez de medios y buena disposición de sus componentes. Y destaca el léxico musical del relato y los nombres de los personajes,

47. Este poema lo incluyó su autor en *El país del sol. España (Poesías)*, Madrid, Imp. de A. Marzo, s. a., pp. 57-59.

que, como en la vida real, aparecen bautizados nuevamente según el instrumento que interpretan.

El exotismo en la obra de Salvador Rueda aparece por vez primera en los cuentos de *Bajo la parra*, en concreto, en «Cuadro oriental» y «Cuadro húngaro», vinculados estrechamente a los de tema amoroso. En ambos se detallan aspectos relacionados con el amor: los celos que siente Aiscé de las otras concubinas del sultán y el amor correspondido de los dos cíngaros que se funden en un apasionado beso. En «Cuadro oriental» aparece, además, la faceta más sensorial y colorista: la del orientalismo musulmán. Este cuento tiene importantes rasgos modernistas, de hecho, en uno de mis estudios, lo he considerado canon del movimiento dentro de la producción de Rueda⁴⁸. Cuenta la historia de Aiscé, esposa del sultán Mahmud, que lleva una vida sumida en el hastío, la melancolía, los celos y la tristeza, compartiendo al sultán con otras esposas y siempre esperando su visita en la alcoba. El exotismo del relato zambulle a su autor en las modas finiseculares, pues este tema se introdujo en todas las manifestaciones literarias y artísticas de aquellas décadas. Al público le gustaba conocer o acercarse a un mundo nuevo, lejano, diferente, pintoresco, misterioso, sensual y opulento. Y Salvador Rueda no iba a ser una excepción, aunque sí lo fuera este tema en el conjunto de su obra, más encaminada, dentro del exotismo, hacia la inspiración clásica⁴⁹. Exotismo significaba deseo de evasión de la realidad

48. Análizo por extenso este relato en mi artículo: «El canon modernista en Salvador Rueda: *Cuadro oriental*», en A. A. Gómez Yebra (ed.) *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (IV)*. (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas), Málaga, AEDILE, 2013, pp. 229-238.

49. Son numerosos los poemas de Salvador Rueda que abordan temas relacionados con Grecia y Roma. Pueden encontrarse especialmente en *El friso del*

contemporánea, vulgar, aburrida, que desconcierta y aflige al que la vive. El escritor exotista busca la evasión, el escapismo, rechaza lo cercano, porque al centrarse en unas realidades tan distintas, lejanas y misteriosas, niega lo cotidiano. El escapismo es una manifestación de la rebeldía del hombre de fin de siglo, pero el escritor malagueño no es un escritor rebelde, crítico con su sociedad, al menos de forma explícita. Salvador Rueda no encaja en el perfil de escritor modernista, díscolo, amanerado, de vida desordenada y excesiva. Él es un hombre tranquilo, sencillo, tímido, trabajador y metódico. La mayor concesión al inconformismo que puede encontrarse en alguno de sus textos iniciales es una crítica al utilitarismo, al decantarse por lo ideal, lo bello y lo poético, como se aprecia en el último texto de *El patio andaluz*. Por eso, conociendo el conjunto de su obra, a través de lo exótico, Rueda solo pretende cultivar temas novedosos, adoptar modas literarias que se avienen bien con su colorismo y su retórica: lujo, esplendor, detallismo descriptivo, ornamentación, multiplicidad de sensaciones, sinestesias...

Relacionado con el orientalismo habría que mencionar el tema del erotismo y, una vez más, citar a L. Litvak. A su juicio, dentro del exotismo musulmán, los temas de Marruecos tendían a la

Partenón, buen ejemplo de inspiración clásica; así como en *La bacanal* (1893), en los sonetos de *Mármoles* (1900) y en muchas poesías de *El poema a la mujer* (1910). Esta relación estética ha sido estudiada por B. de la Fuente, «La antigüedad clásica: arte y mitología en la poesía de Salvador Rueda», en K. Hölz et alii, *Sinn und Sinnverständnis: Festschrift Für Ludwig Schrader zum 65 Geburtstag*, Berlín, Schimtd, 1997, pp. 130-139; V. C. López, «Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 22, n° 2 (2002), pp. 493-518; y por A. Quiles Faz, «De Benaque a Grecia: Salvador Rueda y la antigüedad clásica», en F. Wulf y R. Chenol, R. (eds.), *Actas del Congreso La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI)*, Málaga, CEDMA, 2006, pp. 279-295.

violencia; los egipcios, a la arqueología y los turcos, a la sensualidad⁵⁰. La mujer oriental solía ser retratada de forma voluptuosa en este tipo de literatura. Aiscé y sus esclavas son descritas en posturas atrevidas y «elegantes escorzos». Las bailarinas danzan con tarreños, «columpiando los cuerpos con la indolecia de las mujeres orientales». Hay referencias a los encuentros amorosos del sultán con sus otras esposas y, al final del cuento, la llegada de Mahmud a la alcoba de Aiscé, reclamando su minuto de amor, sirve al autor para cerrar el relato en el momento más deseado por la protagonista. Este instante es descrito por el autor con estas breves palabras, ahogando el erotismo explícito: «el sultán clava ambas rodillas, en actitud amorosa, sobre la rica y veteadada piel de león», mientras ella lo espera recostada «en otomana cubierta de perlas, dejando en sus ojos relampaguear el rayo de los celos» (p. 394).

En «Cuadro húngaro», el exotismo es menos aparente que en «Cuadro oriental, pero se aprecia también en numerosos rasgos. Para comenzar: en los personajes, originarios de un país lejano; en la descripción colorista de la sandía que come la mujer, que recuerda a uno de los más célebres poemas modernistas del autor⁵¹; en el ademán perezoso de la cingara, siempre «sentada a la oriental»; en la indiferencia ante la ferocidad del oso y en esos pensamientos que, durante la siesta, vuelan a lugares remotos; en sus sentidos abiertos al amor y, sobre todo, en el beso apasionado del desenlace, cargado de erotismo, que contrasta con la angustia de los instantes precedentes:

50. *Op. cit.*, p. 60.

51. Me refiero a su soneto modernista «La sandía», que incluyó por vez primera en su libro *Fuente de salud*, Madrid, Imp. de J. Rueda, 1906, p. 137.

El hombre, trayendo a sus ojos cuanta dulzura hay en su salvaje naturaleza, la coge amorosamente por la cintura, aproxima los labios a su boca, y donde antes sintiera la mujer el repugnante hocico de la bestia, siente ahora el manantial del amor caer beso a beso, con la claridad de un sutil goteamiento de luz... (p. 381)

Para completar el estudio de este tema hay que detenerse en «Crepúsculo», pues, aunque estampa lírica del libro, muestra un elevado exotismo. El autor real aparece aquí transfigurado en personaje observador que describe un atardecer de otoño: motivos ambos, eminentemente modernistas y recurrentes en los cuentos de Salvador Rueda, con los que potencia la reflexión, la emotividad, la intimidad, la soledad y la melancolía: «Yo me vi al cabo cercado completamente de tinieblas, con el pensamiento aún flotando por mundos imaginarios, como si dentro de mi ser siguieran reproduciéndose paisajes brillantes y ciudades de bruma» (p. 409). «Crepúsculo» es, por su colorido, una pintura, un «mosaico de colores», pero queda vinculado estrechamente al exotismo del pasado, pues cuando el narrador describe las fluctuaciones de las nubes al final del día y los «paisajes brillantes» que forman en el cielo, aparecen mencionadas ciudades del antiguo Egipto –Menfis– y de Babilonia; además de escenas pastoriles y, por último, una dilatada llanura de Castilla. Cuando describe los dos primeros «paisajes», elige ciudades propias del escapismo modernista, y el léxico empleado por el autor es altamente preciosista, propio de la nueva escuela en su faceta parnasiana: esquifes, barcas de ébano, remos de plata, buques con velas de fuego, campanarios, sillares de oro, torres de cristal; tumbas de pórvido, esfinges de zafiros, columnas de grande-

za, templos, torres y cúpulas resplandecientes, monstruos, elegantes palmeras, pintados cocodrilos...

Relacionado con el exotismo, aunque en un sentido amplio, entendido como evasión de la realidad contemporánea al autor, *Bajo la parra* incluye el cuento titulado «La pulga». En este el autor produce una particular vuelta al pasado áureo, en un personal homenaje y reelaboración humorística de uno de los capítulos de la primera parte del *Quijote*. Salvador Rueda recupera un personaje de ficción: el hidalgo manchego, que una vez más vuelve a transfigurar la realidad en ficción. El autor hace luchar a D. Quijote no con cueros de vino, sino con el insignificante insecto que da título al cuento y que su imaginación ha convertido en un peligroso dragón.

También incluye el autor en este volumen cuentos evocadores o, siguiendo la terminología de Baquero Goyanes, «de objetos con poder evocador». Entre ellos destacan «El musgo» y «El campanario». Podrían sumarse aquí «Crepúsculo» –si se toma el término «objeto» en sentido lato– y «Los murciélagos», pues al ser contemplados por Rafael suscitan en el protagonista el recuerdo de su pasado feliz; en concreto, de una anécdota que ha tenido lugar en la alberca familiar algunos años atrás. El musgo es elevado a motivo poético, pese a su insignificancia, en el relato homónimo. Este texto es protagonizado una vez más por el propio autor, convertido en narrador. Tras su contemplación en un castillo en ruinas, aparece la evocación del pasado, facilitada por elementos legendarios y fantasmagóricos. Una vez más, el autor busca ser original. En lugar de realizar la evocación exótica e idealizada del castillo –uno de los temas cultivados en el Modernismo–, la lleva a cabo a través de la planta que lo coloniza con el transcurrir del tiempo. Él se acerca al

castillo «lleno de inmenso terror». Cuando deja caer el cubo en el interior del pozo, se pregunta:

¿Vendría a sorprenderme en aquel momento el soldado encargado de custodiar los restos del castillo? [...] ¿Habría en el fondo manos de esqueleto... o se zambulliría... una legión de gnomos enanos, dispuestos a subir por la cuerda para arrastrarme de una mano a sus moradas del centro del planeta? (pp. 348-349)

El aspecto de la fortaleza es sombrío, de noche parece oír en él «las sombras de los ejércitos que animaron los castillos y chocaban con temor las espadas, resonaban metálicamente las espuelas, crujían los cascos y las armaduras...» (p. 349). En «El campanario», la evocación no procede de la contemplación directa del edificio, pues el narrador reside en la ciudad. El recuerdo se revive en su memoria y cuenta el ascenso mental del campanario por parte del escritor. Acerca a su presente la iglesia de Benaque, «de antigua torre mora parecida a severo atalaya del mar, donde tantas veces salí a cumplir mi voluntaria obligación de monaguillo y a repicar, hasta con arte, las campanas», recuerda el autor en su carta «Suplicada», de 1888⁵². Esta vivencia origina un relato lírico e intimista, también con importantes elementos fantásticos. La escena rememorada se vincula aquí a la naturaleza, como ha sucedido con los anteriores, pues estos textos se desarrollan en un ambiente rural, aunque siempre esté próximo el bullicio de la ciudad.

Bajo la parra incluye también un relato onírico: «Visiones de la borrachera». Vuelve a protagonizarlo el autor, lo que le confiere una

52. Cito por su edición en *Tanda de valeses*, cit., p. 587.

importante subjetividad. El sueño que embarga al personaje ocupa la mayor parte del cuento, que es lírico, suntuario y con ciertas dosis de fantasmagoría, pues aparecen mezclados de forma irracional sus alucinaciones: fuegos fatuos, fantasmas, lamentos, dioses divinos de la música, caricatos, figuras y tipos españoles... Cuando se despierta del sueño, comprueba que a su lado todavía «dormían algunos ebrios amigos, vencidos aún por los diablillos que, en forma de átomos, bullen dentro de las copas y los toneles» (p. 314).

«El exorcismo», siguiendo la clasificación de Baquero Goyanes, se incluye entre los cuentos trágicos. En él narra la muerte de una mujer epiléptica que todo un pueblo confunde con una endemoniada y presenta la crueldad e ignorancia a las que puede llegar el ser humano, como haría Pereda en «Las brujas», donde una lugareña, Teresa, mata a una vieja al creerla una hechicera⁵³. Es un cuento de influencias naturalistas –como «Aguafuerte», de *Sinfonía callejera*–, en el que se despoja al campo y al aldeano de su máscara de bondad, mostrando «al desnudo sus pasiones y vicios, no solo semejantes a los del hombre de la ciudad, sino peores aún, por cuanto son producto de la barbarie y de la ignorancia»⁵⁴. En este relato se aprecia cierta evolución del tópico del campo y la naturaleza complacientes. Los campesinos que aparecen son primarios, depra-

53. El autor montañés incluyó este cuento en *Tipos y paisajes* (Madrid, Imp. de T. Fontanet, 1871). La tía Bernarda, conocida en el pueblo como *la Miruella*, es una mujer virtuosa y honrada que vive mártir de la más estúpida persecución de las gentes de su pueblo. Como no le gustan las murmuraciones y se complace en la soledad, la creen una hechicera. Muere por una pedrada que le lanza su vecina Teresa, que le echa la culpa de todos los males de su casa, sobre todo de la enfermedad de su hija Juana, quien, en realidad, se ha quedado embarazada y *la Miruella* la ha ayudado.

54. *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 368.

vados, ignorantes, bestiales. El desenlace trágico y completamente desproporcionado llega de manos de un «monstruoso campesino» que dispara con brutalidad a la cabeza de la mujer: «destrozada y hecha mil pedazos, voló, como granada que se rompe, por los aires» (p. 338). «El exorcismo» no fue un cuento que agradara a F. F. Villegas, quien al reseñar para *La España Moderna* la segunda edición de *Bajo la parra* lo calificó como ejemplo de mal gusto, mencionando precisamente este bárbaro desenlace⁵⁵.

En *Bajo la parra* hay que incluir también un relato alegórico de grandes influencias modernistas: «El aguacero de oro». El retrato más negativo y pesimista del hombre que vive en sociedad, en una gran población, aparece en este texto. Las figuras apenas se esbozan y aparecen retratadas con rasgos degradantes. Los motores que mueven al ser humano son la ambición, el egoísmo, la traición, la avaricia, valores en alza de toda sociedad positivista, pero que ahora se percibe por los escritores modernos como algo envilecido y decadente, de ahí el escapismo y evasión hacia otras épocas históricas. En el relato, el hombre continúa siendo desdichado, a pesar de la riqueza llovida del cielo en forma de aguacero. Su desventura sigue existiendo, solo que cubierta por un manto dorado; pues, por más que se posee o se lucha... el hombre es cada vez menos feliz. Por el asunto y la forma alegórica empleada, este texto tiene muchas conexiones con «La fuente de las tres gotas», relato publicado algunos años después en la revista barcelonesa *Álbum Salón*⁵⁶. En él, Rueda expresa en forma alegórica los esfuerzos que la humanidad

55. Cfr. «Impresiones literarias. *Bajo la parra*», *La España Moderna*, Madrid, XXXVI, 15-diciembre-1891, p. 174.

56. *Vid.* el nº 37, de 1 de marzo de 1899, p. 258.

lleva a cabo durante años para lograr la felicidad, que es escasa e inalcanzable para la mayoría de los mortales. La ventura humana es representada en esas tres únicas gotas que, al año, caen de la fuente, «que tienen la virtud de infundir en el alma de quien las bebe, la felicidad» (p. 258).

En el libro disminuye sustancialmente el número de cuentos de niños, en comparación con los de *El cielo alegre*. Solo publicó uno: «Margaritas a puercos», que reeditaría cuatro años después en *Tanda de vales*. De forma pintoresca, pero muy idealizada, describe la juventud ingenua de un muchacho, porquero de profesión, que solo tiene un amigo: su cerdo, con el que es feliz en plena naturaleza.

Las estampas líricas de *Bajo la parra* son también numerosas. Mantienen los mismos rasgos aparecidos en las de *El cielo alegre*. Siguen estando caracterizadas por su elevada poesía, carga íntima y subjetiva, un acentuado colorismo, la ausencia de personajes convencionales (todo lo más son observadores de realidades ajenas a ellos), escaso transcurso temporal o ausencia total de dicho elemento; y, salvo muy pocas excepciones, carencia absoluta de la espacialización. No en balde, estos dos libros significan una continuidad en motivos, estética, personajes... dentro de su producción, pues los separan apenas unos meses. Ambos títulos vieron la luz en febrero y octubre de 1887, respectivamente. No es descabellado pensar que Salvador Rueda tuviera escritos todos estos relatos y que los repartiera entre los dos libros, teniendo en cuenta su carácter prolífico de aquellas décadas. Las estampas líricas de *Bajo la parra* presentan, no obstante, una peculiaridad que no se daba en las de *El cielo alegre*: su variedad temática. Las hay con altas dosis de exotismo, cercanas al tema amoroso, onírico y alegórico.

En «La pareja de mariposas», el narrador describe el vuelo y persecución de estos dos insectos en primavera, hasta darse alcance y caer a tierra en «lánguido desmayo de amor». El erotismo de la entrega total y apasionada de dos seres aparece descrito de forma sensorial, delicada y poética. La unión de estos dos insectos en plena naturaleza se convierte en símbolo de la comunión amorosa entre un hombre y una mujer. Su erotismo pasa algo desapercibido al ser protagonizado por animales tan minúsculos, pero es francamente intenso. En «Crepúsculo», relato «desprovisto de figuras humanas», el autor es el único personaje convertido en testigo de una maravillosa estampa colorista y altamente poética: el atardecer sobre la ciudad. En el párrafo final de este texto aparece una interesante conexión con *La gota de tinta* (1858), novela de Luis Mariano de Larra⁵⁷. «Ráfagas de otoño» es una reflexión lírica sobre la llegada de dicha estación y posterior entrada del invierno en nuestras vidas. Igual sucede en «La burbuja», original relato no carente de ingenio, bello, muy poético, donde el narrador hilvana subjetivos minirrelatos de algunas variedades de burbujas: la de la leche, la que habita las fuentes y los ríos, la que forma la lluvia al caer y la que vive en el champán. Quedaría por mencionar un relato difícil de encasillar: «Salamandra», donde el autor recoge, sin demasiada hondura, la vida bohemia del protagonista, sus hábitos desordenados, pudien-

57. En uno de sus capítulos, en concreto el titulado «El último pensamiento de Weber», dice el autor madrileño que, tras los aplausos, se oyó esta célebre pieza musical, la misma que el personaje de «Crepúsculo» escucha en los momentos finales de luz: «Nada venía a turbar el silencio en torno mío. Solamente a lo lejos y entre el sosiego de la noche oíanse las delicadas notas de un piano, que, recogiendo las postreras angustias del crepúsculo, entonaba *El último pensamiento de Weber*» (p. 409).

do considerarse como un rasgo de cosmopolitismo propio de los modernistas.

Me gustaría continuar el análisis de *Bajo la parra* con unos breves comentarios sobre los narradores de sus cuentos. En este volumen vuelve a haber un predominio de la narración heterodiegética, de carácter omnisciente, ya sea en cuentos de tipo convencional –con personajes, acción más o menos desarrollada, espacios, marcas temporales...–, o en estampas subjetivas y evocadoras. Sus narradores dominan la materia narrativa, saben lo que va a ocurrir, resumen el presente, profundizan en el pasado, en contadas ocasiones opinan sobre lo narrado... Normalmente, sus cuentos ofrecen datos, acontecimientos, peripecias del presente de sus personajes. En general, estos relatos presentan narradores que abusan de la descripción y, en consecuencia, del estilo indirecto, por ello son tan líricos, evocadores y subjetivos los relatos de *Bajo la parra*. No es infrecuente encontrar cuentos donde solo se escucha la voz del narrador, en los que sus criaturas no emplean en ningún momento el diálogo: «Salamandra», «El exorcismo», «El vaso de agua», «Cuadro húngaro», «Cuadro oriental», «Se aguló la fiesta» y «Margaritas a puercos» son algunos ejemplos. En muy contadas ocasiones los narradores dejan intervenir a sus personajes haciendo uso del estilo directo, que da cierta viveza a la narración. Ello se aprecia en «Escena al sol», «El tronido», «La banda de música» y, solo al final, en «Bajo la parra».

Los narradores se recrean en el retrato completo de las personas, escenarios u objetos que pintan, anticipando incluso aspectos que formarán parte de sus criaturas en el futuro, como en «El tronido», cuando Rosario recibe su primer beso, que «llevó siempre vibrando en el corazón y en los oídos». No suele ser lo habitual en estos narradores, pero en contadas ocasiones se introducen en el rela-

to comentando la realidad de los hechos. Conducen de este modo a los lectores por el camino indicado para que no confundan el significado de los acontecimientos. Así sucede en «El exorcismo», cuyo narrador aclara la verdadera situación de Mari Rosa: la pobre epiléptica, sobre la que recae la brutalidad de todo un pueblo, que no alcanza a comprender su enfermedad. Para dejar claro a los lectores que es una burla del destino, el narrador escribe: «desgracia y no otra cosa es la que embarga totalmente a la endiablada [...] tomando los que la apostrofan y maldicen su incurable epilepsia por el demonio que brinca y hace volatines dentro de su cuerpo» (p. 336). También podría considerarse intromisión del narrador la que leemos en «Ráfagas de otoño». Esta estampa lírica, que no presenta acción, ni personajes, ni temporalización, recoge al final del relato una larga reflexión del narrador con fuertes tintes humanitarios, volviendo a tomar claro partido por los menos favorecidos, y que tanto recuerda a otro de sus cuentos que destinó a la prensa: «Una limosna para los niños»:

¡Oh invierno, destinado a la molicie y al lujo de los unos, y a la miseria y muerte de los otros! Puedes arrastrar tu cola de oro y de púrpura por los salones y sonar todo el alegre coro de sus risas, que yo, fuera de tu ambiente irisado de moléculas de diamante, prefiero reclinar también mi cabeza con los niños en el quicio de las puertas, y contarles poéticas historias y leyendas encantadas, para que el sueño tarde menos en adormecerlos sobre su blanca y trágica almohada de granizos. (p. 325)

Aparte de este predominio heterodiegético, entre los cuentos de *Bajo la parra* aparecen cuatro textos narrados en primera persona,

donde el relato se construye a partir del personaje, ya sea principal o secundario. Mediante su perspectiva, conocemos la realidad y sucesos que acontecen. Todos tienen la peculiaridad de que los personajes-narradores son trasunto del autor real. En «El musgo» y «La mujer desconocida» aparece como narrador autodiegético. Él es, en el segundo título, el protagonista de la historia: persiguiendo a una mujer misteriosa por el Madrid nocturno, que al final se desvanece sin dejar rastro. Y en «El musgo» lleva a cabo la evocación de planta tan insignificante y se convierte en único protagonista tras haber visitado tantas veces las ruinas del castillo de una ciudad que no menciona. Es protagonista en su personal evocación, pues describe lo que tantas veces ha sentido al acariciar el musgo que cubre sus envejecidas piedras. En «Crepúsculo» y «Visiones de la borrachera», el autor es personaje secundario que describe, en el primer caso, la llegada del atardecer sobre la ciudad, apostado tras el cristal de una ventana. Es aquí un narrador testigo, como lo será en el segundo relato, convertido en personaje que visita una bodega jerezana y, que al beber más de la cuenta, cae en un profundo sueño. Dentro de él, se convierte en personaje testigo de todas las visiones que se le presentan, que describe detalladamente en el relato que leemos.

Los cuentos de *Bajo la parra* muestran un predominio de la descripción por encima de la narración de hechos y acontecimientos, como ya he comentado. Entre los que presentan una acción más o menos definida, esta suele ser muy leve, apenas esbozada, engarzada sobre una anécdota débil y, en muchos casos, inapreciable. Entre los cuentos que presentan un desarrollo mayor de la acción se encuentran «Los murciélagos» y «El exorcismo». La peripecia desaparece por completo en sus estampas líricas. Sigue en ello las características del género, lo que se ve reforzado, a su vez, por la corta extensión

de sus relatos. Sus argumentos pueden resumirse en pocas palabras en aquellos casos donde hay cierta acción: declaración amorosa de un viudo, el primer beso de dos jóvenes, un paseo noctámbulo por Madrid, la lucha con una pulga, la redacción de una carta a la joven que pretende, la llegada de una banda de música a las fiestas del pueblo, la irrupción de un violento aguacero en la feria, el recuerdo de unos amores frustrados, la contemplación de las tareas del campo y de la naturaleza, el ataque de un oso a una cingara indefensa, el aburrimiento de una concubina en el harem, los ingenuos juegos de un muchacho con su cerdo en plena naturaleza o la persecución de un ideal en la noche madrileña. Esta peculiaridad induce a pensar que Rueda quizás escribiese estos relatos como forma de aprendizaje para el camino que debía conducirle a la novela, pues en la época, se pensaba que el cuento era el paso previo y obligado. De hecho, tras leer muchos de estos cuentos, se tiene la sensación de que podrían formar parte de una obra más extensa, como pinceladas de ambientación lírica, costumbrista, exótica, fantástica... Así sucede con «La banda de música», «Bajo la parra», «Escena al sol», «Crepúsculo», «Ráfagas de otoño» o «Se aguló la fiesta».

Los cuentos de *Bajo la parra* presentan, en general, un lapso temporal reducido, porque a su autor no le interesa precisar dicho elemento. El narrador suele ofrecer un tiempo del discurso en el que transcurren apenas unas horas, no superando en ningún caso los límites de un día completo. Esta característica va en consonancia con su escasa acción, como ya hemos visto en otros libros suyos, pues son cuentos que, en su mayoría, presentan un predominio absoluto de la descripción, de la perspectiva subjetiva del narrador y su estilo indirecto, donde no suelen intervenir los personajes; y que presentan una anécdota, que es, apenas, una breve pincelada.

También es característica de ellos la ausencia de marcas temporales. Sí resalta, en cambio, la subjetividad de los recuerdos vividos por él u otro personaje en el pasado —«El campanario», «El musgo», «Los murciélagos»—. Solo en un cuento —«La mujer desconocida»— aparece la información explícita de que, al salir del teatro, los relojes anuncian «la una con sones lentos y graves» (pp. 400-401). Sí precisa, en ocasiones, la estación del año en que se desenvuelve la acción: el otoño —«Bajo la parra» y «Ráfagas de otoño»—; el verano —«El vaso de agua»— o la primavera —«Se aguló la fiesta», «La pareja de mariposas» y «Margaritas a puercos»—.

Sigue manteniéndose la predilección del autor por situar a sus personajes y enmarcar la acción en un momento cercano al crepúsculo. A veces evoluciona el tiempo hasta la noche —«El musgo», «El campanario»—; otras, la acción se desarrolla durante el día y concluye en el atardecer —«La banda de música», «El vaso de agua»—; en ocasiones, solo describe este mágico momento del día: «Crepúsculo». Hay otros cuentos que transcurren íntegramente durante la noche, como «La pulga», «La mujer desconocida» o «Salamandra», momento dilecto en que las ciudades se transforman y muestran sus irresistibles encantos y su aspecto extraño, cuando se goza mejor de lo desconocido. A su vez, la noche puede ser parte importante del relato, como en «El tronido», momento en que se hace coincidir la declaración amorosa de Mateo y la aceptación de Rosario. Hay dos relatos que no presentan ninguna temporalización: «La burbuja» y «Ráfagas de otoño».

El orden temporal de estos cuentos es lineal en la mayoría de los casos, es decir, respetan el orden sucesivo y natural de los acontecimientos. Solo hay entre todos un interesante ejemplo de anacronía: «Los murciélagos». En este relato, el protagonista proyecta sus re-

cuerdos al pasado al contemplar, junto a su abuela, los animales del título, en la casa de campo familiar. Desde el presente realiza un *flash-back* y rememora su feliz infancia y juventud en el campo. La naturaleza, una vez más, incita a la melancolía: «Alza los ojos del suelo y deja ir la mirada por el extenso plano del valle, donde tantos incidentes vienen a recordarle pasadas venturas de su vida» (p. 327). El presente desdichado de Rafael, contemplando la alberca y los murciélagos que buscan la humedad del agua, le lleva a recordar una anécdota de su infancia en la que Marujilla y él intercambiaron ternura y candor, evolucionando esa amistad con el tiempo a amor verdadero. La analepsis continúa hasta relatar –ya más rápidamente– cómo el amor desapareció, llegando el desengaño –«ya no existía la mujer que él llevaba grabada en su corazón»– (p. 329). Esta retrospección dura bastantes años, aunque no se precisa, pues los narradores de Rueda gustan de las vaguedades. Comienza en su mocedad –cuando «formaba con otros muchachos los juegos del anochecer»– y concluye cuando es estudiante de filosofía en la ciudad; pero elide mucha información y solo se centra en el episodio de la alberca, que forja su futuro amor. La analepsis de Rafael es recordada desde la omnisciencia del narrador, que, a su vez, está preñada de subjetividad, como suele hacer Rueda en sus relatos.

En «Salamandra», «Los murciélagos» y «El musgo» la construcción es, a su vez, circular. En el primer cuento, el protagonista inicia un viaje por la ciudad, de noche, y concluye con su regreso a casa, tras su particular recorrido nocturno. En «Los murciélagos», la historia comienza y acaba delante de la alberca y con la misma adivinanza que recita la abuela de Rafael –que da paso a la evocación– al principio y en el desenlace del cuento. A su vez, en «El musgo» se produce un viaje de ida y vuelta por parte del personaje:

de la ciudad a la cima de un monte cercano donde un derruido castillo domina la panorámica y de la fortaleza en ruinas, de nuevo a la ciudad, ya en el anochecer.

Normalmente, sus relatos suelen adecuar el tiempo que dura la historia –breve, siempre– y el que se le otorga a ese elemento en el discurso. Al ser relatos anecdóticos donde no llega a transcurrir ni un día completo, apenas unas horas, el ritmo o velocidad temporal suele ser de grado cero: escenas sin resúmenes o elipsis, donde se narra o describe tal y como suceden los hechos, de forma ordenada y sin saltos o resúmenes. Excepción a esto es el relato ya mencionado de «Los murciélagos», donde se aceleran los acontecimientos, produciéndose la elipsis de varios años, sin tampoco ser precisados por el narrador omnisciente. Hay, sin embargo, otros cuentos cuyo ritmo es diferente a los ya apuntados. Ni grado cero ni aceleración, sino todo lo contrario: ralentización o dilatación textual del tiempo de la historia, apareciendo una especie de cámara lenta en el relato. Un ejemplo prototípico sería «La pareja de mariposas», hermoso cuento en que se describe con gran detalle apenas unos minutos: los que dura la persecución de dos mariposas un día en primavera. En «Crepúsculo» sucede lo mismo que en el anterior relato: a los minutos –ni siquiera una hora– que dura el poético momento del atardecer le dedica bastantes páginas en el discurso. Este detallismo descriptivo es eminentemente impresionista, pues el narrador no se limita a pintar, nos cuenta cómo siente y percibe él el atardecer, de ahí que los cambios de las nubes le recuerden paisajes y mundos imaginarios. «El campanario» también puede considerarse un relato en cámara lenta, pues son bastantes las páginas que dedica su autor a pormenorizar las sensaciones experimentadas al subir al campanario de la iglesia de su pueblo. Igual sucede con «Visiones

de la borrachera», donde las pocas horas de la siesta del autor en la bodega jerezana le llevan a detallarla con absoluta minucia.

Con respecto a la espacialización que aparece en *Bajo la parra*, habría que mencionar el predominio de espacios abiertos, al aire libre, en plena naturaleza, en las calles de una gran ciudad o de un pueblo. Son menos abundantes, pero también encontramos cuentos que se desarrollan completamente en espacios cerrados o interiores —«Cuadro oriental», «La pulga», «El campanario» o «Visiones de la borrachera»— y, algo menos numerosos, los de ambientación mixta: «La mujer desconocida», «El tronido», «El exorcismo». Además, hay dos relatos en el libro que no presentan espacios marcados, pues no muestran personajes, acción, ni transcurso temporal. Me refiero a las estampas tituladas «La burbuja» y «Ráfagas de otoño». En ambos textos hay focalización múltiple, de tal modo que la burbuja es descrita según el medio en que vive: un río, una fuente, una copa de champán, la leche, el agua de lluvia...; y las ráfagas de otoño, según el lugar en que se encuentran las hojas: en los paseos, en los campos, en los teatros...

Entre los relatos del libro, predominan los de ambientación rural o en plena naturaleza. Tenemos ejemplos de ello en la mitad de los textos: «Bajo la parra», «Escena al sol», «La pulga», «El tronido», «Los murciélagos», «El exorcismo», «La banda de música», «El vaso de agua», «Margaritas a puercos», «El campanario» y «Cuadro húngaro», algunos muy vinculados al pintoresquismo costumbrista. En estos cuentos, el elemento rural queda reforzado por los personajes: campesinos amables que declaran su amor a mujeres sencillas, rapaces que juegan con animales en plena naturaleza, jóvenes que regresan al campo tras una larga temporada en la ciudad, muchachas que contemplan admirativamente las tareas de la vendimia,

músicos aficionados que van a tocar en una procesión... Aparecen, por lo general, en un ambiente sublimado, líricamente descrito. La visión que predomina es la ingenua, idílica y amable: los juegos juveniles, la banda de música, las declaraciones y preámbulos de amor, la contemplación de la naturaleza, las escenas cotidianas de hacer calceta, la preparación de los fuegos artificiales para las fiestas patronales... Hay, sin embargo, dos relatos que matizan esta visión: «Los murciélagos» y «El exorcismo». En el primero, predomina el tono intimista y subjetivo de raíz pesimista al producirse la evocación de un amor frustrado; y en el segundo, lo rural es visto desde un prisma naturalista, que manifiesta la fiereza e ignorancia de todo un pueblo y la crueldad de sus habitantes.

Estos relatos de ambientación rural presentan, especialmente, la naturaleza en estado puro. Un bello ejemplo aparece en «La pareja de mariposas», una auténtica obra de arte, absolutamente sinestésica. Comienza describiéndose lo visual de la escena, de tal modo que «el suelo es un brillantísimo muestrario de colores del iris». Todo en él es color y el autor se entrega minuciosamente al detalle: blanco y amarillo, pluma de canario, naranja, azul, dorado; botones de oro, violetas, campanillas, jaramagos, espuelas de tinta, pensamientos... Pero también se traza el cuadro en sus rasgos olfativos: «se escapa un olor penetrante que el aire lleva en todas direcciones»; para, a continuación, aludir a lo musical, pues los árboles hablan con pausados ecos y palabras dichas por las hojas. La naturaleza de este hermoso relato es un perfecto ejemplo de naturaleza idealizada, colorista y sensitiva. Ella habla al hombre, es fuerte, vigorosa y arrolladora, «rebosa vida y poderío». Aparece vivificada: las rosas juntan sus bocas, el pino siente celos de otro pino, las palmeras se arrullan en la altura... Es una naturaleza «que despunta y abre al

deseo los sentidos», que al tiempo que las dos mariposas se unen en desmayo amoroso, tiembla de placer y se hace eco del triunfo del amor. En consonancia, es bellamente descrita, cargada de metáforas, personificaciones, sinestesias, símiles... Por ello, es la visión personal e interior del narrador la que nos llega. Este cuento lírico es prototipo de la Naturaleza, vivificada por el narrador, quien nos enseña a comprenderla. También se aprecian descripciones eminentemente líricas en «Margaritas a puercos» y «El vaso de agua», donde la Naturaleza queda humanizada y alcanza cierto protagonismo.

También hay relatos de ambientación rural que presentan espacios cerrados. En «El exorcismo», solo dedica el narrador un párrafo a retratar el interior de la casa de Mari Rosa y precisamente lo hace para potenciar el contraste entre la fiesta que se estaba celebrando en el momento del ataque epiléptico. Esa descripción, a su vez, intensifica la tragedia del desenlace:

Los mantones se hallan caídos por el suelo, los instrumentos de la fiesta yacen revueltos en un lado, y las copas, medio llenas de aguardiente, duermen arremolinadas en la bandeja, imitando en sus actitudes a la mujer. (p. 336)

La imprecisión descriptiva de «El exorcismo» no se cumple en «El campanario», relato donde el autor dedica bastantes líneas a edificio tan relevante en su autobiografía íntima. La descripción realista del edificio se entrelaza con la subjetividad del personaje, el propio Salvador Rueda, que desde Madrid evoca en su recuerdo lo que tantas veces ha sentido en esa ascensión cuando vivía en Benaque. Aquí mezcla lo personal y lo íntimo con elementos misteriosos, fantásticos y de terror, muy de moda entonces: «tantas veces

llenó de terrores mi ánimo», «llénase la cabeza de ideas extrañas», «cada vez cobra aspecto más lúgubre, como si la fantástica senda estuviese habitada por monstruos y endriagos», «un vago delirio asalta la imaginación», «vense pasar a mi lado piedras dislocadas, desconchones de extrañas formas, boquetes...», «un espantoso ruido de alas», de las campanas salen «sonorosos y apagados lamentos», al sonar la primera campanada siente «repentino estremecimiento», y al caer la noche «empieza la ronda fantástica de los murciélagos», «sobre la que revolotea la fantástica lechuza» (pp. 359-361).

Entre los espacios mejor descritos de estos cuentos, sobresale el interior del harem en que vive enjaulada Aiscé. El exotismo implicaba en el fin de siglo evasión, rechazo y denuncia, pero también esteticismo, derroche de ornamentación y belleza, que debían ir acordes a la realidad descrita. Rueda ambienta su cuento en un lujoso harén, lugar común de la literatura exotista, por su atractivo, pintoresquismo y magnificencia y porque Oriente siempre se relacionó con el lujo, los tesoros y las riquezas. A través de este exotismo de carácter opulento, los escritores modernistas dan rienda suelta a toda una imaginaria que conecta con la concepción parnasiana del arte por el arte y de la literatura como canto a la belleza, como bandera enarbolada ante la mediocridad de la sociedad burguesa que había defendido décadas antes la revolución realista. «Cuadro oriental» está plagado de unas imágenes y un léxico ornamental que afianzan la influencia modernista. En primer lugar, habría que citar la decoración de la estancia, para pasar a continuación a la de la vestimenta, adornos y perfumes de las jóvenes musulmanas. La habitación de Aiscé está repleta de divanes, otomanas, tapices, almohadones, chales, abanicos de pluma de avestruz, espejos, cojines, chibukas, relojes, jaulas, óleos..., en abigarramiento y mezcolanza

caótica⁵⁸. Los vestidos de Aiscé son de terciopelo, damasco, seda y raso. Va envuelta en diamantes. Su servicio de mesa es de oro y su estancia está invadida del aroma que emanan los pebeteros. Los manteles arrastran pesados flecos de oro; el jardín está colmado de jazmines y hay mirlos en jaulas primorosas... Esta exuberancia descriptiva de lo externo va acompañada de toda variedad de sensaciones, que vuelven a enlazar el texto con el Modernismo. Las hay auditivas (por la música de los tarreños), táctiles (la suavidad de los tejidos), olfativas (el aroma de los pebeteros y de los jazmines), gustativas (al intentar excitar el apetito de la joven) y, sobre todo, visuales (por el color y abigarramiento de los objetos elegidos).

Tampoco puede olvidarse el colorista y luminoso cuadro que nos pinta Rueda en «Crepúsculo». Se incluye este relato entre los de ambientación urbana porque el protagonista es narrador testigo de un atardecer en la ciudad, que contempla desde el interior de su vivienda. Pero el relato en sí: el crepúsculo y la metamorfosis de las nubes, los cambios de luz... es elemento natural en estado puro. De hecho, la preciosa y detallista descripción del narrador vuelve a ser subjetiva y a derrochar en ella imaginación. El narrador nos describe la impresión que le causa ese atardecer, lo que percibe en esas nubes cambiantes, que a él le traen a la memoria paisajes exóticos y lejanos.

Hay otros cuentos en *Bajo la parra* que ofrecen una ambientación urbana. Las ciudades elegidas por el autor son diversas. Madrid es el telón de fondo de «Salamandra» y de «La mujer desconocida», con numerosas alusiones a la geografía urbana. Sobre todo en el

58. L. Litvak considera este caos descriptivo como peculiaridad del exotismo oriental. *Op. cit.*, p. 79.

segundo título aparecen marcas explícitas, más o menos detalladas, a calles, establecimientos, cafés, teatros... del Madrid finisecular. Me atrevería a aventurar sin temor a equivocarme que Madrid es también la ciudad de «Crepúsculo», pero en este relato no aparece referencia concreta a elementos de la geografía urbana. El narrador solo se detiene en detallar la evolución del ocaso hasta la llegada de la noche. El exótico Estambul es el escenario de «Cuadro oriental»; Sevilla, el de «Se aguó la fiesta», y Jerez de la Frontera, el de «Visiones de la borrachera», aunque en estos dos últimos cuentos los narradores no mencionan ningún detalle urbano. Hay otros textos en el libro cuyo escenario se desarrolla en la ciudad –como es el caso de «El aguacero de oro»–, pero no puede deducirse cuál es, entre otras razones porque, dado su carácter alegórico, la ciudad puede ser cualquiera. En «El musgo», podría asegurarse que la ciudad es Málaga y el castillo el de Gibralfaro, por las alusiones implícitas del relato⁵⁹.

El Madrid por el que deambula Salamandra en el cuento homónimo está entregado a profundo sueño, aparece presentado con cierto aire fantástico, es un «sepulcro gigantesco». La anónima ciudad de «El aguacero de oro», de la que no describe espacios concretos, presenta «confusos edificios [...] animados con sus terribles tragedias y luchas desenfadadas» (p. 351). Es una ciudad donde

59. Al principio del mismo, el autor ubica el castillo «en la cumbre de un monte que domina una agitada población; entretenida en el tráfico y en las faenas del comercio» (p. 347). Málaga era, de hecho, muy importante en aquellos años en el comercio de productos agrícolas y del vino. Un poco más adelante comenta que ese castillo está bañado por el mar, como el de dicha ciudad meridional, y que él –el narrador protagonista– ha estado muchas veces contemplando la vista panorámica desde sus ruinas.

reina la ambición, la avaricia, el interés y el egoísmo: «la especie entera procuraba para sí completo bienestar» (p. 351), nos dice el autor. Sobre ella cae una «extraña lluvia que habría de saciar la sórdida ambición de los hombres» (p. 351). La ciudad de «La mujer desconocida» también es Madrid. Se menciona el Teatro de Novedades en un día de estreno, pero no detalla el narrador la sala teniendo dotes excepcionales para la descripción. Simplemente alude a la numerosa asistencia que allí se congregaba. Cuando sale al exterior, a las calles madrileñas, e inicia su enigmática persecución, incide en la oscuridad, la soledad, la mala climatología... Los espacios abiertos, como los cerrados, son simplemente un marco para la esencia del cuento: la radiografía emocional del personaje y su persecución de un ideal.

Igual sucede en «Se agüó la fiesta», cuento costumbrista y pintoresco, de los pocos en que el narrador explicita la ciudad donde se desarrolla la acción. En él no hay espacios concretos, sino la ambientación de la feria en general, porque la anécdota que recoge el relato es, simplemente, el intento de guarecerse de la lluvia de todos los feriantes ante un repentino chubasco de primavera. Es un relato de enfoque múltiple y de corte impresionista. O en «Visiones de la borrachera», cuento nacido de la personal vivencia del autor, quien se encuentra en Sevilla en abril de 1887 disfrutando de su famosa feria y, desde allí, visita junto a unos amigos una bodega de Jerez⁶⁰. De ello habla en la prensa el escritor malagueño. Nos da la pista una carta publicada en *El Globo* el 16 de abril (y escrita cuatro días antes), donde Rueda describe su visita a los talleres de los pintores sevillanos más importantes del momento. En la misiva anuncia su

60. De hecho, el cuento está dedicado «A mis buenos amigos de Jerez, Sres. Luque, Pan y Cifuentes».

viaje a Jerez: «allí voy a dar con mis huesos, si Dios no lo remedia, a pasar revista a las bodegas del país». Y apunta incluso el tema de un nuevo artículo que, sin duda, debió cambiar por el del relato de *Bajo la parra*, por la coincidencia de fechas y similitud en el contenido:

¿Sabe usted en lo que estoy soñando antes de ir? Pues más que en el rico y agradable sabor de los vinos, en los colores que han de lucir en la copa. Forzosamente el tema de uno de mis próximos artículos habrá de ser *la bodega o variación de los colores en el vino*⁶¹.

En efecto, «Visones de la borrachera» lo escribió el 14 de abril – por la fecha final del texto– y lo publicó en *El Globo* el 22 de dicho mes. Sabemos, porque así lo explicita el autor, que está en «una bella bodega de Jerez»; pero ubicado el relato, inmediatamente pasa a relatar las visiones que tiene durante el sueño que le sobreviene por haber bebido más de la cuenta. El relato se centra en lo onírico, por lo que tampoco ofrece descripción del entorno. Hay una primacía absoluta de lo más íntimo, irracional y subjetivo del hombre: sus sueños.

Los personajes de sus cuentos, al ser narraciones de poca acción y con escasa temporalización y espacialización, suelen ser planos, estáticos, sin profundidad psicológica. Se les suele presentar en torno a una actividad, una anécdota, un juego, un paseo, una evocación... No realiza el narrador retrato completo de ellos. De hecho, son escasos los analizados con cierto detalle. Dentro de las

61. Vid. A. Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas*, cit., p. 35.

dimensiones reducidas de los cuentos de Salvador Rueda, los más completos son precisamente de personajes femeninos. Destaca por encima de todos el de Mari Rosa, la pobre mujer de «El exorcismo» que «tiene los demonios en el cuerpo». El narrador omnisciente la retrata inspirándose, sin duda, en el modelo de la *descriptio puellae* petrarquista, pero subvertido, pues la epilepsia provoca la cosificación de la mujer, que es descrita como bruja, momia, monstruo, lagartija, granada... La degradación del retrato es evidente: su frente muestra «una escalinata de arrugas» y su piel es «una repugnante piel tostada, llena de pecas asquerosamente grandes». Sus ojos despiden «dos chorros de luz eléctrica», las manos cuelgan como «haces de largos sarmientos» y su cuerpo es un «manejo de cuerdas nerviosas». Su pelo es «un intento de cabellera» y le da aspecto de furia.

En contraste con este cuento naturalista, se encuentra «Cuadro oriental», cuya protagonista, Aiscé, es prototipo del hastío vital del Modernismo, de la melancolía y la falta de ilusión que dé sentido a su vacía vida. El narrador presenta a Aiscé prototípica: triste, hermosa, rodeada de riquezas, meditabunda, aburrida, voluptuosa, abandonada, sola y presa en una jaula dorada. Soledad, tedio, abandono y falta de libertad son las palabras que resumen su existencia. Lo tiene todo, menos «el amor en exclusiva de un hombre», «la dulce compañía de la familia» y la libertad. Ya la primera frase del cuento sumerge al lector en el estado anímico de la protagonista, enlazando con uno de los temas predilectos del Modernismo: *l'ennui*, el tedio vital: «Aiscé, mujer del opulento Mahmud, se aburre soberanamente en el harén» (p. 391). Del hastío se pasa a la indolencia, que, en el ambiente exótico que disfruta, se vincula al erotismo y la mollicie:

Aiscé pasa los días trazando con su cuerpo elegantes escorzos en los divanes, cayendo de estos a los cojines, de los cojines a las pieles, de las pieles a los tapices y de los tapices a los blancos mármoles del suelo, donde aún sigue arrastrándose y adoptando interesantes posturas. (p. 391)

Y del aburrimiento se evoluciona rápidamente a la insatisfacción: tema recurrente de la nueva generación literaria. Aiscé, rodeada de lujo y belleza, no halla placer ni contento en nada de lo que posee. Nada le distrae ni le colma, todo le fastidia. En el relato, Aiscé se siente acorralada. El autor emplea tópicos que afianzan la sensación opresora, por eso menciona a un enlutado mirlo «encerrado en jaula primorosa», o cómo Aiscé parece una «rosa dentro del cristal». Las estancias del harén, por muy hermosas y adornadas que estén, «causan la triste sensación del calabozo» y ella vive en un «dorado cautiverio».

Casi todos estos personajes son presentados por un narrador externo que suele emplear el estilo indirecto. En los pocos relatos en que un personaje se convierte en narrador de la historia, ya lo sea como protagonista o como narrador periférico, no hay retrato de los mismos, pues estos se centran en sus sueños —«Visiones de la borrachera»—, en sus vivencias del pasado, evocadas desde su presente —«El campanario» y «El musgo»—, en la contemplación subjetiva de un ocaso —«Crepúsculo»— o en sus sentimientos y frustraciones: «La mujer desconocida». En este último relato, aunque se realiza la prosopografía del personaje femenino, también de raíz clásica, y se describe la altura, el cabello, las manos, los ojos, la mirada... se lleva a cabo con concisión. De estos cinco cuentos, en todos es personaje el escritor convertido en narrador. En cuatro de ellos, además,

es el único personaje y no hay materia narrativa alguna, pues se construyen sobre la descripción, la evocación o los sueños. Solo en «La mujer desconocida» aparece una leve trama argumental.

El tipo de personajes va acorde con la temática de los relatos. En los cuentos de ambientación rural son campesinos más o menos toscos —«Bajo la parra», «El exorcismo», «El tronido», «Escena al sol», «Margaritas a puercos», «El vaso de agua»—. Aunque se aprecia cierto nivel de instrucción en los integrantes de «La banda de música». Entre este grupo de personajes habría que destacar los muchachos que protagonizan «El vaso de agua» y «Margaritas a puercos». En ambos cuentos se muestran en soledad, contemplando extasiados la naturaleza, felices en el mundo en que viven. Jacintillo, además, comparte vida y juventud con su cerdo, Careto, al que el narrador compara con una odalisca y un hábil gimnasta y que para el joven lo representa todo en su vida. El protagonista de «Margaritas a puercos» es un ser solitario, pero feliz. Pese a su falta de instrucción, «denota su intuición delicada de la belleza». Parece una encarnación del buen salvaje, en perfecta comunión con la naturaleza. No tiene amigos de su edad y hace alarde de un «solitario afecto» hacia todo lo que le rodea. Protagonista muy cercano al de «Aguafuerte», trasunto del propio autor, tal y como explicita en el relato, quien también se ha criado en «perpetua soledad», ha llegado a tener amores con todos los elementos naturales y, sin haber estudiado un solo alfabeto, sabe álgebra, náutica, música... y todas las variadas disciplinas que enseña la naturaleza.

Los cuentos cuya acción transcurre en la ciudad o momentáneamente algún personaje se ausenta de ella para pasar temporadas en el campo están protagonizados, por lo general, por personajes de más instrucción. Rafael, en «Los murciélagos», es un estudiante de

segundo de Filosofía que regresa en vacaciones a la casa de campo familiar. Los protagonistas de «El musgo», «Crepúsculo», «Visiones de la borrachera», «El campanario» y «La mujer desconocida» son el propio autor, aunque no es retratado con detalle y ni siquiera aparece su nombre. Solo en el último cuento se nos presenta como escritor: «¿Leerá ella, acaso, estos renglones?» (p. 402), pregunta retóricamente en el desenlace. El protagonista de «Salamandra» es un bohemio idealista «conocido en todos los sitios de última hora de Madrid», que escribe siguiendo las corrientes de moda, a tenor de la temática de sus «cuentos de duendes y de endriagos». Solo los personajes de «Se aguló la fiesta» –Lola Reyes y su familia– pertenecen a la clase popular. Tampoco hay en ellos retrato completo, pues son descritos exclusivamente en su aspecto exterior e indumentaria, para, sin duda, potenciar el cromatismo del cuento, muy cercano al costumbrismo.

El autor vuelve a sentir predilección por lo minúsculo e insignificante en sus cuentos: eleva a nivel poético al musgo, por ejemplo, en el relato homónimo: planta que, sin embargo, pone velo legendario en los edificios, da poesía a la naturaleza, corona de laurel a los santos y dioses: ¿qué mayor honor que relacionarse con la historia, la naturaleza y la religión? También se aprecia esa perspectiva enaltecedora en «Ráfagas de otoño», al hacer centro de su cuento a unas simples hojas volanderas, o en «La burbuja», cuando dedica varias páginas cargadas de poesía a describir algunas de sus variedades. Animales también pequeños, de evidentes raíces modernistas, son los protagonistas de «La pareja de mariposas».

GRANADA Y SEVILLA.
BAJORRELIEVES
(1890)

GRANADA y Sevilla es el libro de prosa breve de Salvador Rueda que más dificultad me ha presentado a la hora de encasillarlo genéricamente, por la naturaleza y orientación heterogénea de sus trabajos. El propio escritor fue consciente del carácter caprichoso de su libro, pues cada vez que incluía la relación de sus obras al final de las nuevas que iba publicando, no incorporaba, curiosamente, *Granada y Sevilla* entre sus tomos de cuentos y cuadros de costumbres⁶². La primera parte del libro –*Granada*– está formada por cuatro relatos evocadores, eminentemente descriptivos y muy poéticos, de marcado carácter impresionista: «La noche de San Juan desde el tren», «Desde el Mirador de la Reina», «El Generalife» y «La Puerta del Vino», pudiendo considerarse los tres últimos nuevos ejemplos de estampas líricas. El primer texto presenta un enfoque diferente de un tema muy trillado en la literatura de costumbres: la noche de San Juan. Ahora el autor aborda esta fiesta desde el foco cambiante

62. Concretamente, esto se puede observar en 1908, en las contraportadas de su novela *La cúpula* y del libro de poesías: *Lenguas de fuego*.

de un viaje en tren, elaborando una panorámica del paisaje que va apareciendo ante sus ojos, con un estilo que recuerda las breves pinceladas impresionistas. Aprovecha este corto periplo para evocar sus vivencias personales en noche tan mágica, cuando él todavía vivía en Málaga.

Los otros textos son estampas líricas, que recogen interesantes rasgos modernistas, pues modernista es la recuperación romántica del pasado y la evocación de lo que pudo ser, así como la reelaboración del género de las orientales. Solo que en lugar de versos, el cauce empleado en *Granada y Sevilla* es un texto en prosa, no muy extenso, que inventa el floreciente pasado musulmán de la ciudad. El orientalismo, como tema general, se relaciona con lo exótico, con el pasado medieval y la historia, al mismo tiempo que con la sensualidad y el colorismo, en una visión muy idílica y romantizada. En «Desde el Mirador de la Reina», el autor contempla las ruinas musulmanas de la ciudad, que le ayudan a reconstruir en su imaginación el esplendor del pasado. La panorámica describe, a modo de barrido fílmico, el Albaicín como debió de ser en los tiempos de la opulencia, no tal y como es en el momento en que él lo contempla desde aquella atalaya privilegiada. Las ruinas actuales le ayudan a imaginar el esplendor del pasado. Es, por tanto, una descripción imaginada, subjetiva, cargada de numerosas figuras retóricas y plagada de continuas alusiones gozosas a la vista, el olfato y el oído. Similar enfoque aparece en «El Generalife» y «La Puerta del Vino». En el primer texto, detalla el autor cómo debió de lucir el célebre palacio granadino y, en «La Puerta del Vino», cómo es la pieza arquitectónica que da título al relato, que, a juicio del autor, «nos da el compendio y el resumen de la bella construcción árabe y simboliza y concreta su reinado» (p. 432). En estos tres textos se

contraponen el pasado musulmán, cargado de esplendor, y el presente cristiano: ruinoso y gris. Además, en los dos primeros relatos –«Desde el Mirador de la Reina» y «El Generalife»–, se presenta un contraste entre lo que pudo ser –para lo que emplea el condicional– y lo que, en realidad, es. El pasado evocado, imaginado, no vivido, enfrentado al presente actual y tangible del escritor.

En los textos de *Granada* aparecen dos narradores omniscientes que hacen uso de la tercera persona –los vemos en «Desde el Mirador de la Reina» y «El Generalife»– y dos narradores-testigo, los de «La noche de San Juan desde el tren» y «La Puerta del Vino». Con respecto a estos últimos, en «La noche de San Juan», el narrador habla en primera persona y está presente como personaje en el relato. Él es testigo de todo lo que observa en su viaje hacia Granada, justo en esa noche tan mágica. Contempla diferentes escenas festivas que encuentra a su paso y ve desde la ventanilla de su vagón hogueras junto a las fuentes y en las plazas. Aunque no se dice el nombre del personaje, es inevitable la asociación con el escritor y el tiempo idílico pasado en su aldea⁶³. Él es observador subjetivo, pues todo el relato son recuerdos, sensaciones, emociones. Elimina, por tanto, el enfoque costumbrista y el texto se cierra con una reflexión del autor en que pide correspondencia en el amor de todos los que se reúnen en noche tan particular en torno de una hoguera o junto a una fuente. Me gustaría destacar de este relato el hecho de que el narrador-personaje viaje en tren, como también lo hará en

63. El autor confesará: «La noche de San Juan, tantas veces pasada en alrededor de la fuente del pueblo»; «yendo hacia los lugares donde vimos la luz primera», comenta más adelante; «en estas horas en que veo de nuevo la hermosa Andalucía» (pp. 415-417), circunstancia que siempre le producía una tremenda felicidad, etc...

dos textos de la segunda parte de este mismo libro —«¡A Sevilla!» y «Despedida»—⁶⁴. En «La Puerta del Vino», el narrador vuelve a ser testigo del panorama que contempla. Está presente en la escena que pinta, pues, después de la descripción detallada del arco —nombre, historia, gentes que solían acudir, efecto de la luz y del viento en sus labrados—, aparece en la parte final el elemento personal, que en esta ocasión se relaciona con un rasgo muy extendido en su obra. Salvador Rueda dice que ha soñado un bello crepúsculo «de esos tantas veces descritos por mi pluma» (p. 433).

La acción de estos relatos es nula, pues no los concibe su autor como cuentos, sino como notas de color, relatos de viaje o breves ensayos artísticos e históricos. Son panorámicas estéticas, donde evoca el esplendor musulmán y el pasado opulento de Granada. En «Desde el Mirador de la Reina» y «El Generalife» aparece la contraposición temporal del pasado y el presente, que había empleado Rueda como elemento constructivo de tantos relatos desde la publicación de *El cielo alegre*. En estos textos, opone el pasado musulmán y el presente cristiano. Cuando recupera el pasado esplendoroso, tal y como lo imagina, porque no lo ha vivido, emplea frecuentemente una imagen tópica, romántica e idealizada de lo oriental. En «Desde el Mirador de la Reina», primero aparece el ayer, después el presente y en un tercer plano: la imaginación de un atardecer, cargado de sensaciones visuales y auditivas, donde también recurre su autor a una escena propia del pasado. En «El

64. También se alude a este medio de locomoción en el relato titulado «El palo del telégrafo» y en el cuadro de costumbres «Semana Santa en Sevilla. La calle de las Sierpes», ambos de *El cielo alegre*. No hay que olvidar que el propio autor, convertido en personaje de ficción, viaja en tren —desde Madrid hacia Andalucía— al principio de su novela *La gitana* (1892).

Generalife», la presentación del tiempo es inversa: arranca del presente para llegar al pasado esplendoroso y, desde ese momento, a la vista panorámica que debió de verse desde el palacio granadino. Aquí, contraponen ambos períodos cronológicos y nos indica que lo único invariable es el agua, pues todo concluye y cambia. También alude al triunfo de la naturaleza sobre las ruinas, pues aquella «ha derramado el cúmulo de sus galas, como queriendo cubrir de flores los restos de tan soberana hermosura» (p. 429). Esta victoria de la Naturaleza se aprecia en el agua de los surtidores del patio, descrita por Rueda con gran detalle y belleza. Todo el texto es una exaltación del agua y del mundo árabe. En el último texto: «La Puerta del Vino», solo evoca el pasado para dar paso a la imaginación de un nuevo ocaso.

Además del contraste temporal, todos estos relatos –menos «El Generalife»– transcurren durante la noche o en la hora crepuscular antes de la llegada de las primeras sombras. En «La Puerta del Vino», su autor ha soñado un atardecer que describe empleando el color, los contrastes de luz y la plasticidad. Detalla la forma de las nubes –como había hecho años antes en «Crepúsculo», de *Bajo la parra*–, pero ahora no son paisajes de ciudades lejanas, sino una batalla fingida entre huestes de arrogantes moros y fieros cristianos: «la batalla decidiose por los cristianos, que, dueños del campo aéreo, alzaron la cruz sagrada y victoriosa» (p. 434). Aparece otro crepúsculo soñado por el narrador en «Desde el Mirador de la Reina», que nuevamente recrea un enfrentamiento entre dos ejércitos y se presenta plagado de alusiones sensoriales.

Con respecto a la segunda sección del libro: *Sevilla*, me gustaría comentar, antes de adentrarme en la temática de sus textos, su perfecta estructura cíclica y la curiosa concatenación de dos

textos: «El Miserere» y «La Procesión del Silencio». Esta parte de *Granada y Sevilla* comienza con la llegada del autor a la estación de ferrocarril sevillana –ello se lee en el primer relato: «¡A Sevilla!»– y concluye con el sonido de las ruedas del tren que abandona la ciudad y se aleja de Andalucía: «Despedida». En el primer relato, el autor pasa revista a los tipos y escenas que un forastero puede encontrar al llegar a esta ciudad. De ese modo, resume su autor, indirectamente, el futuro contenido del libro: primero los cuadros religiosos de Semana Santa, después los de feria. Este recorrido tan característico por las costumbres sevillanas, no se hace desde el enfoque costumbrista, que reclamaba la presencia del autor en los diferentes cuadros y escenas descritos. Todo lo que el autor retrata, convertido en personaje del relato, transcurre en su imaginación. Él pasa revista a una serie de cuadros –altamente pintorescos– que ha presenciado muchas veces a lo largo de su vida. Su visión panorámica casa muy bien con el tono impresionista del texto. Él es quien, durante el viaje, representa en su fantasía todo lo que luego leemos. Por eso nos dice que «de antemano» un tropel de imágenes para por su mente; que «acá y allá fingimos cuadros de género» o que «todo va dibujándose en el vagón a manera de un loco sueño conforme adelantamos en la marcha» (p. 446). En este libro vuelve a experimentar con su estructura, de manera similar a como hiciera en 1886 con dos cuadros de costumbres de *El patio andaluz*. Igual que entonces concatena dos textos, anunciando al final de «El bautizo» la escritura de «La Nochebuena»: «enciérrome de nuevo en mi concha de caracol, hasta que salga para trazar el cuadro de Nochebuena» (p. 91); ahora relaciona «El Miserere» y «La Procesión del Silencio». En el segundo texto, el escritor es personaje del relato y sueña –

pues se ha dormido en un balcón— que se ha quedado solo en el interior de la catedral de Sevilla después de haber escuchado el concierto de Eslava, circunstancia que nos ha contado en el texto anterior: «El Miserere». El resultado de su sueño es una pavorosa procesión.

Sevilla presenta siete textos de muy diversa orientación y temática. Hay relatos donde el elemento onírico y lo fantástico es muy destacable —«La Procesión del Silencio»—; otros que resaltan la evocación, los estados de ánimo y los sentimientos: «¡A Sevilla!», «Despedida»; también destaca el sincretismo artístico de «El Miserere», que no es más que una descripción sensorial de una pieza musical, con un elevado aporte poético por el constante uso de la sinestesia. Las referencias musicales son muy abundantes en este texto. Para describir la música, el autor acude constantemente a elementos de la Naturaleza: «estruendo de formidables cataratas y arrullos de claros manantiales», «ensordecedor estampido de tempestades y susurros de abejas y de palomas», sonidos filados como «cáliz de aérea flor que se cierra», notas que se abren igual que rosas y se pliegan «como desfallecidas alas». También habría que señalar las panorámicas que traza en «Desde la Giralda» y «Despedida» y los textos fragmentarios e impresionistas de «Padrenuestros y pinceladas» y «Las cofradías de madrugada».

Me gustaría resaltar la abundancia del elemento onírico en *Granada y Sevilla*. Aparte de los dos crepúsculos que son soñados por el autor-narrador, en *Granada*, y por el sueño que adormece al personaje de «¡A Sevilla!», aparece un relato —«La Procesión del Silencio»— que enlaza, además, lo fantástico y lo onírico. El autor se ha vuelto a quedar dormido, en esta ocasión en un balcón sevillano, mientras espera el paso de la procesión, rendido por el

cansancio⁶⁵. El texto es el resultado del profundo letargo, acaecido tras escuchar una célebre composición de Eslava en la catedral sevillana, que fue la materia narrativa del anterior texto: «El Miserere». Las ideas que su cerebro forja durante ese concierto le provocan un espejismo cercano a la pesadilla. Sueña con una procesión –la del título– «nunca vista», donde no hay balcones cubiertos de geranios ni verbena en las calles, sino él solo, sin luz, sin sonido. En lugar de un cuadro costumbrista, es un relato fantástico que recuerda, como apunta A. Rodríguez Fischer⁶⁶, la cuarta parte de *El estudiante de Salamanca*. En el sueño del autor-personaje aparecen figuras y esculturas que toman vida, el vuelo siniestro de los murciélagos, la música sorda de la orquesta, el canto helado en la garganta de los miembros del coro... Tanta emoción y tensión concentradas dan paso, cuando él despierta, a un luminoso contraste, a un final poético, de gran lirismo y plasticidad visual, que relajan la tensión.

La materia poética de «Padrenuestros y pinceladas» está formada por ocho bocetos de escenas e imágenes que se le presentan al autor en las calles sevillanas y de las que toma rápidos apuntes, como si fuera un pintor. Son todas ellas muy visuales e impresionistas: la vegetación que se adivina a través de un corral; de noche, un naranjo, las estrellas reflejadas en el fondo del río y un barco que avanza por el Guadalquivir; la descripción poética del Alcázar: «un

65. Debe hacerse notar que este recurso ya había sido empleado por Ramón de Mesonero Romanos, uno de sus maestros del costumbrismo, en «La romería de San Isidro», artículo de *Panorama matritense*.

66. Cfr. «El colorista malagueño Salvador Rueda: *Granada y Sevilla. Bajorelieves a la pluma* (1890)», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros, tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, p. 391.

maravilloso edificio bordado en seda de colores»; una procesión que se aleja y dobla la esquina de una calle; una escena cómica de unos paletos burlados por unos traviesos chiquillos; la visión plástica de un nazareno; una mujer con mantilla cantando una saeta. Entre cada escena, aparece una saeta que es concebida por el autor como una oración. El trazo impresionista también aparece en «Las cofradías de madrugada», donde intenta pasar revista a todos los pasos del Jueves Santo sevillano. Suele trazar primero una panorámica, en la que despliega sus dotes descriptivas y poéticas. Son párrafos breves, sin profundizar en la pintura, ofreciendo las sensaciones e impresiones que provoca lo descrito en el autor. El escritor selecciona los detalles que más le interesan: la luminosidad en primer lugar, el contraste entre la noche y el día, los sueños. Es muy plástico y sensorial. Y yo diría que original, pues acerca a la técnica impresionista unos temas castizos y pintorescos, propios del costumbrismo, como son la Semana Santa y la feria de abril. Interesante amalgama de un estilo moderno y una temática tradicional.

La panorámica descriptiva se da en «Desde la Giralda», donde solo detalla, nuevamente con poesía y retórica, lo que se ve desde su altura. La emotividad y los recuerdos íntimos vuelven a aparecer en «Despedida», texto fechado por el autor en mayo de 1887⁶⁷. Allí está Salvador Rueda, como personaje, diciendo adiós a las personas amables que han hecho feliz su estancia en Sevilla. Con ellos ha ido al teatro, a las tertulias, a los paseos, de excursión... La emoción y la gratitud le embargan. Antes de marcharse, acude a uno de sus paisajes sevillanos favoritos: va a sentarse «a la hora del crepúsculo,

67. En efecto, con el título de «Despedida a Sevilla», apareció este texto en el diario madrileño *El Globo*, el 3 de mayo de 1887.

en el pintoresco puente de Triana», desde donde se divisa «un hermoso compendio de Sevilla». Desde Triana, recuerda todo lo que ha vivido esos días en la ciudad andaluza: los labradores regresando de los campos, algún mendigo, las barcas en el río, los primeros faroles del ocaso, las campanas de las iglesias, los animales... y, sobre todo, sus entrañables amigos. Confiesa que su estancia en la ciudad ha sido «un dorado sueño», pero es preciso decir adiós.

Salvador Rueda viaja numerosas veces a Sevilla y, en concreto, los textos de este libro recogen sus experiencias de varias visitas a esta ciudad, realizadas entre 1887 y 1888. Esta materia narrativa la puede reflejar a través de narradores omniscientes, sin involucrarse emocionalmente en lo que cuentan, con perspectiva fuera del relato. Así se aprecia en «Padrenuestros y pinceladas», «Las cofradías de madrugada» y «Desde la Giralda». Y también mediante narradores protagonistas o personajes en calidad de testigo, como los de «¡A Sevilla!», «El Miserere», «La Procesión del Silencio» y «Despedida». En «¡A Sevilla!», el autor va en el tren y va escribiendo el artículo, de memoria, evocando todas sus experiencias previas: «después que este tropel de imágenes pasa por nuestra mente» (p. 447). En «El Miserere» también está presente el autor, que se limita a describir el concierto al que asiste en la catedral sevillana. Él es también quien se duerme y sueña el contenido de «La Procesión del Silencio».

Toda la obra de *Granada y Sevilla* presenta numerosas referencias coloristas y, muy en particular, a la pintura. No hay que olvidar la profesión de fe que hizo Salvador Rueda en la dedicatoria del libro, cuando afirmó que se propuso en él el experimento de pintar con el idioma. En *Granada*, el autor concibe sus diversas historias como pequeños lienzos. En «Desde el Mirador de la Reina», dice el autor que la panorámica que se contempla es «un cuadro»; al igual

que lo es la vista de los surtidores en «El Generalife». El relato que más términos pictóricos recoge es «La Puerta del Vino». El crepúsculo soñado en este texto recuerda «los incomparables lienzos del gran Fortuny, el más hábil manejador de los colores» (p. 434). Después de la batalla fingida por las nubes del ocaso, persiste en el horizonte un «lienzo violado». Y cuando llega la sombra y ya no queda luz, el autor confiesa que «se cierra mi caja de colores». Aquí es donde se define la luz como «el más divino artista del universo», idea que compartía plenamente Salvador Rueda.

También hay colorismo en la segunda parte del libro. En su texto inaugural —«¡A Sevilla!»—, son numerosos los términos relacionados con la pintura, pero lo más reseñable es la equiparación que el autor hace de cada tipo o escena que imagina en su vagón de tren con cuadros de García Ramos, Fortuny, Mattoni, Clemente o Blanco Coris. Colorismo también al referirse a la naturaleza, que para Salvador Rueda es: «la inmensa paleta del campo, donde abril, el más colorista de los poetas, derrama sus mágicos tubos y colores» (p. 447).

TANDA DE VALSES

(1891)

DIECIOCHO son los relatos de *Tanda de valeses*, libro publicado por Salvador Rueda en 1891. Es este un volumen de numerosas referencias culturalistas, al igual que *Granada y Sevilla*, rasgo común entre los escritores modernistas. Predominan en él las alusiones a la literatura española –*El estudiante de Salamanca*, el *Quijote*, Pardo Bazán y *Clarín*– y universal: Shakespeare, Víctor Hugo, Esquilo, Homero, Sófocles, *La chanson de Roland*, Giulio Croce o Adriano Banchieri. Pero también a la mitología, la pintura –con referencias a Goya y los prerrafaelistas– y la filosofía: Averroes, Ptolomeo, Aristóteles o Casiodoro⁶⁸. En *Tanda de valeses*, Rueda vuelve a ofrecer un volumen misceláneo en cuanto al tratamiento y la temática de sus cuentos. En ellos aparecen idénticos ingredientes que en sus anteriores libros, no incluyendo ningún asunto nuevo: el humor, la fantasía, el exotismo, la tragedia, el amor, la alegoría, la infancia, la evocación lírica, las costumbres y el ruralismo. Como

68. *Vid.*, en concreto, los siguientes relatos: «El vals de las hojas», «Cuesta arriba», «La alternativa», «La fuga del nido», «El entierro del rayo de sol», «Después del baile de máscaras», «¡Ciervo!», «El alma en pena» y «Toque de rebato».

ya es habitual en su producción, en este volumen hay cuentos en que pueden concurrir distintos elementos temáticos, lo que complica su adscripción a una categoría concreta, a la vez que robustece la arquitectura del relato.

Frente a sus libros de los años 80, en *Tanda de vales* Salvador Rueda solo incluye una estampa lírica o escena evocadora: «El vals de las hojas». Es el texto inaugural del volumen y con él justifica el título del libro y anticipa su contenido, sugiriendo al lector atento que sus cuentos son piezas musicales, en concreto, una sucesión de vales. El enfoque del relato es extremadamente poético, lo que viene favorecido por las numerosas figuras literarias, la ausencia de acción, de transcurso del tiempo, sin descripción de espacios ni de personajes. Es poesía en estado puro. Asimismo, es un relato subjetivo e intimista, pues el autor ofrece un enfoque muy personal de la caída de las hojas al llegar el otoño. Primero evoca el tiempo pasado, feliz, de plenitud, cuando lucían en los árboles. Luego, con la llegada de la estación invernal, el viento las hace viajar por caminos, cementerios y grutas. Es entonces el momento en que el autor recuerda todo lo que no podrán hacer hasta que llegue nuevamente la primavera y se verifique el misterio de la resurrección de la vida, pues durante el invierno todas las hojas se unen en una danza, la de la muerte. Casualmente, este relato había sido publicado tres años antes en *El Imparcial* con el significativo título de «El baile de la muerte»⁶⁹. No sería la primera vez que Rueda poetizase en sus relatos la llegada del otoño y la caída de las hojas. Convertido en tema modernista, que propiciaba la melancolía y la tristeza, el autor aborda este asunto en varios relatos, desde *El cielo alegre* —«El

69. Se publicó en *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 15-octubre-1888, pp. 5-6.

movimiento de las hojas»— hasta *Tanda de valeses*, pasando por *Bajo la parra* —«Ráfagas de otoño»—, y continuándolo en otros textos destinados a la prensa⁷⁰. «El vals de las hojas» se relaciona muy en especial con el relato de *El cielo alegre*. Ambos comparten lirismo, evocación y estructura temporal. La diferencia sutil que hay entre ellos es que en «El movimiento de las hojas», Rueda resalta la música que producen al caer cuando fenecen; y en «El vals», la danza macabra que, eternamente, bailan tras su muerte.

Los cuentos humorísticos son abundantes en este libro. Todos tienen en común la ambientación rural y andaluza y una leve anécdota argumental. Asimismo, se esboza la sonrisa en los desenlaces y suelen presentar situaciones ciertamente hiperbólicas, como la miopía incurable del protagonista de «¡Ciervo!», a quien el autor apoda *Vistalince*, no sin cierto sarcasmo; o el extremado miedo de la familia de «Toque de rebato». Son humorísticos, aparte de los mencionados, «Cuesta arriba» y «Una venganza chusca».

El humor proviene en «Una venganza chusca» de la broma que gasta un marido celoso y vigilante a un mozo del pueblo que pretende deshonorarle, pues ha comprobado que contempla a su esposa cuando se baña desnuda en la alberca. El esposo confecciona un pelele parecido a su mujer, que sumerge en el estanque, simulando ser ella la que se refresca en sus aguas. Mientras tanto, prepara las ramas sobre las que se apoyará el fisgón para que, a una orden del marido, caiga de bruces en el agua. En lugar de potenciar una escena violenta, Rueda propicia la gracia, el ingenio y la picardía de unos campesinos amables, aunque intransigentes en cuestiones de

70. Con idéntico tema publicó «Las hojas secas» en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº 2, 15-enero-1900, pp. 23-24, reeditándolo días después en *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 30-enero-1900, nº 4, pp. 44-45.

honra. Encontramos en este relato un nuevo ejemplo de trasvase de materia literaria, de reutilización de temas, motivos y personajes en diferentes obras de Salvador Rueda. V. Cristóbal López⁷¹ apunta que la anécdota de este relato –el tema del espía de una mujer que se baña– volvería a presentarla años después en *La musa. Idilio en tres actos y en prosa* (1903). Hay ciertas diferencias, sin embargo, entre el relato y las escenas de la pieza teatral que no menciona el crítico. En *La musa*, la mujer que se baña –Dolores– no está casada, por tanto no hay venganza de ningún marido, ni broma pesada de los mozos del pueblo. Es la propia joven la que cuida de su honra y quien, en un aparte, confiesa que ha cosido un muñeco con forma de mujer, pues sospecha que *Medialmeja* ronda la alberca cuando ella se baña. Circunstancia esta que es del todo cierta, ya que este mozo, en una escena anterior, ha cogido, en un descuido, los prismáticos del Sr. Duque para ver más de cerca a Dolores⁷². Curiosamente, el primer título de este relato, cuando Rueda lo publica en octubre de 1890 en la revista barcelonesa de *La Ilustración Ibérica*, es «Una venganza original». Pero, a los pocos meses, para incluirlo en *Tanda de vales*, su autor cambia el adjetivo del título, sustituyendo «original» por «chusca». No debió quedar convencido de su primera intención, pues al modificarlo incidía más en el carácter humorístico del cuento.

En «Cuesta arriba», la sonrisa proviene del contraste entre la cachaza de Pachorra y el temor y las quejas continuas de Dorotea, su esposa, quienes se dirigen, todo empernejados, a la feria de Mai-

71. Cfr. «Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda», cit., p. 505.

72. *La musa. Idilio en tres actos y en prosa*, cit. *Vid.*, respectivamente, las escenas XIX y XIV del primer acto: p. 28 y pp. 25-26.

rena. En el viaje se caen del caballo, lo que provoca el enfado de la mujer y la carcajada a borbotones en el hombre. Su autor también cambió el título de este relato al incluirlo en *Tanda de vales*, pues algunos meses antes había aparecido en *La Ilustración Ibérica* con el onomatopéyico de «¡Cataplum!», que, curiosamente, vuelve a rescatar en la revista barcelonesa *Iris*, en noviembre de 1904⁷³. El título de este cuento –«Cuesta arriba»– recuerda a otro de Pardo Bazán, publicado en octubre de 1890 en *La Ilustración Ibérica*: «Cuesta abajo», pero las similitudes solo se dan en el título⁷⁴.

Aunque se incardina preferentemente en los de tema amoroso, también comparte muchas características con este grupo de cuentos el titulado «De tejas arriba», a causa de las numerosas vicisitudes que debe soportar Hermenegildo sobre el tejado de la casa de su novia, a quien intenta regalar un ramo de flores. Detalla el autor, con gracia andaluza, las coplas de la rondalla alusivas a su delicada situación, la botella que se estrella en su cuerpo, la pareja de gatos que pisotea su cara, el aguacero que le estalla encima... Este cuento lo tenía escrito años antes Salvador Rueda, pues lo había publicado en *El Globo* en agosto de 1887, aunque con un título diferente: «El paso de la rondalla». El cambio a «De tejas arriba», le hizo ganar en originalidad y produjo un cambio también en la focalización del narrador, quien fija ahora su atención en el protagonista: Herme-

73. Me gustaría resaltar cómo en *La Semana Cómica* de Barcelona, en octubre de 1891, Rueda incluye este relato con idéntico título que en el volumen, acompañado de un sugerente subtítulo de carácter genérico que aproximaba el cuento a una pieza artística: «Cuesta arriba. (Acuarela)».

74. Pardo Bazán lo publicó en diversas entregas. Una de ellas apareció en *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 11-octubre-1890, pp. 646 y 651. En este poético relato, un zagal y una zagala se encaminan a la feria a vender él dos bueyes rojos y ella, cinco rosados lechones. Entre ellos surgirá el amor... «cuesta abajo».

negildo, y no en la serenata de la parranda. Al leer este divertido cuento, es imposible no acordarse de un cuadro de costumbres de Mesonero Romanos de idéntico título que publica en 1838 en *Escenas matritenses*, y con el que no guarda ninguna afinidad de contenido⁷⁵. No hay que olvidar que Mesonero fue modelo al que siguió de cerca Rueda cuando se inició como escritor costumbrista. De hecho, es citado expresamente por el malagueño –no muy proclive a reconocer herencias y deudas literarias a través de menciones expresas o citas en sus libros–, en uno de sus artículos de costumbres de *El patio andaluz*⁷⁶.

En el extremo opuesto a los mencionados, se encuentran los cuentos trágicos, que son, también, numerosos en *Tanda de vales*: «El debut», «La moneda fingida», «La alternativa» y «Elegía». En el primero de ellos se intensifica la tragedia por contraste, pues la protagonista muere el día de su debut, en el que –ironías del destino– hubiese nacido como estrella por su excelente actuación, después de una carrera plagada de «mil obstáculos y dificultades». La felicidad y la gloria son, por tanto, efímeras y poco duraderas. El desenlace, además, es de matices altamente macabros, debido al detallismo con que se describe final tan dramático. Este relato nace de un he-

75. El relato de Rueda es humorístico, amoroso y de rasgos costumbristas, centrado en el cortejo de una joven desde el tejado de su casa; y el cuadro de Mesonero refleja con acidez la forma que tenían de malvivir los vecinos de una buhardilla madrileña. Todas las relaciones que se establecen entre la vecindad son, al final, castigadas.

76. Concretamente, Mesonero Romanos es evocado en su texto «El café flamenco», cuando describe a los parroquianos que acuden al establecimiento madrileño de «El Imparcial»: «El público que llena el establecimiento es de lo más acabado en punto a correcta pronunciación y aires truhanescos, pareciendo todos personajes escapados de los artículos de Mesonero Romanos» (p. 128).

cho real: el estreno con éxito de público y crítica de *La bruja* en el Teatro de la Zarzuela el 10 de diciembre de 1887, pues esta pieza es la que se representa en el cuento en el momento de la tragedia. La anécdota real es, tan solo, el punto de arranque. Luego su autor la impregna de ficción dramática. Y para que nadie confunda realidad y fantasía, cuando Rueda publica por primera vez este cuento en 1888 en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona, lo titula de forma diferente, aclarando en el subtítulo que el relato es inventado: «El debut de llamas. (Conste que es cuento)». Transcurridos varios años, lo incluye en *Tanda de valeses*, donde suprime el subtítulo y gana en ambigüedad. Este cuento muestra ciertas semejanzas con «La alternativa». Ambos presentan escenarios urbanos —Madrid, concretamente—; sus protagonistas son adultos, lo que los diferencia de los otros dos cuentos trágicos de *Tanda de valeses*, protagonizados por niños; debutan en sus respectivos ambientes artísticos y mueren sin esperarlo ni merecerlo. El tema de los toros es la primera y única vez que Salvador Rueda lo elige para sus volúmenes de relatos. Pese a su escasa presencia en ellos, este cuento puede ponerse en relación con un proyecto narrativo que el autor fraguaba por los años ochenta. Sin duda alguna, «La alternativa» nace con la intención de boceto, de aprendizaje, para ser incluido en la novela que había anunciado en las contraportadas de varios de sus libros, en concreto, en *Himno a la carne*, de 1890; y en *El secreto*, de 1891. Su novela se titularía *El país de los toros* y en *El secreto* especificaba el autor su condición de «Novela madrileña»⁷⁷. Evidentemente, nunca escribió esta obra;

77. Entrado el nuevo siglo, Rueda cambia el título de este proyecto narrativo, llamándole: *La corrida de toros. (Novela)*. He encontrado tres referencias diferentes a ella, todas de 1908. La primera alusión aparece en una carta dirigida a Felipe Trigo. En ella, el escritor malagueño le comenta que dicha obra «(Está sin

pero me gustaría apuntar que en el nuevo siglo volvió sobre el mismo proyecto, cambiando levemente el título de su futura obra.

«La moneda fingida» y «Elegía» son los otros dos cuentos trágicos del libro. A su vez, podrían ser clasificados dentro de la categoría de cuentos de niños, por el protagonismo en ambos de muchachos inocentes. Los dos relatos presentan una ambientación rural y la tragedia se desencadena a raíz de una provocación que empeña el orgullo de Dieguete –«Elegía»– y de una ambición por el dinero, nacida del carácter caprichoso de Rosa –«La moneda fingida»–. En ambos casos, las consecuencias de tomar desacertadas decisiones en sus vidas son desmesuradas.

En todos estos títulos, el desenlace es dramático, pero también altamente poético y sorprendente, como si el autor quisiera sublimar la tragedia, embellecer la muerte y dejar una intensa sensación lírica. En ellos, tras describir con más o menos detalle la tragedia, el autor se centra en un elemento de la historia, normalmente insignificante, que le sirve para dar rienda suelta al contenido poético. En «La alternativa», resalta el caer de las lágrimas de Rosario sobre su mantón de Manila, las cuales: «rodaron sobre las flores fingidas, y temblaron un momento en los pétalos de sedas de colores...» (p. 534). En «El debut», es también muy poético el último párrafo, el que sosiega en cierto modo al lector de esa enorme tragedia

acabar)». Ese mismo año se anuncia en *Vaso de rocío. Idilio griego*. La última cita a esta novela se localiza en un folleto publicado sobre el autor por A. Martínez Olmedilla. El biógrafo de Rueda vuelve a mencionar *La corrida de toros* como «en preparación», al tiempo que varía su subtítulo por el de «Novela poemática», aludiendo a un género muy en boga entonces. Detallo toda la información en mi artículo titulado: «Los proyectos narrativos de Salvador Rueda: las novelas que nunca escribí», cit., pp. 211-217.

del cuento, pues todo el teatro se ha convertido, tras el fortuito incendio, en sepulcro «de cientos y cientos de cadáveres»: «sobre el deforme montón del incendio pasaba soplando el aire como ira celeste; y, al roce de sus alas, se abrían como desencajadas órbitas las ascuas, y surgían de los humanos carbones apagados lamentos y sollozos...» (p. 521). En «La moneda fingida», el último párrafo, tras el desenlace, está cuajado de figuras literarias: «sobre el cuerpo del naufrago, los cristales unieron nuevamente las partículas de la estrella, que volvió a brillar como cáliz de luz bajo el pérfido espejo de la fuente» (p. 530). Y en «Elegía», su fin poético alude a la indiferencia de la naturaleza ante la tragedia humana: «El arroyo detuvo un momento su marcha ante el obstáculo, tiñó de roja tinta sus aguas y, saltando por cima del cuerpo muerto, se alejó sollozando su elegía por la orla verde y rumorosa de las cañas» (p. 547).

Relacionados con estos últimos cuentos hay dos relatos que comparten con ellos el protagonismo infantil, pero no su desenlace. Habría que incluir en este nuevo apartado «La fuga del nido» y «Margaritas a puercos», cuento ya estudiado en el capítulo anterior dedicado a *Bajo la parra*. Estos dos relatos ofrecen una imagen idílica del muchacho en comunión con la naturaleza, sobre todo en el último; y su enfoque es idealista, pese al desenlace abierto de «La fuga del nido», y momentáneamente desdichado. «La fuga del nido» presenta una estructura iniciática, aunque solo narre la primera aventura del protagonista. Este es uno de los cuentos de Salvador Rueda que más cambios ha experimentado en el título, eventualidad que anoto por su vinculación con el tema del mismo. En 1889, lo titula «Periquillo» para el semanario infantil *El Camarada*. El autor resalta así el nombre del protagonista, pero no debió parecerle apropiado —por su carácter abierto—, pues al año siguiente

decide cambiarlo en *La Ilustración Española y Americana* por el de «La primera salida de un héroe». El nuevo nombre orienta el relato hacia el asunto principal del mismo y alude a dos personajes italianos de leyendas: Bertoldo y Cacaseno. Un año después vuelve a modificarlo por el de «La fuga del nido», para *Tanda de vases*. En esta ocasión centra el tema del relato no en el carácter aventurero del protagonista, sino en su huida de casa. De hecho, las últimas palabras del cuento enlazan perfectamente con este título. Periquillo, viendo el día tan hermoso y el poco dinero que le queda, pero que a él le parece un tesoro, hace caso omiso de su determinación de regresar junto a su madre y «volvió a abrir las alas para echar el segundo vuelo, que ya Dios sabe sobre qué sitio y entre qué gentes lo pararía» (p. 538).

El componente fantástico del libro se muestra en tres relatos: «La boda de espectros», «¡Qué raro!» y «El alma en pena», pudiendo también relacionarse los dos primeros con el cuento amoroso. «La boda de espectros» presenta el elemento fantástico ya desde el título y ofrece una perfecta ambientación de duendes, enanos, endriagos, rondas fantasmagóricas, brujas, gallos negros, machos cabríos, tinieblas, visiones, bailes macabros... Sin olvidar que el marco espacio-temporal está ampliamente detallado para potenciar el componente fantástico del relato. Reúne, a su vez, varios motivos de elevada tradición literaria: el amor más allá de la muerte, la boda entre fantasmas y la promesa y el plazo cumplidos, por encima de cualquier contratiempo o vicisitud. El ambiente fantasmagórico aparece solo en la segunda parte de «El alma en pena» y se vincula al elemento legendario, cuando el protagonista decide ayudar a officiar la misa que nunca se ha celebrado por la avaricia de un sacerdote, tras haberla cobrado a un moribundo. Como apuntó Á.

Ezama⁷⁸, esta parte del relato recupera el motivo de la misa en suspenso y ofrece la trasposición literaria del cuento popular titulado «El alma del cura», que también fue reelaborado por Blasco Ibáñez en «La misa de medianoche»⁷⁹. En la iglesia del pueblo parece que se ha detenido el tiempo, el alma en pena del cura aparece, se escucha vibraciones de alas. Nadie asiste a misa, las campanas tañen de forma lúgubre, la imagen del sacerdote se evapora ante sus ojos y asciende al cielo. Trevélez asiste aterrorizado al prodigio, se queda mudo, es presa de la locura y muere, al golpear «con el cráneo el mármol del altar» (p. 571).

La historia de «¡Qué raro!» presenta lo fantástico a través del motivo del amor fiel más allá de la muerte. A diferencia de «La boda de espectros», que la muestra con apariciones espectrales, se ofrece por la transmutación de la materia, al traspasarse la esencia del amor que siente Andrés por María a un rosal que crece a los pies de su tumba. Este cuento me recuerda a otro bello relato de Rueda: «En la mesa de disección. (Cuento fantástico)». Los dos textos relatan historias de amores desdichados y no correspondidos ante las negativas de las mujeres. Aquí la víctima se llama Pascual y, como en «¡Qué raro!», «murió de pasión por una mujer». En ambos cuentos, los enamorados advierten a sus amadas que las seguirán queriendo después de muertos y acontecen en ellos sucesos inexplicables y extraordinarios. Lo fantástico de «En la mesa de disección» consiste en que el cerebro guardó la razón y los labios conservaron la palabra y, cuando el doctor, rodeado de discípulos, empieza la autopsia y va

78. *El cuento de la prensa y otros cuentos*, cit., p. 70.

79. El escritor valenciano recopiló este cuento en su libro *Fantasías, leyendas y tradiciones*, Valencia, Imp. de «El Correo de Valencia», 1887, pp. 5-38.

a abrir el corazón de Pascual, una voz débil, que sale de su cuerpo inerte, les pide que no desgarran su corazón pues pertenece a la memoria de su amada: «el consuelo que queda a mi cuerpo después de muerto, es vivir con el corazón aferrado a ella, llevándolo atado con ligaduras fuertes a su memoria» (p. 11). No quiero concluir el comentario de este cuento sin señalar su semejanza en el título con una leyenda de Bécquer: «¡Es raro!». En ambas narraciones, los protagonistas se llaman igual –Andrés– y los dos mueren de amor.

El exotismo había aparecido en Salvador Rueda por primera vez en varios cuentos de *Bajo la parra*, siendo el más destacable de todos «Cuadro oriental», donde recupera el mundo árabe de un harem turco en Estambul. En *Tanda de vales* solo se exhibe este asunto en un relato: «El entierro del rayo de sol». Recupera en él una hermosa leyenda acerca de Averroes y la mezquita cordobesa, donde refiere los intentos fallidos del filósofo por transformar la luz en oro, al confundir las sustancias materiales con abstracciones y cualidades. Según la vieja leyenda oriental, Averroes hizo enterrar un rayo de sol bajo la primera columna de la izquierda de la mezquita de Córdoba, que, tras una maduración de ocho mil años, debía transmutarse en oro. Rueda reproduce el mundo musulmán, pero abordado desde una perspectiva legendaria y no parnasiana, como había hecho en los de *Bajo la parra*. Ello no le impide que al describir la mezquita conecte brevemente con el cromatismo oriental de sus anteriores relatos y emplee un léxico altamente suntuario.

El tema del amor se presenta en algunos cuentos ya comentados, en concreto, en «¡Qué raro!», «La boda de espectros» y «De tejas arriba». Pero el relato de *Tanda de vales* que mejor recoge las características del cuento amoroso es «Remember», donde se muestra la evolución del proceso de enamoramiento del protagonista, que,

además, puede identificarse con el propio escritor. Por su elevada subjetividad, estaría muy cercano al cuento psicológico, pues al ser narrado en primera persona todo se percibe desde la perspectiva íntima del yo, que refleja su evolución anímica. Este cuento se relaciona con «La mujer desconocida» –de *Bajo la parra*– y con «La copa de champagne», incluido en el último libro de relatos de Salvador Rueda. En los tres títulos, el amor es imposible e inalcanzable por motivos diversos, apareciendo el autor como protagonista de ese sentimiento en todos menos en «La copa de champagne». Este asunto fue muy cultivado por los modernistas. Con él manifestaban la insatisfacción, los anhelos irrealizables, la melancolía y la angustia del ser humano. Bien podrían enlazarse estos cuentos con la afirmación que Rueda dejó escrita al final de «Las candeladas», texto de *Bajo la parra*, donde vuelven a aparecer los recuerdos íntimos del autor. En este cuadro de costumbres, al explicar Salvador Rueda el estrecho vínculo que en su tierra se da entre los jóvenes enamorados y la noche de San Juan, confiesa con cierto tono amargo que él también quiso averiguar en su mocedad qué destinos le depararía el amor. Nos dice que la magia de aquella noche siempre le prometió halagüeñas historias de esperanzas que «murieron bien pronto».

Solo queda para concluir este apartado temático hacer referencia a «Después del baile de máscaras». Podría incluirse, siguiendo a Baquero Goyanes, entre los cuentos de objetos y seres pequeños, por el protagonismo de unos átomos de polvo que cobran vida cada noche, cuando el teatro donde moran cierra sus puertas y queda en soledad. Pero yo lo catalogo entre los relatos de carácter alegórico, por su intención literaria y por el tenor de los comentarios que dichos átomos hacen al contar todo lo que han visto en un baile de

disfraces. Al estar las personas amparadas por las máscaras, estas actúan con más sinceridad y se entregan más fácilmente a todo tipo de excesos. De este modo, con cinco breves intervenciones, el autor pasa revista a la lujuria, la pureza, el arte, la prostitución y la venganza, ofreciendo una breve instantánea de una sociedad decadente.

El único relato de *Tanda de valeses* narrado en primera persona es «Remember». El narrador es el protagonista de la historia y, además, parece ser trasunto literario del propio autor, lo que le confiere estructura autobiográfica. Siempre que se produce la identificación literaria entre autor y narrador estamos ante un relato de ambientación urbana, culta e intelectual; o se desarrolla en un escenario cercano a la Naturaleza. «Remember» está escrito empleando la descripción, sin diálogo. Es un relato nacido de la subjetividad, pues describe la evolución de su amor hacia una mujer desconocida para el lector, pues no interviene en la historia.

Todos los demás cuentos presentan un narrador omnisciente. Un ejemplo original es «Después del baile de máscaras», donde el narrador nos deja oír lo que dicen los átomos de polvo tras una lujosa fiesta en un teatro de una gran ciudad. El narrador de «¡Qué raro!» lo sabe todo: hasta que los huesos de Andrés se estremecieron por el beso de María, y busca la verosimilitud del relato, aun a sabiendas de que lo narrado es del todo punto imposible por su carácter fantástico. La omnisciencia del narrador avanza aspectos de la trama que no saben los propios personajes, como cuando en «Toque de rebato» anticipa que los extraños ruidos del cortijo de Basilio no proceden de ladrones que van a asaltar la casa, sino del pollino que tiene sed y busca agua para saciarla. He encontrado, sin embargo, un caso —«La fuga del nido»— en que la omnisciencia

del narrador se circunscribe al pasado y presente de Periquillo –el protagonista–; pero se muestra deficiente en cuanto a su futuro. De hecho, cuando el muchacho se va con un porquero que sale del pueblo en aquel momento con su piara, el narrador nos dice de forma poética que no sabe qué fue de él: «volvió a abrir las alas para echar el segundo vuelo, que ya Dios sabe sobre qué sitio y entre qué gentes lo pararía» (p. 538).

Sin personajes que intervengan ni dialoguen, el narrador hace uso de una descripción omnisciente constante en relatos como «El debut», «El vals de las hojas», «La alternativa» o «El entierro del rayo de sol». En «Una venganza chusca», casi todo el cuento –menos cinco intervenciones breves de Alejo– es también mayoritariamente descriptivo. Asimismo, el narrador hace uso de gran subjetividad en algunos cuentos, como en «El debut», sobre todo al describir los efectos devastadores del fuego, descritos con gran lirismo, gracias a las numerosas figuras literarias que emplea. En «Elegía» se aprecia muy bien el hecho de detener la narración a favor de la descripción. En lugar de relatar la esencia de los hechos, sin demora, Rueda intercala varias páginas donde describe el escenario de la tragedia.

Los cuentos de *Tanda de vales* vuelven a presentar, en general, una acción leve y anecdótica, como en «Cuesta arriba», donde el autor relata exclusivamente la caída del jumento en el que viajan de Pero Pachorra y Dorotea cuando se dirigen a la feria. O en «De tejas arriba», que nos presenta el beso entre Hermenegildo y Teresa, tras aguantar el enamorado unas circunstancias algo cómicas. En «El debut», el narrador describe la muerte del público asistente al teatro donde se estrena la zarzuela *La bruja*. Pero, ante tamaña tragedia, el relato solo se centra en el inicio de la representación y, tras una fortuita llama que despiden un mechero de gas, el consecuente in-

endio y muerte de los espectadores. Este argumento podría haber dado pie a un relato dinámico, pero al ser presentado solo desde la descripción omnisciente del narrador, sin personajes que intervengan, hace que la acción del cuento se adelgace y se presente desde la subjetividad. Idéntico reflejo de la acción se da en «La alternativa» o en la leyenda «El entierro del rayo de sol», donde el autor presenta la materia narrativa sin personajes que actúen, piensen o reflexionen. Relatos como «¡Ciervo!» sí presentan personajes y cierto dinamismo; pero la anécdota es insustancial y algo absurda: la miopía del protagonista que confunde en todo momento el cascabullo de trigo que lleva detrás de la oreja con la cornamenta de un ciervo. Hay otros títulos, como «El vals de las hojas» o «Después del baile de máscaras», donde no sucede nada, pues los relatos son evocaciones altamente poéticas, en el primer caso; o alegorías de «lo que dicen los átomos de polvo» –como aparece en el subtítulo del segundo cuento–. En el último ejemplo, la falta de acción queda compensada por su contenido alegórico.

Aparece, sin embargo, otro grupo de relatos de acción más abultada, como sucede en «La moneda fingida», «La boda de espectros», «¡Qué raro!», «La fuga del nido», «Elegía» o «El alma en pena». Sin ser excesiva, presentan una mayor peripecia, que en más de un caso está contada exclusivamente desde la perspectiva del narrador, en descripción omnisciente. Estos relatos ofrecen una presentación de la materia narrativa más «convencional», con personajes, espacios –que a veces cambian, como en «La fuga del nido», «Elegía» o «El alma en pena»– y un breve transcurso temporal. «El alma en pena», junto a «¡Qué raro!», es de los pocos relatos que mezclan dos historias. En el primer cuento vemos dos niveles narrativos. Por un lado, la relación de los pecados cometidos por Trevélez y su posterior

acto de contrición; y, por otro, la leyenda de la misa en suspenso y el alma en pena del sacerdote avaricioso. La primera historia es contada por el narrador omnisciente y heterodiegético y la segunda, relatada por un personaje de la historia —la posadera—, convertida en narradora intradiegética. Una se cuenta en presente; la otra, se recupera del pasado. En «¡Qué raro!», se entremezclan dos motivos literarios: el amor más allá de la muerte de Andrés y la transfiguración de su espíritu y sentimientos amorosos en un rosal. «La boda de espectros», en apenas unas horas, relata la promesa cumplida por Fernando a su amada —una visión sin nombre—, su reencuentro en el plazo de un año y posterior unión en matrimonio. «La fuga del nido» presenta cierta itinerancia del protagonista y un final abierto, evitando su autor la tragedia que tan bien se avenía con la materia narrativa elegida. Incluso «Remember», que presenta un lapso temporal más amplio y, en consecuencia, podría motivar un relato rico en sucesos, es presentado por el autor como un cuento donde la subjetividad lo inunda todo, desapareciendo la anécdota. De ahí que apenas haya acción en él y sí análisis de emociones.

Los indicadores temporales de estos relatos son, en ocasiones, inexistentes. Tal circunstancia aparece en aquellos escritos carentes de personajes y acción, como «El vals de las hojas». Aquí solo se ve el contraste del pasado feliz y vigoroso de las hojas en primavera frente a la caída y muerte de las mismas en invierno. O en cuentos de levísima acción, como en «Cuesta arriba», donde no se indica cuánto tiempo transcurre; aunque sí sabemos que la acción se desarrolla en pleno día, bajo un sol de justicia. Tampoco aparece ninguna marca temporal en «El entierro del rayo de sol», recreación de una leyenda oriental en dos momentos cronológicos: la inquietud alquimista de Averroes y el instante mismo del experimento,

sepultando el rayo solar. Es decir, pasado y presente, sin precisión temporal.

Si aparece expresado el tiempo, este es, en su mayoría, poco amplio. Normalmente, unas horas o, a lo sumo, un día. Ello se aprecia en «Cuesta arriba», «El debut», «De tejas arriba», «La alternativa», «La fuga del nido», «¡Ciervo!», «Una venganza chusca», «Elegía» y «Toque de rebato». Hay, sin embargo, varios cuentos que ofrecen un transcurso mayor del elemento temporal, aunque no siempre se cuantifique. Me refiero a «¡Qué raro!» y «Remember». En ambos títulos, el autor necesita marcar el paso del tiempo para reflejar la evolución de los sentimientos amorosos de sus personajes. En «¡Qué raro!» se especifica con vaguedades. Emplea un impreciso «durante muchos días», para referirse a la enfermedad de Andrés –apasionadamente enamorado de María y rechazado por esta– hasta que muere de amor; o sintagmas como «una tarde» o «tiempo después», para marcar el noviazgo de Juan y María y el «beso» final de esta a Andrés, ya transformado en rosal.

«Remember» es uno de sus más interesantes cuentos desde el punto de vista de la construcción temporal. Aquí el narrador es el protagonista de la historia y para ofrecernos la evolución de su pasión amorosa, emplea bastante más tiempo del habitual en sus relatos, que solía construirlos sobre el modelo de las veinticuatro horas. El tiempo en «Remember» presenta una construcción intimista. El tiempo físico se diluye en un tiempo subjetivo, sometido a la perspectiva del protagonista, que recuerda desde su presente un pasado impreciso, no sabemos si cercano o lejano en el tiempo. Su historia comienza en primavera, asociando esta estación con el amor (son frecuentes las referencias del narrador a la floración de diversas especies: violetas, almendros...): «No se había despertado

aún la naturaleza con sus almendros coronados de flores...»; «Las flores asomaron a los almendros...»; «Los botones se abrían en los campos, [...] y detrás de los de los lirios, los de las rosas...»; «Eran de las últimas que florecían [alude a las «rosadas flores del almendro】». Aquí, el amor todavía es esperanzado, sin declarar, tímido. Para indicarnos la evolución de sus sentimientos, recurre al paso de las estaciones: «Reemplazó a la primavera el estío, apagó este poco a poco sus luces y llegaron las primeras brisas de otoño» (p. 579). Hasta aquí, podría verse el paso de seis o siete meses, pero sigue avanzando el tiempo, que el narrador expresa con fórmulas temporales imprecisas: «pasado algún tiempo, la medicina de los días, deslizándose unos tras de otros» (p. 579).

A veces, el autor emplea un recurso opuesto: para relatar un episodio de horas, el narrador amplía el tiempo de la historia, recordando o recuperando elementos del pasado que ayudan a comprender o contextualizar mejor la historia, como sucede en «La moneda fingida», «El alma en pena» y «La boda de espectros». En todos ellos, el tiempo del discurso es de apenas unas horas, pero se alarga considerablemente el de la historia. En el primer cuento, el narrador se centra en un episodio concreto: el último día en la vida de Alejo, que comienza una tarde en que él y Rosa se alejan «demasiado en sus correrías», y que dura hasta la noche que «empezaba a llenar de luces los cielos»: medio día, en definitiva. Pero, antes de relatarnos el trágico desenlace, el narrador nos presenta a los personajes, la relación especial que ha nacido entre ambos, sus conversaciones y juegos de «todas las tardes», ampliando de este modo el tiempo de la historia de forma imprecisa. En «El alma en pena», este desfase cronológico se aprecia cuando la señora Mónica relata a Trevélez la leyenda de la misa en suspenso, ubicándola en el pasado

de forma poco precisa, con un ambiguo «¡qué sé yo el tiempo!». En «La boda de espectros», el tiempo del discurso es medio día: «desde la una en punto de la noche» hasta la llegada del amanecer. Peripetia que recoge la vuelta de Fernando, de noche, para reunirse con su amada y la posterior boda entre los dos fantasmas. El narrador relata, sin embargo, la promesa hecha un año antes por Fernando y, empleando una aceleración temporal, resume qué han hecho los dos amantes durante todo este tiempo.

No todos los relatos de *Tanda de vales* marcan de forma explícita el tiempo externo y el histórico. Sí hay indicaciones expresas de ello en «La alternativa», cuyo narrador informa que la acción transcurre a las cuatro de una hermosa tarde de junio. O en «El entierro del rayo de sol», leyenda oriental ubicada en época de Averroes, filósofo árabe del siglo XII, que murió en 1206. En «La fuga del nido», la acción del discurso transcurre «en el sol amarillento, en los campos marchitos de otoño». «El alma en pena» sitúa la acción bajo el reinado de nuestro emperador Carlos, sin precisar el año concreto. Solo sabemos que la narración tiene lugar después del saqueo de Roma, acontecimiento en que intervino el protagonista. En concreto, se sitúa en la noche precisa de la misa en suspenso, que acontece todos los años, no sabemos desde cuándo: «hará cosa de ... ¡qué sé yo el tiempo!, vivía en este pueblo un cura...» (p. 568). En «Elegía», se sabe que la acción transcurre «en la hora que derretía los pedernales» (p. 545) y la acción de «Cuesta arriba», en los días en que, año tras año, se celebra la feria de Mairena del Alcor.

El marco temporal de la noche vuelve a aparecer en bastantes de estos relatos, siendo una característica común de sus libros anteriores, como ya he explicado. Entre ellos tenemos «Toque de rebato», «El alma en pena» y «El debut», desarrollados íntegramente en este

momento de la jornada. En «La boda de espectros» y «Después del baile de máscaras», además se detalla la llegada de un nuevo día. En «La moneda fingida», el relato arranca en las horas vespertinas, aunque la mayor parte de él transcurre de noche, pues es el reflejo de la luna lo que los dos protagonistas confunden con una moneda caída en el fondo de una fuente. En «La fuga del nido», parte de la acción también se desencadena de noche, pues el relato narra las peripecias acaecidas a Perico durante un día completo.

En todos estos cuentos, la estructura es lineal, ordenándose de forma natural los episodios. Aparecen en algunos de ellos referencias al pasado, realizadas por los propios personajes, mediante el diálogo. Las más significativas son, sin duda, las de «La boda de espectros» y «El alma en pena». En el primer relato, se aprecia cuando Fernando y su amada explican alternativamente qué han hecho en los últimos meses, tras la promesa de volverse a ver transcurridos un año. En el segundo cuento, Trevélez detalla a sus interlocutoras lo que hizo en Roma durante el famoso saqueo del Vaticano y, por otro, la posadera relata a Trevélez la leyenda de la misa en suspenso. Ambos relatos de los dos personajes se llevan a cabo sin indicadores temporales. Con esta intemporalidad, se potencia el carácter legendario del relato.

Con respecto al elemento espacial de los cuentos de *Tanda de vals*, me gustaría comenzar por los que presentan emplazamientos abiertos y diáfanos, siendo muy abundantes los que desarrollan su acción en plena naturaleza o en el campo cercano a algún pueblo andaluz. «Cuesta arriba» la desenvuelve en el camino que conduce a Mairena y «De tejas arriba», en el tejado de la casa de Teresa. En plena naturaleza es donde juegan, se divierten y hacen sus correrías los muchachos de «La moneda fingida». Junto a una profunda

fuelle, los protagonistas comienzan su amoroso idilio, que terminará en tragedia. Un elemento de la naturaleza es responsable indirecto del desenlace del relato, pues el disco de plata de una estrella reflejada en el agua semeja la forma y el color de una peseta. En «Elegía», a la hora de la siesta y en pleno estío, el campo «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» (p. 545). Habla de las montañas, del cielo, de los insectos, el agua de las fuentes, los arroyos... En plena naturaleza juegan Jacintillo y su cerdo en «Margaritas a puercos» y en «¡Ciervo!» van a cazar al Viso del Monje los vecinos de Villalasierra. La alberca de Ojoalerta es el espacio en que se burlan de Alejo los vecinos de un pueblo andaluz. Para el último lugar he querido dejar «La boda de espectros». Este cuento vuelve a desarrollarse en plena naturaleza agreste, pero no en Andalucía, como era habitual en Salvador Rueda; sino «al borde temeroso del Cantábrico», con picos de perfiles extraños e imponentes, con marea diabólica y naturaleza acorde a la temática fantástica. En la plaza de toros de Madrid se desarrolla «La alternativa», relato donde el autor describe brevemente el ambiente de la plaza, los asistentes y el protocolo de la corrida.

Los espacios cerrados se encuentran casi por igual en relatos urbanos y rurales, y en la mayoría de ellos son descritos con brevedad, sin detalles por parte del autor. Entre los cuentos que presentan espacios cerrados, contamos con algunos urbanos, como «El debut» y «Después del baile de máscaras», cuyas acciones se desenvuelven en el interior de dos teatros, aunque no se especifiquen escenarios, salas o decoraciones. «El entierro del rayo de sol» desarrolla buena parte de su argumento en el interior de la mezquita cordobesa, que

sí describe su autor empleando un hermoso léxico suntuario, digno de experimento tan importante. En «*Remember*», la casa de la mujer desconocida se localiza lejos de «la inmensa ciudad con su profusión de cúpulas y torres» (p. 577). Principalmente, detalla el salón donde se encuentra el velador de las violetas que el protagonista le regalaba cada día y todos los elementos naturales que se perciben a través de las ventanas. También describe la música del piano y el canto del canario, que desaparecen cuando el amor es ya imposible. La acción se desenvuelve en una casa de cierta distinción, en Galicia, pues se vislumbra a lo lejos el cuadro de costumbres de los columpios y una escena de danzantes y muñeiras. En el interior de la casa de Clemente y Basilia, una pareja de humildes y medrosos campesinos, se narra «Toque de rebato». Dos espacios diferentes aparecen en «El alma en pena» —una posada y una iglesia—. «¡Qué raro!» y «El vals de las hojas» no muestran mención alguna a un marco espacial.

Los personajes de estos cuentos son, en su mayoría, planos, de poca evolución y profundidad psicológica, como es de esperar en relatos breves y de acción episódica. No hay originalidad con respecto a otros libros suyos, donde pueden verse criaturas de idéntica edad, procedencia y tratamiento a las aquí presentadas. Entre los personajes inanimados de *Tanda de vales* habría que citar las hojas caídas en otoño del primer relato —«El vals de las hojas»—, que, en invierno, bailan la danza de la muerte. Los átomos de polvo que protagonizan «Después del baile de máscaras» son diferentes, pues el autor los personifica al otorgarles la cualidad del habla y dotes de observación y raciocinio. Ellos mismos cuentan todo lo que han visto y escuchado mientras estaban posados sobre diferentes objetos y prendas de vestir de algunos asistentes al baile. Se convierten en censores de vicios so-

ciales, que se propician amparados por las máscaras de los disfraces. El primero estuvo posado en el encaje del seno blanquísimo de una hermosa mujer, que personifica la lujuria. Otro se colocó en la corona de una virgen que acude por vez primera al baile «a presenciar un nuevo horizonte de la vida». Ella simboliza la pureza que es acechada por el vicio y sucumbe al fin a él, pues tras flotar por largo tiempo y volver a posarse en la diadema de la virgen, la molécula de polvo es testigo de cómo sus flores de azahar, blancas y puras, «se habían deshojado y habían caído como lágrimas al suelo» (p. 556). El tercer átomo cae sobre la alegoría del Arte, representada en la figura de un escritor que transcribirá en la página del libro todo lo que ha visto en la fiesta, a donde ha acudido en busca de inspiración. El artista se ha fijado, significativamente, en realidades y objetos que se relacionan con el enfoque literario del Modernismo: la luz de las lámparas, el raso, la seda, los diamantes y piedras preciosas, las bellas mujeres... Un nuevo átomo de polvo se ha posado sobre una túnica de seda en la que ha contemplado y escuchado escenas de prostitución y la quinta y última —antes de que llegue el nuevo día y desaparezcan las sombras de la noche— ha sido testigo de un intento de adulterio entre un galán y una mujer casada.

En *Tanda de vales* hay numerosos cuentos de personaje rural, pudiendo subdividirse, a su vez, en diferentes tipos, según el tratamiento. Contamos con niños y jóvenes que desenvuelven sus historias, hazañas y aventuras en espacios naturales cercanos a un pueblo. Así sucede en «La moneda fingida», «La fuga del nido», «Elegía» o «Margaritas a puercos». Todos ellos son niños ingenuos, atrevidos, alegres, vitalistas, de gran corazón, traviosos, irreflexivos, apegados al campo y a la naturaleza, que no tienen amor a los libros y, en cambio, destacan en soplar con canutos a las ranas, en subir

«al más corpulento álamo por un nido» o en derribar «el fruto de un árbol a pedradas». La primera parte de «La moneda fingida» puede relacionarse con su cuento «Idilio», publicado en la prensa⁸⁰. En ambos, el autor presenta a una pareja de niños de edades similares, en plena naturaleza y en el momento en que nace ese amor puro e imborrable del primer beso. Las dos niñas protagonistas –Sabela de «Idilio» y Rosa de «La moneda fingida»– asoman a ser mujeres antes que los muchachos y les piden a sus «pretendientes» que les hagan regalos.

Jóvenes enamorados son los personajes de cuentos como «De tejas arriba», «Una venganza chusca» y «¡Qué raro!». En el primero, Hermenegildo *el Herrero* y Teresa mantienen una relación que nadie conoce aún en el pueblo. Él acude a cortejarla al tejado de su casa. En «Una venganza chusca», el malicioso Alejo observa a la mujer del avisado Ojoalerta cómo se baña desnuda en la alberca. El autor nos relata la broma que el marido, junto a otros mozos del pueblo, gasta al insolente joven. Todos ellos aparecen sin retratar. Algo mejor descrito se presenta Andrés, el protagonista masculino de «¡Qué raro!», cuyo amor por María le lleva al estudio: «hice una brillante carrera; por ti he conquistado una fortuna, con la cual podemos ser felices» (p. 581), le dice completamente enamorado. De ahí que María lo describa como «hombre de talento, de honor, dispuesto siempre a lo noble y a lo grande». El rechazo de su amor le sume en la más profunda desesperación, llevándole a la muerte. Por intervención sobrenatural, se traspasan elementos de su mísero y podrido cuerpo al rosal que crece sobre su tumba:

80. Vid. *La Risa Periódico Ilustrado Cómico y Humorístico*, Madrid, nº 39, 23-septiembre-1888, pp. 5-7.

Los átomos de su cuerpo se habían filtrado a través de la piedra y, a la caricia del sol, habían subido por el tallo destinados a ser rosa, que después la naturaleza abrió a la luz, haciendo vivir con una vida extraña y nueva al enamorado. (p. 582)

Es, por tanto, un poético ejemplo de reencarnación en un vegetal de un ser enamorado, pudiendo, de este modo, cumplir de forma misteriosa lo que tantas veces deseó Andrés: descansar sobre el pecho de la mujer a quien tanto quiso.

También son personajes rurales los de «Toque de rebato», «¡Ciervo!» y «Cuesta arriba». Los personajes de los dos primeros cuentos pertenecen a la clase popular, mientras que Pero Pachorra y Doro-tea revelan una clase superior. Ella viste de seda y puntas de blondas, lleva zarcillos «erizados de chispas de diamantes», que «dicen bien a las claras lo pudiente de la casa que tales lujos se permite» (p. 510). Él es un «ricacho cortijero» que lleva cadena de oro y bolsa bien repleta a la cintura. En este personaje se ven influencias evidentes de Sancho Panza, por su bonhomía, buen humor y cachaza, ya señaladas por Á. Ezama⁸¹.

Personajes del ámbito urbano aparecen en «El debut» y «La alternativa», dos relatos de similar estructura, como he apuntado anteriormente. En ninguno de estos dos cuentos se centra su autor en el retrato de los protagonistas —Ángela Reyes o *el Pimpli*—, sino en la armoniosa evolución del canto y de la muleta de los personajes. Solo así podía alcanzar el gran contraste entre el desarrollo de la acción y su trágico desenlace. Personaje real, pero con tratamiento legendario es el Averroes de «El entierro del rayo de sol». Lo presenta

81. *El cuento de la prensa y otros cuentos*, cit., p. 131.

su autor en su faceta de alquimista, ensimismado, preocupado por adquirir sabiduría. El protagonista de «El alma en pena»: Trevélez, presenta descripción algo más detallada que otros personajes del libro. No especifica el tiempo que transcurre desde su pasado cuando profanó el Vaticano y el presente en que habla con la posadera y su nieta. Pero sí nos descubre su pasado como soldado sacrílego y blasfemo y un presente en que sigue manifestando su valor, que le servirá para liberar el alma pecadora del cura avaricioso. Realiza esta buena acción –aunque no exento de temor–, que le ayuda, asimismo, a purgar sus pasadas herejías, pagando con la muerte.

Quizás de los personajes mejor caracterizados sean Fernando y su amada de «La boda de espectros», precisamente para lograr la ambientación fantástica que el autor especifica claramente desde el título. Fernando es un fantasma, que presenta similitudes con Félix de Montemar, de *El estudiante de Salamanca*⁸². No parece «hombre ni visión», su voz tiene acentos de misterio; la mujer se presenta totalmente cosificada, en unión con la Naturaleza agreste y algo diabólica, parece un muñeco sentado, «como si aguardara algo cuya llegada habría de tardar mucho tiempo», una forma imprecisa; su cabeza tiene «la fijeza de la roca», su cintura parece «una estalagmita surgida de la piedra». Presenta un aire de elegancia que contrasta fuertemente con el ángulo saliente de sus rodillas, «ángulo rígido y extraño, como el que se sorprende en las viejas momias sentadas» (p. 514). Ella es descrita también como «extraña forma del picacho». Los pasos de Fernando al caminar son similares a «chasquido de esqueleto». Su cuerpo no tiene forma precisa, solo señala su perfil

82. Tal afirmación la anota acertadamente Á. Ezama en su monografía sobre el cuento finisecular, aunque no desarrolle su apreciación. *Ibidem*, p. 72.

anguloso. Parece un espectro, «el cual apartó el sauce de su tumba y salió removiendo las acumuladas pavesas del sepulcro» (p. 515) y ella, un quejido seco, desacorde, «como el que arroja la cuerda rota de un instrumento» (p. 515). Cuando Fernando conversa, su voz parece «habla de imperfecto fonógrafo». Y, para poner en antecedentes al lector, confiesa todo lo que ha realizado durante este año de separación para hacerse digno de su amada y, así, materializar su amor: ha sido soldado, peregrino, poeta, filósofo y sabio. Ella, a quien ni siquiera se le otorga un nombre, como viene siendo habitual en sus cuentos amorosos de orientación subjetiva, ha optado por un camino diferente: el de la comunión con la Naturaleza. Sus vivencias son, por ello, mucho más poéticas: nos dice que, en su aprendizaje, ha sido hoja, rayo de luna, claro manantial y rama de jazmines. Tras sus discursos y su apasionado beso, llega el amanecer y, con el primer rayo de sol, los amantes abrazados, «como si fuesen de cristal», estallan en explosión de huesos «con ruido seco y desacorde».

Me gustaría resaltar, sin embargo, su relato «*Remember*». Aunque ofrece al propio autor como protagonista de la historia, lo que no lo diferencia de otros textos aparecidos en sus anteriores libros –desde *El patio andaluz* a *Granada y Sevilla*–, presenta un enfoque dispar al presentarse en la ficción como personaje enamorado, analizando sus sentimientos más íntimos. En «De piedras abajo», el autor-narrador, tumbado en el campo un soleado día de primavera, escucha una increíble conversación en el interior de la tierra, entre las plantas antes de subir en todo su esplendor a la superficie. En «La sombra» contempla, aislado, las evoluciones de su cuerpo bajo la luna; y en «La fuente» evoca vivencias personales en su pueblo. En «Visiones de la borrachera», describe el sueño que le ha sobre-

venido mientras se duerme en una bodega jerezana. «El musgo» y «El campanario» rememoran su pasado en Málaga y Benaque, respectivamente. Y «Crepúsculo» presenta al autor testigo de un bonito atardecer en la ciudad. Asimismo, en todos los relatos de *Granada y Sevilla* en que Rueda está presente como personaje, lo vemos viajando a Andalucía, soñando atardeceres, evocando el pasado musulmán, durmiéndose en un balcón que da paso a un sueño fantástico o asistiendo a un concierto de Hilarión Eslava. El único cuento que tiene ciertos puntos de conexión con «Remember» es «La mujer desconocida», donde el autor siente una repentina atracción por una dama que asiste, como él, al Teatro de Novedades en un día de estreno, y a la que persigue de noche sin darle alcance.

En «Remember», el narrador-protagonista está enamorado de una mujer sin nombre a la que, diariamente, le regala un ramo de violetas, pero a la que nunca se atreve a declarar sus sentimientos. La evolución de su amor va acompañada –como seña de identidad de sus relatos– del estallido de la primavera. Toda la naturaleza despliega su alegría, colorido y poder, pero sus labios permanecen cerrados por un temor hondo e inexplicable a ser rechazado. Cuando, al final de la primavera, se decide, por fin, a revelar sus afectos, comprueba –con esa clarividencia propia de los enamorados– que el botón «con que el pudibundo amor había abrochado nuestros labios» se había abierto en ella, probablemente a otro hombre. Había muerto, por tanto, el amor antes de vivirlo. Esta situación provoca en el protagonista una asfixia, una falta de lucidez, un estremecimiento angustioso que lo relaciona con tantos personajes modernistas que viven en una constante congoja y ausencia de amor. Pero en «Remember», el amor esperanzado que se trueca en angustia evoluciona en un sentimiento de amistad noble y duradera. El autor se

pregunta, al final del cuento, desde el presente del protagonista, qué misterio puede convertir un amor tan fuerte en amistad. Aconseja a sus lectores que sean valientes y declaren siempre sus sentimientos, pues, de otro modo, agonizarán.

¿Base autobiográfica en «Remember»? No se sabe a ciencia cierta. Lo que sí puedo asegurar es que las dos mujeres de las que supuestamente se enamora o por las que siente una inexplicable atracción el personaje literario de Salvador Rueda no tienen presencia alguna en sus cuentos: son anónimas, no las conocemos en su retrato ni en su conversación. La mujer de «Remember» no es descrita, no sabemos cómo se llama, cómo es, ni cuáles son sus cualidades, virtudes o defectos. Este cuento de forma autobiográfica puede relacionarse con las palabras de C. Cuevas, quien afirma que «nuestro poeta mantuvo unas relaciones que ignoran todos sus biógrafos»⁸³. A. A. Gómez Yebra también aborda este enigmático punto de su biografía y comenta que, a juicio del doctor F. de Jorge Gallardo, el autor malagueño había conocido hacia 1883 —ocho años antes del relato— a «una joven misteriosa, residente en Sevilla, con la que llegó a establecer casi una relación formal». Por dicho motivo, son frecuentes sus viajes a la capital andaluza, alojándose en casa de su sobrina Ana María Vidal Rueda, con quien Gómez Yebra identifica a esa joven desconocida⁸⁴. Por aquel entonces, el escritor tendría unos veinticinco años. Y tal vez esta experiencia amorosa, que concluyó mal, por el rechazo de la joven o por la timidez del escritor, es la que refleja en alguno de sus cuentos. Desde luego, tras leer «Remember»,

83. «Introducción» a *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986, p. XXXI.

84. El crítico aborda este aspecto en la «Introducción» a S. Rueda, *La cópula*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 14-17.

parece tener mucho sentido que un joven Salvador Rueda –inexperto y tímido– no llegara a confesar nunca sus sentimientos a la mujer amada –quizás por eso mismo ella fuese su sobrina–. O tal vez se enamoró de una joven de clase social superior a la suya –él era un escritor novel que se abría paso en el mundillo literario–, ante los frecuentes ejemplos de amores imposibles por este particular motivo que hay en su obra⁸⁵. Quizá esté imaginando su biografía emocional y solo sean estos cuentos mera literatura subjetiva, como la que tanto cultivaron sus compañeros de generación. Pero teniendo en cuenta que Salvador Rueda solía tomar la vida como inspiración, aparecer como personaje de sus cuentos, reflejar su intimidad por todas partes, y al ser un tema recurrente en casi todos sus libros el del amor imposible e inalcanzable; pienso que hay algo o mucho de sus sentimientos en «*Remember*», y que este cuento se inspiró en alguna anécdota real que nunca confesó su autor. Sea como fuere, estas reflexiones mías son absolutamente extraliterarias y no deben influir a la hora de valorar la calidad del relato.

85. Así se aprecia en algunos relatos de *Flores del arriate*, en concreto, en «El fondo del cáliz» y en «La maceta de pensamientos». En ambos cuentos, las protagonistas son de posición acomodada y ellos, de origen humilde; asimismo, son los jóvenes los que se enamoran profundamente de las damas y nunca les declaran su amor. *Flores del arriate* y estos dos relatos citados fueron publicados en la revista madrileña *Instantáneas*. Aparecieron entre el 29 de septiembre y el 29 de diciembre de 1900 (nº 104-117). La serie se completa con los siguientes títulos: «Idilio. En el palo de un quitasol», «El miriñaque sentimental», «La mujer de luz», «En la mesa de disección. Cuento fantástico», «Candilazo», «Las seis novias» y «Vidriera gótica».

SINFONÍA CALLEJERA.
CUENTOS Y CUADROS
(1893)

EN este nuevo volumen, el último de su producción, Salvador Rueda incluye solo seis relatos. Algunos son inéditos, como «Aguafuerte» y «La copa de champagne», habiendo aparecido el resto en diversos periódicos y revistas españoles, entre 1887 y 1892, antes de su publicación en *Sinfonía callejera*. Desde el punto de vista temático, la obra resulta poco innovadora, pues muestra orientaciones variadas, pero todas cultivadas en sus anteriores libros. Vuelven a aparecer relatos humorísticos, de objetos con poder evocador, de niños y fantásticos y oníricos⁸⁶.

La mitad de sus textos pertenecen a la categoría de relatos de niños. Me refiero a «Aguafuerte», «La escuela española» e «Idilio y tragedia», «el mejor cuento de Salvador Rueda», a juicio de Baquero Goyanes⁸⁷, y el que, sin duda alguna, ha sido más veces reeditado

86. En esta categoría temática habría que incluir su relato «Visiones de la borrachera», ya estudiado en el capítulo que dediqué a *Bajo la parra* (pp. 107-139), por ello apenas aparecen comentarios sobre él en este apartado.

87. *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 544.

de entre los suyos⁸⁸. Aunque el primero y el último –«Aguafuerte» e «Idilio y tragedia»– podrían clasificarse, a su vez, en el grupo de relatos trágicos. Debo recordar que no era infrecuente la tragedia final en los cuentos o cuadros de costumbres de Salvador Rueda. El autor suele escribir textos donde la desgracia sobreviene por azar, como en la mayoría de los cuentos protagonizados por muchachos; pero hay otros ejemplos que presentan idéntico fin, que procede del mundo de los adultos⁸⁹. En «La escuela española» se relata una historia anecdótica, de tintes costumbristas y ambientación rural, donde los muchachos, tratados como colectivo, se burlan del maestro tirándole bolitas de papel. En «Aguafuerte», el protagonista es individual y, pese a no aparecer su nombre, puede verse en él un trasunto del propio Salvador Rueda en su mocedad, en concreto:

88. La primera documentación de «Idilio y tragedia» se encuentra en período de promoción del libro, en *El Liberal* (Madrid, nº 4814, 26-agosto-1892, pp. 1-2), en concreto, en la sección «Cuentos propios». Posteriormente, fue incluido en la tercera edición de *El cielo alegre*, cit., pp. 195-205; y en varias antologías en vida del autor: la de Enrique Gómez Carrillo: *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1894, pp. 311-322; y la de Arturo Vinardell Roig: *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos*, Madrid, Fernando Fe, 1900, pp. 137-146. También reeditó este bello cuento en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº 43-44, 22 y 30-noviembre-1919, p. 681. Las referencias de nuevas colecciones de cuentos, después de muerto su autor, son numerosas.

89. Destaca la nota trágica de los cuadros titulados: «Marina», publicado en *Bajo la parra* (ed. cit., pp. 367-370), y con el título de «El muelle de Málaga» en *Sinfonía callejera* (ed. cit., pp. 627-630), donde la pelea de dos hombres concluye con la muerte de uno de ellos. Idéntico argumento había aparecido en «El casorio» de *El cielo alegre* (ed. cit., pp. 171-174), después reeditado en *Sinfonía callejera*, con el título de «Casorio y zambra» (ed. cit., pp. 617-621); y en «Tragedia», texto de *Granada y Sevilla* (ed. cit., pp. 485-488), aunque, en esta ocasión, es una mujer la que provoca el fin sangriento.

desde los trece a los quince años. En este cuento, el narrador aborda sus experiencias juveniles, su amor a la Naturaleza, los recuerdos de su burro; y lo más importante: el paso de la inocencia a la madurez, el despertar al mundo a través del conocimiento de la brutalidad del ser humano. El valor intimista de «Aguafuerte» no aparece en «Idilio y tragedia», que presenta una considerable tensión dramática. Aunque en la producción de Rueda fueron numerosos los cuentos protagonizados por niños, con un trágico desenlace —ya fuese por robar nidos, coger pajarillos o atravesar peligrosos puentes—, este relato debe ponerse especialmente en relación con «Buscando nidos», de *El cielo alegre* (1887). En ambos, la muerte de los protagonistas se desencadena tras la intención de buscar o robar un nido, ya sea de chamarices en lo alto de un álamo o de cigüeñas en una torre en ruinas, y la acción tiene lugar en plena naturaleza, trocándose bruscamente el tono idílico en cuadro doloroso.

Con «Un valiente», Rueda vuelve a incluir en el libro la tendencia del cuento humorístico, ya cultivada en otros relatos suyos, como «Una venganza chusca», «De tejas arriba» o «Cuesta abajo», todos de *Tanda de valsos*. Una vez más, la acción de este relato se desenvuelve en un entorno rural y los personajes son populares y sencillos.

La historia intimista titulada «La copa de champagne» es un buen ejemplo de cuento de objeto con poder evocador. La copa que le da título está presente en la conversación que mantienen los dos personajes del relato. Una escritora, amiga del propio Salvador Rueda, convertido nuevamente en personaje de ficción, le cuenta una historia relacionada con dicho objeto, después de haberle pedido él beber champagne de la misma copa y tras la negativa de la mujer a compartirla. La copa, además, está presente en la conversación:

«Ese cristal [...] es el que ve usted» (p. 626). Como apunta Baquero Goyanes, en este tipo de cuentos, era habitual que el protagonista justificara la conservación del objeto que, tras su contemplación, debía facilitar la evocación de la historia⁹⁰. El título de este relato recuerda a otro cuento de Pardo Bazán: «Champagne», también dentro del género de objeto de poder evocador, aunque nada los vincule el argumento⁹¹.

En la mitad de los relatos de *Sinfonía callejera*, Salvador Rueda emplea la omnisciencia. En «La escuela española», el narrador lo sabe todo, incluso los chismes de vecindad, lo que dice un mozo del pueblo sobre la delgadez extrema de D. Nepomuceno, el maestro, o acerca de los hoyos de sus hombros. Hasta conoce lo que un vecino observó en una ocasión: que cada vez que olía a viandas por la calle se le venían las lágrimas a los ojos. También en «Un valiente» el narrador es consciente de que *Derribahombres* ha estado mintiendo toda la noche en casa del tío Pedro, y así nos lo hace saber. Y en «Idilio y tragedia» conoce qué es la atalaya y lo que sienten los padres de Andrés y sus amigos tras la triste noticia de su muerte. En estos dos últimos relatos, los narradores hacen breves comentarios propios de un autor implícito. En ellos dejan ver algunos aspectos de la fisonomía moral y literaria del escritor, de su forma de pensar y escribir. En «Un valiente», al final del tex-

90. *El cuento español en el siglo XIX*, cit., p. 512.

91. El acto de descorchar una botella de champán oscurece los ojos de la protagonista, «compañera momentánea de Raimundo Valdés». Esa tristeza repentina en ella despierta la curiosidad del joven, quien solicita su confianza. Ella le cuenta lo que sucedió el día de su boda. Lo perdió todo y se dio a la vida licenciosa por beber más champán de la cuenta. Puede leerse este relato en *Obras completas de Emilia Pardo Bazán. Cuentos de amor*, Madrid, Pueyo, 1920, vol. XVI, pp. 136-141.

to el narrador alecciona a los lectores: «Hay muchos héroes como el de mi cuento en esta vida, que ante la gente se tragan el *mapamundi*, y que solos se dejan sujetar y vencer por la agresiva uña de una zarza» (p. 634). Y en «Idilio y tragedia», el narrador aporta un interesante dato ya apuntado por mí en este libro, pero que quiero señalar una vez más: haciendo alusión directa a su producción literaria, confiesa que en las páginas de sus cuentos hay siempre «un pelotón de chiquillos».

El resto de títulos –«Aguafuerte», «Visiones de la borrachera» y «La copa de champagne»– presenta narradores en primera persona. Narrador-testigo es el propio escritor en «La copa de champagne». El personaje Rueda escucha el relato de una amiga, que le cuenta una historia de amor imposible. La mujer le pide que la escriba y él le da forma en el relato que leemos. Ella le llega, incluso, a dar el título del relato, que aparece sugerido al final del mismo. Como narrador protagonista aparece el autor en «Aguafuerte». Este narrador derrocha intimidad. Comenta en primer lugar el autodidactismo y aprendizaje que experimentó en la Naturaleza, cuando aún vivía en Benaque. Si nos quedamos con la parte de la cita que más nos interesa, Rueda nos dice desde su presente, ya convertido en escritor reconocido, que, cuando no había cumplido los catorce años y sus ojos no habían visto un alfabeto, ya sabía leer de corrido «en las hojas de un árbol, en la página movible de una fuente, en el brillante fondo de un crepúsculo» (p. 601). De este modo, aprende música «oyendo los aguaceros»; escultura, «buscando parecido a los seres en las líneas de las rocas»; color –de tanta importancia en su obra– «en la luz»; poesías, «en toda la naturaleza». En este hermoso y revelador pasaje se aprecian tres de las cualidades más importantes de la literatura del autor: el color, la musicalidad y la

luz. También es dato autobiográfico su «perpetua soledad enfrente de árboles, ríos, mares y montañas», como Jacintillo, protagonista de «Margaritas a puercos». Y si Jacintillo tenía una especial relación con su cerdo, él llega –en «Aguafuerte»– a tener amores «con todas las mariposas que deslumbraron mis ojos, con todas las fuentes que daban de balde su música y con todas las lejanías del cielo que se teñían de púrpura para morir» (p. 601). Aquí aporta el narrador un importante dato literario, pues los tres elementos que menciona en la cita fueron relevantes en toda la obra de Salvador Rueda y muy en especial en sus relatos, al convertirlos en tema central o accesorio de muchos de ellos⁹². Un poco más adelante, aparece una nueva confidencia íntima del narrador, que será fundamento de su teoría literaria: la Naturaleza como inspiración, la Naturaleza como la gran obra literaria, como fuente de sabiduría y arte. Para el protagonista, las líneas de un libro de versos son comparables a las olas del mar: «con su euritmia sonante, con su compás grandilocuente y magnífico, me parecieron versos también, versos del poema de Dios» (p. 604). En las viñas ordenadas en hileras interminables cree ver «también el ritmo, el verso, la armonía del mundo, a lo cual lo creía todo sujeto». El orden y compás de los árboles plantados, las filas de cañas, el telégrafo, el paso de las cabalgaduras, las coplas de los arrieros... «todo penetró en mis oídos como una armonía

92. Como se ha podido comprobar, numerosos son los textos de Salvador Rueda que sitúan su acción en el atardecer y no olvidemos que en *El cielo alegre* publicó «Tarde de junio» y en *Bajo la parra*, «Crepúsculo», donde poetiza dicho momento del día, otorgándole protagonismo absoluto. Igualmente, en este libro dedicó uno de sus cuentos a «La pareja de mariposas» y, sin tener en cuenta las numerosas fuentes que aparecen mencionadas en su obra, publicó un relato de idéntico título en *El cielo alegre*, cargado de gran subjetividad.

magnífica y grande, digna de la idea que yo acariciaba del mundo y de sus seres» (p. 604).

Hay cuentos de acción breve, como «La escuela española», que apenas ofrece una escena de carácter anecdótico: los alumnos repasando la doctrina religiosa, en una escuela rural, aburridos y traviosos. O «Un valiente», que describe la vuelta a casa, de noche, del fanfarrón *Derribahombres*, quien se desvela ante el lector como un completo cobarde. A una acción escasa, suele ir aparejado nulo desarrollo psicológico de los personajes, poca profundidad en la descripción de los espacios y un mínimo transcurso cronológico. El resto de los textos: «Aguafuerte», «Idilio y tragedia» y «La copa de champagne» presenta una acción más abultada, que se refleja en la mayor extensión de los dos primeros cuentos y en la originalidad y deseo de sorprender del último.

En «Aguafuerte», el autor retrocede, como se ha visto, a dos momentos muy particulares de su autobiografía: en el primero, convertido en narrador, resume varios años de su vida, felices, con su burro, en su pueblo y en comunión con la naturaleza. Este es el momento del estilo indirecto, de los recuerdos y sentimientos íntimos, de la subjetividad absoluta que emana de una felicidad vivida. La segunda anécdota que se recupera se hace a través de la emotividad también, pero ya es un hecho concreto, cuando el joven Salvador tiene quince años y «lo inauguran de arriero». En este momento, se mezcla el estilo indirecto con el diálogo y transcurren apenas unas horas, que marcarán para siempre al personaje. En «Idilio y tragedia» solo pasan veinticuatro horas, pero, en comparación con otros cuentos, presenta bastante más acción: excursión de unos muchachos, travesura y muerte de Andrés, velatorio y entierro del joven. Estos dos cuentos ofrecen una estructura dual potenciada por dos

grandes contrastes. En «Aguafuerte», la felicidad con su burro en la aldea representa su paraíso personal, que contrasta con la tragedia de ver morir a Careto, apaleado por unos arrieros. El propio narrador lo confirma: «¡Adiós a todo, porque de la obra de mi vida había acabado el acto de exposición, e iba a empezar el del drama!» (p. 603). Así queda justificado el título del relato, nuevamente tomado del ámbito artístico, y que alude a la estampa obtenida con una disolución concentrada de ácido. En «Idilio y tragedia», el contraste viene explicitado en el propio nombre del relato, de resonancias clásicas. Las primeras páginas retratan a unos muchachos en contacto con una naturaleza exultante, poetizada y sinestésica. Es la parte del idilio, de la descripción idealizada de la vida del campo, de la relación casi amorosa entre la inocente juventud y la Naturaleza. La segunda escena, y en gran contraste con esta, llega cuando los muchachos deciden «enfrentarse» en cierto modo al elemento natural y robar un polluelo del nido de una cigüeña. Quizá no sea una casualidad el hecho de que el autor inaugure y cierre respectivamente su libro con estos dos hermosos relatos, que, a su vez, son dos grandes tragedias.

El tercer relato del libro con una acción menos esquemática de lo habitual es «La copa de champagne». En este cuento de ambiente intelectual, con escritores de costumbres bohemias y de mayor libertad social como personajes, se narra el amor nacido en la protagonista hacia un escritor de fama –su apellido es Bernar–, bastante mayor que ella⁹³ y al que nunca le confiesa sus sentimientos. Nuevamente, nos encontramos ante un amor imposible.

93. El autor no aporta el dato exacto de sus edades. Tan solo dice: «¡Yo en la edad de la juventud, él ya próximo a la de la vejez...!» (p. 623). También reflejó Salvador Rueda una considerable diferencia de edad entre Concha y su tío Se-

Por lo general, Salvador Rueda escribe sus relatos con escasas marcas temporales, siendo, cuando estas aparecen, mayoritariamente implícitas. Para indicar el paso de las horas, suele aludir a fenómenos naturales o momentos del día: «amaneció en lo hondo de la cañada», «congestionados los rostros bajo el potentísimo sol que cae de los cielos...». Si hay transcurso breve, normalmente no sobrepasa el marco de un día, al igual que en sus anteriores libros, y siente predilección por estructuras lineales: como en «Un valiente», «Idilio y tragedia» o «La escuela española». En *Sinfonía callejera*, hay dos cuentos que ofrecen buena parte de su materia narrativa retrocediendo al pasado, presentando, desde ese preciso instante, una evolución lineal. Un pasado más cercano aparece en «La copa de champagne», mientras que en «Aguafuerte» el retroceso es de varias décadas al recuperar el autor su mocedad. «La copa de champagne» nace de una conversación que mantienen en el presente el escritor Salvador Rueda y su amiga, también literata, mientras esta bebe champagne. Sin precisión cronológica, ella retrocede al pasado y resume el proceso de su enamoramiento, deteniéndose en una cena de intelectuales a la que ambos escritores asisten —ella y Bernar, su amor—. Esta anécdota, con la que justifica el título del relato, ha tenido lugar tiempo atrás y es la que cuenta con cierto detalle al Rueda-personaje, quien en breve la convierte en el cuento que leemos.

En «Aguafuerte», el narrador-protagonista rescata una historia de su pasado, pero es selectivo, pues no realiza una analepsis completa. Recupera el recuerdo de su burro Careto en dos momentos:

bastián, protagonistas de *El gusano de luz* (1889). En la novela, ella tiene quince años y él, más de cincuenta. Entre ambos surge una repentina e inexplicable atracción que no pueden evitar y que, paulatinamente, desembocará en una pasión incontrolable.

cuando era feliz con él en su pueblo, muchacho de trece y catorce años, para lo que emplea el resumen; y tras una elipsis temporal, ya con quince años, el día en que vuelve a encontrarlo —pues su familia se había visto obligado a venderlo—, que coincide con el brutal episodio de su muerte. Es, por tanto, uno de los cuentos de mayor lapso temporal, que combina interesantes conceptos: la retrospectión y posterior linealidad, con respecto al orden de los hechos; y la elipsis, el resumen y la escena, en relación al *tempo* narrativo. La escena aparece en el momento en que el narrador refleja el diálogo de los arrieros, con el que descubre su deleznable comportamiento. Al adoptar este cuento la forma autobiográfica, presenta una construcción temporal íntima y subjetiva. Como está sometido a la perspectiva de un personaje, el tiempo físico se diluye en otro psicológico: por eso resume, salta, avanza... Y también, por ese motivo no hay indicadores temporales precisos, salvo los que marcan la edad del protagonista⁹⁴.

En estos seis cuentos, predomina la ambientación rural, vinculada estrechamente a la Naturaleza. Es la que reflejan «La escuela española», «Aguafuerte», «Un valiente» e «Idilio y tragedia». La escuela rural del primer relato no es descrita, el narrador prefiere resaltar el aburrimiento que embarga a los «treinta o más discípulos» que allí se congregan y su escaso aprovechamiento intelectual. En «Un valiente», la acción transcurre en una cañada, en las afueras

94. Algunos ejemplos son: «nervioso, me arrojé con mis quince años» o «todavía no contaba yo los catorce cumplidos...»; «llegué a tener amores, a los catorce años, con todas las mariposas...»; «llegó un día en que en mi casa [...] hubo necesidad de venderlo»; «yo no sabía qué hacerme los primeros días», «pasó el tiempo», «te echarás a la carretera este año»; «llegó el día en que me armé arriero andante», etc. (pp. 601-606).

de un pueblo, donde *Derribahombres* es atrapado y retenido toda la noche por «las garras» de una zarza. «Idilio y tragedia» sí se detiene más en los ambientes. Desarrolla su acción en un escenario dual. La primera parte del relato se ubica en plena naturaleza, descrita por su autor con mucho lirismo y abundantes figuras poéticas. Comienza destacando el brillo y la luz del campo, resaltando la música del agua del estanque, cuyos hilos sonoros, al caer, simulan el canto de una lírica orquesta; para, a continuación, dar paso a lo visual: círculos, rizos y ondulaciones que arrugan la superficie del agua; la violenta mancha de fuego que pincha los ojos con mil espadas de oro, etc... La Naturaleza es, aquí, eminentemente sensorial: una perfecta combinación de luz, color y música y, haciendo honor al título del relato, una particular Arcadia para los muchachos que disfrutaban de ella en una tarde de «las postrimerías de agosto». Ya desde el título su autor relaciona lo natural con el mundo clásico, pues los jóvenes protagonizan un idilio; por su idealismo, belleza y perfección y por el curioso detalle de que los muchachos, cuando se guarecen del sol bajo unos parrales, se hacen sombreros de hojas de pámpanas: unos, coronas; otros, trenzas; el resto, diademas de Baco: «todos se adornan como dioses griegos [...], los torsos de color de bronce empavonados por el sol, bajo aquellas coronas egregias, bajo aquellos adornos clásicos» (p. 647). El segundo escenario del cuento, tras haber sobrevenido la tragedia, es el pueblo de los muchachos, la casa de los padres de Andrés –donde se improvisa el velatorio–, el cementerio... En estos difíciles momentos, el autor no describe los espacios, pues solo le interesa el hondo sentimiento y dar cuenta de la profunda tristeza que embarga a todos.

En «Aguafuerte», la ambientación es también natural y los años pasados en la aldea donde nació y se crió el protagonista. Más que

describir la naturaleza, nos la ofrece como objeto de inspiración literaria y como fuente de conocimiento para el muchacho: todo lo que aprendió en su mocedad –«acostumbrado a no separarme de mi aldea»– lo encontró en la Naturaleza: anatomía, astronomía, música, escultura, náutica, historia natural, color, poesía... De hecho, los párrafos iniciales del cuento justifican, como hemos visto anteriormente, el poder inspirador de la Naturaleza en la obra del autor y muy especialmente en sus relatos. Idéntico pensamiento al que volvería a aparecer años después en su idilio *La musa*. El Sr. Duque, en una de sus intervenciones, dice: «auscultad la Naturaleza, y oiréis buena música; mirad sus formas y veréis fantásticas esculturas; ved sus montañas y sus cordilleras y admiraréis grandiosas obras de arquitectura, sentid su color y sus ritmos, y sentiréis la pintura y la poesía: las Bellas Artes son una sombra de todo esto»⁹⁵.

Los dos relatos restantes: «Visiones de la borrachera» y «La copa de champagne» se ubican en escenarios urbanos: Jerez de la Frontera y Madrid, respectivamente. En «La copa de champagne», se celebra un banquete en homenaje de un escritor de fama: «Los que no hayan presenciado una fiesta de escritores, uno de esos banquetes en que se rinde tributo de admiración a un poeta, a un crítico, a un novelista, no saben lo que es una jaula de locos» (p. 624). El ambiente exclusivo, selecto e intelectual se concreta en la descripción del restaurante: los resplandores de las arañas artísticas, las liras de acero pendientes del techo, las cristalerías vibrantes, los ramos de flores en las mesas, los grandes jarrones con chinos pintados en el vientre, el color de las telas bordadas, el óvalo de la mesa...

95. *La musa. Idilio en tres actos y en prosa*, cit., pp., 21-22.

De los seis relatos de *Sinfonía callejera*, el propio autor es personaje, ya sea protagonista o testigo, de la mitad de ellos. En «Visiones de la borrachera» y «La copa de champagne» se presenta como personaje adulto, incluso se caracteriza como escritor en el último de los dos títulos, apareciendo nombrado por su apellido real. Es la primera vez que esto se ve en sus volúmenes de relatos, pues siempre el autor es identificado como personaje literario por guiños, confesiones, anécdotas... Es decir, de forma indirecta y elusiva, no por su nombre y apellido reales. En «Aguafuerte», el autor se materializa literariamente en un muchacho de trece a quince años. Él nos hace partícipes de interesantes confesiones que ayudan a comprender mejor su obra. Nos presenta a un personaje —el propio autor—, de gran profundidad, nos lo refleja en su evolución desde muchacho, con sus aficiones, costumbres, sentimientos y valores. Deben considerarse reales las vivencias íntimas de su autodidactismo y aprendizaje en plena naturaleza; de su perpetua soledad en los campos; de su necesidad de trabajar como arriero; de su primera salida de la aldea; de su inspiración literaria en todos los elementos naturales... Pero no puedo asegurar que la existencia de Careto, y la cruel anécdota de su muerte sean ciertas. Es decir, que «su primer asomo al mundo», la primera impresión que de él recibió, sucediese tal y como relata el cuento. A juicio de F. Linares Alés, «no debemos pensar que estamos ante un relato autobiográfico, pues partir de esta idea nos lleva a hacer afirmaciones sobre la vida de Salvador Rueda no demostradas y a interpretar inadecuadamente el texto»⁹⁶. Si hacemos caso de las palabras del propio escritor, desde la madu-

96. Vid. «Idilio y lamento en *Aguafuerte*, de Salvador Rueda», 2-diciembre-2011, [p. 13]. Fascículo no venal en edición artesanal con el que el crítico homenajeó el 154 aniversario del nacimiento del poeta.

rez en Madrid, su enseñanza le sirvió para toda la vida: ese día fatídico comprendió que la humanidad es un «salvaje tropel de lobos humanos» y, desde entonces, «cuando caen en el surco de la vida un hombre de fortuna o un mendigo, un artista o un rey, veo que con palos o con piedras, con lenguas o con plumas, corre a acabar con ellos el salvaje tropel de lobos humanos» (p. 607).

Niños y jóvenes aparecen como personajes también en «La escuela española» e «Idilio y tragedia». Muchachos, personajes predilectos para Rueda. En el primero de estos cuentos, los alumnos de la escuela de D. Nepomuceno se aburren, lanzan bolitas de papel al maestro, alborotan y solo desean que llegue la hora de la merienda. Estos muchachos son tratados de forma humorística, alegre, anecdótica. Por el contrario, los jóvenes de «Idilio y tragedia»: Periquín, Andrés, Anselmo, Lorencillo, Jusepe, Celedonio, Robustiano, Pantaleón... «y hasta dos docenas de desarrapados», están despertando a la vida y serán testigos de un episodio trágico y brutal. Son seres indefensos, traviesos, sin maldad –pues no querían hacer daño a las crías de la cigüeña–, que se enfrentan, en la medida de sus posibilidades, a la naturaleza, y son vencidos por ella. De forma trágica, aprenden la lección más dura de sus vidas.

No podían faltar animales entre sus criaturas de ficción. En estos relatos, contamos con una de las presencias más entrañables y mejor elaboradas de sus cuentos: el burro Careto, de «Aguafuerte», su amigo de la infancia. Cuando Salvador Rueda vuelve a publicar en la prensa este relato «vigoroso» –a juicio de Baquero Goyanes–, cambia su título por el de «La novela de un burro»⁹⁷. De este

97. Así apareció en *Electra. Revista Semanal*, Madrid, 21-abril-1901, pp. 170-174.

modo, convertía a Careto en protagonista indiscutible del relato. Este hermoso cuento fue elegido por la revista madrileña *Blanco y Negro* para conmemorar el centenario del nacimiento del autor⁹⁸. La materia narrativa central de «Aguafuerte» es la cruel muerte de su burro, que, tras ser vendido por necesidades familiares, vuelve a encontrarlo cuando él tenía quince años, justo el día en que se inicia como arriero y viaja desde su aldea a la ciudad para ayudar a su padre. El pobre burro «que había agotado su vida en servir a la especie humana» (p. 606), recibe palos, varazos, patadas, bromas brutales, es apuñalado, arrastrado por un carro, cortado el hopo... hasta que muere. A juicio de Linares Alés, Careto es el *alter ego* del autor: «Representa en la aldea la travesura y la inconsciencia del poeta niño, y después, en el camino, representa el dolor del poeta adulto»⁹⁹. El muchacho protagonista, nuestro autor con quince años, sale en su defensa, sin saber que era su burro. Su compasión y humanidad, aprendidas en los campos, hacen que reaccione con valentía ante una situación tan bárbara, de manera que, cuando van a asestarle una nueva puñalada, exclama el joven: «si alguien vuelve a tocarle, tiene que matarme antes a mí» (p. 606). Al acariciarlo, «sucedió entonces lo más extraordinario», ambos se reconocieron y pudieron regalarse una última manifestación de amor sincero. Careto lo reconoce, le lame las manos y expira. Este instante de reencuentro y reconocimiento se asemeja al que se narra en «Infidelidad», relato de Pardo Bazán, incluido en sus *Cuentos dramáticos*. Claudia, de clase social alta, tenía a sus dieciséis años un terranova

98. *Vid.* «Las mejores páginas de nuestro idioma. Clásicos y modernos. Escritores de hoy. Salvador Rueda», *Blanco y Negro*, Madrid, 3-mayo-1958, pp. 105-107.

99. «Art. cit.», [p. 15].

–Ivanhoe– al que adoraba y mimaba. Un día le regalan un diminuto grifón al que bautiza con el nombre de Clown. Lo quiere tanto que pronto abandona a su anterior perro, cuidado desde entonces en las cuadras, entre gente grosera. Ivanhoe enferma y tienen que sacrificarlo. Instantes antes del fatídico final, Claudia reconoce su mal proceder, baja a las cuadras, le besa y le pide perdón. Antes de pegarle los dos tiros, la reconoce Ivanhoe y la perdona. Él lo hizo, pero no el destino, pues el marido de Claudia le es infiel, como ella lo fue con su perro.

Los arrieros que maltratan al animal son seres crueles, indignos, cobardes, maliciosos... En cierto modo, Rueda, que escribe este relato en la madurez, pero con la mirada de un muchacho de quince años, está reprochando al hombre su crueldad y falta de sensibilidad con un animal noble. Ninguno de los arrieros tiene nombre, forman parte de un colectivo calificado negativamente: «borrachos», «carcajada espantosa», «boca brutal y salvaje», «canción canallesca», «trescientas gargantas roncas», «círculo de fieras», «salvajes»... Todos ellos son personajes rurales, de los que ha desaparecido el tratamiento idílico, igual que antes en «El exorcismo». Se presentan bajo influencias y rasgos naturalistas al retratar lo más bajo e indigno del ser humano. Estos arrieros no tienen nada que ver con otros personajes adultos de *Sinfonía callejera*, como D. Nepomuceno, prototipo del maestro rural, pobre, sin emolumentos, enjuto, hambriento; o el *Derribahombres* de «Un valiente», cuarentón fanfarrón y cobarde, pero nada malicioso.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS DE CUENTOS DE SALVADOR RUEDA, CON SUS RESEÑAS Y NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

—, *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*, Madrid, Manuel Rosado, Editor, 1886.

[*Revista de España*, Madrid, marzo-abril-1886, pp. 629-631.] *El Liberal*, Madrid, 2, 15, 17 y 19-abril-1886, pp. 3, 4, 4 y 4; y 30-junio-1886, p. 1.] *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-abril-1886, p. 14.] *Madrid Cómico*, Madrid, 10 y 17-abril-1886, p. 7 y p. 2.] *El Día*, Madrid, 16 y 18-abril-1886, p. 4.] *La Época*, Madrid, 20-abril-1886, p. 2; y 12, 15 y 18-junio-1886.] *La América*, Madrid, 28-mayo-1886, p. 16 y 13-julio-1886, p. 2.] *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 5-junio-1886, p. 3; y 12-febrero-1887, p. 107.]

—, *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887.

—, *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces. Segunda edición*, Madrid, Administración de la Academia, 1887.

—, *El cielo alegre*, Valencia, Pascual Aguilar, Editor, [1896] («Biblioteca Selecta», 79).

[*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 24-febrero-1887, p. 3 y 13-marzo-1887, pp. 2-3.] *Madrid Cómico*, Madrid, 26-febrero-1887, p. 7.] *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 19-marzo-1887,

p. 190. | *La Época*, Madrid, 1-abril-1887, p. 4. | *El Día*, Madrid, 8-julio-1887, p. 1; y 17-agosto-1887, p. 2. | *El Siglo Futuro*, Madrid, 17-agosto-1887, p. 3. | *El Correo Militar*, Madrid, 17-agosto-1887, p. 2. | *La Iberia*, Madrid, 17-agosto-1887, p. 3. | *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-diciembre-1896, p. 380. | *El Liberal*, Madrid, 24-diciembre-1896, p. 4. | *Nuevo Mundo*, Madrid, 7-enero-1897, p. 14.]

—, *Bajo la parra*, Madrid, Imp. de la Gaceta Universal, [1887].

—, *Bajo la parra*, Valencia, Pascual Aguilar, Editor, [1891] («Biblioteca Selecta», 53).

[*Revista Contemporánea*, Madrid, octubre-diciembre-1887, p. 336. | *El Liberal*, Madrid, 2-noviembre-1887, p. 3. | *El Día*, Madrid, 2-noviembre-1887, pp. 3-4. | *Madrid Cómico*, Madrid, 12-noviembre-1887, p. 7. | *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 26-noviembre-1887, pp. 763 y 766. | *El País*, Madrid, 2-noviembre-1891, p. 1. | *La Ilustración Artística*, Barcelona, 9-noviembre-1891, p. 720. | *El Día*, Madrid, 10-noviembre-1891, p. 3. | *La Época*, Madrid, 12-noviembre-1891, p. 2. | *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 21-noviembre-1891, p. 746. | *La España Moderna*, Madrid, XXXVI, diciembre-1891, pp. 174-175.]

—, *Granada y Sevilla. Bajorrelieves*. Madrid, Fuentes y Capdeville, 1890. («Biblioteca de Autores Célebres», 2).

—, *Granada*, Córdoba, Virgilio Márquez, Editor, 1989.

—, *Granada y Sevilla. Bajorrelieves*, Sevilla-Granada, Fundación Aparejadores Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Granada, 2008. (Introducción de Rogelio Reyes).

—, *Granada y Sevilla. Bajorrelieves*, Sevilla, Extramuros, 2010.

[*El País*, Madrid, 3-marzo-1890, p. 3. | *Madrid Cómico*, Madrid, 8-marzo-1890, p. 7. | *La Época*, Madrid, 15-marzo-1890, p. 4.]

- Madrid Alegre*, Madrid, 29-marzo-1890, p. 6. | *El Día*, Madrid, 3-abril-1890, p. 3. | *Revista Contemporánea*, abril-junio-1890, pp. 210-213.]
- , *Tanda de valsas*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891.
[*Revista de España*, Madrid, marzo-1891, p. 22. | *Madrid Cómico*, Madrid, 25-abril-1891, p. 7. | *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 30-abril-1890, p. 182.]
- , *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893. («Biblioteca Rueda», 3).
[*Blanco y Negro*, Madrid, 25-febrero-1893, p. 16. | *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 26-febrero-1893, p. 3. | *El Día*, Madrid, 2-marzo-1893, p. 3. | *Madrid Cómico*, Madrid, 18-marzo-1893, p. 7. | *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 29-abril-1893, p. 259.]
- , *Obras completas. Cuentos y artículos de costumbres*, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, 657 pp. («Autores Recuperados», 19). (Edición, introducción y notas de María Isabel Jiménez Morales).

ESTUDIOS ESENCIALES SOBRE SUS CUENTOS

- ANÓNIMO, «Notas bibliográficas [sobre *El patio andaluz*]», *Revista de España*, Madrid, nº 109, marzo-abril 1896, pp. 629-631.
- BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.
- , *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992.
- EL CABALLERO AUDAZ, «Salvador Rueda», en *Lo que sé de mí. (Confesiones del siglo)*. Serie octava, Madrid, Mundo Latino, 1922, pp. 91-102.

- CABRERIZO GARCÍA, M^a J., «La prosa breve de Salvador Rueda», *Analec-
ta Malacitana Electrónica*, nº 39 (diciembre-2015), pp. 45-71.
- CARNERO, G., «Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo»,
Anales de Literatura Española, nº 4 (1985), pp. 67-96.
- CASAS, A., «Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres
al cuento literario», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros, tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 351-362.
- , «El cuento modernista español y lo fantástico», en T. López Pellisa y
F. A. Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*,
Madrid, Universidad Carlos III-Asociación Cultural Xatafi, 2009,
358-376.
- CAVIA, M. de, «Entre paréntesis. Notas de un lector [sobre *El patio anda-
luz*]», *El Liberal*, Madrid, nº 2581, 30-junio-1886, p. 1.
- CELMA VALERO, M. P., *Literatura y periodismo en las revistas del fin de
siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991.
- CLARÍN, «*El patio andaluz. Cuadros de costumbres*», *La América*, Madrid,
13-julio-1886, p. 2.
- CUEVAS, C., «Ensayo introductorio» a S. Rueda, *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1986, pp. XIX-CXL.
- EZAMA GIL, Á., *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.
- GARRIGA, F. J., «Dos libros. II *Granada y Sevilla*», *Revista Contemporánea*, Madrid, LXXVIII, abril-junio 1890, pp. 210-213.
- JIMÉNEZ MORALES, M. I., «Las novelas andaluzas de Salvador Rueda (1889-1892)», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 149-183.

- , «Los proyectos narrativos de Salvador Rueda: las novelas que nunca escribió», en S. Crespo Matellán (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 211-217.
- , «El canon modernista en Salvador Rueda: *Cuadro oriental*», en A. A. Gómez Yebra (ed.), *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz (V). (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas)*, Málaga, AEDILE, 2013, pp. 229-238.
- , «Rasgos modernistas en el costumbrismo de Salvador Rueda», en D. Thion Soriano-Mollá (dir.), *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau, Preses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, pp. 505-518.
- , «Edición, introducción y notas» a *Obras completas de Salvador Rueda. Cuentos y artículos de costumbres*, Málaga, Universidad de Málaga, 2016, vol. IV, pp. 5-78.
- EL LICENCIADO ESPEJUELOS*, «Andalucía. Crítica en dos cantos [sobre *El cielo alegre*]», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 13-marzo-1887, pp. 2-3.
- LINARES ALÉS, F., «Idilio y lamento en *Aguafuerte*, de Salvador Rueda», 2-diciembre-2011, [pp. 11-16]. (Fascículo no venal. Ed. artesanal del autor en los 154 años del nacimiento del poeta.)
- MANSO, C., «Salvador Rueda et *El patio andaluz*», *Anales de Literatura Española*, nº 6 (1988), pp. 357-376.
- MENDOZA, C., «Bibliografía. *El patio andaluz*. Costumbres populares», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 12-febrero-1887, p. 107.
- , «Bibliografía. *El cielo alegre*», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 19-marzo-1887, p. 13.
- , «Bibliografía. *Bajo la parra*», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 26-noviembre-1887, pp. 763 y 766.

- MONTESA PEYDRO, S. (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008.
- PRADOS Y LÓPEZ, M., *El poeta de la raza Salvador Rueda, renovador de la métrica. (Ensayo crítico-biográfico)*, Málaga, Diputación Provincial, 1967.
- QUILES FAZ, A., *Epistolario de Salvador Rueda. I.- Ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932)*, Málaga, Arguval, 1996.
- , *Salvador Rueda en sus cartas. (1886-1933)*, Málaga, AEDILE, 2004.
- , «Maestros y amigos: relaciones literarias entre *Clarín* y Rueda», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Baeza, Algazara, 1998, pp. 457-490.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A., «El colorista malagueño Salvador Rueda: *Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma* (1890)», en S. Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros, tendencias*, Málaga, AEDILE, 2008, pp. 379-392.
- RUIZ DE ALMODÓVAR, G., «Salvador Rueda y sus obras», *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, 7, 14 y 22-julio-1891, pp. 2-3 y 5; 17 y 20, y 29 y 32.
- SALCEDO, Á., «Salvador Rueda», *La Ilustración Católica*, Madrid, nº 3, 25-enero-1890, p. 28.
- SÁNCHEZ REYES, E., «Mementos de actualidad. Cartas a Salvador Rueda», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIII (1957), nº 1 y 2, pp. 188-207.
- TORO Y GISBERT, M. de, «Voces andaluzas (o usadas por autores andaluces) que faltan en el Diccionario de la Academia Española», *Revue Hispanique*, XLIX, nº 116 (agosto, 1920), pp. 313-647. (Ed. facsímil de M. Galeote López: Zaragoza, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2007).
- VILLEGAS, F. F., «Impresiones literarias [sobre *Bajo la parra*]», *La España Moderna*, Madrid, XXXVI, 15-diciembre-1891, pp. 174-175.

ÍNDICE DE RELATOS DE SUS VOLÚMENES EN PROSA*

EL PATIO ANDALUZ. CUADROS DE COSTUMBRES (MADRID, 1886)

«De piedras abajo»

[*El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, nº 24, 30-junio-1891, pp. 280 y 283.]

EL CIELO ALEGRE. ESCENAS Y TIPOS ANDALUCES (MADRID, 1887 –hubo dos ediciones diferentes– y Valencia, 1896)

«El baño de los chiquillos»

«La sombra»

«Tarde de junio»

* [N. de la A.- Solo incluyo aquí los relatos que Salvador Rueda recopiló en sus volúmenes en prosa, no los publicados en la prensa. He eliminado de este índice los cuadros de costumbres, cartas y demás textos que no se corresponden con el género narrativo del cuento. Cuando un libro tuvo diferentes ediciones –como sucedió con *El cielo alegre* y *Bajo la parra*–, enumero todos los títulos que aparecieron a lo largo de su transmisión literaria. En dichos casos, indico entre paréntesis la edición diferente a la príncipe en la que dichos cuentos se publicaron. Tras el título de cada relato, enumero, entre corchetes, sus reediciones en prensa o en otros volúmenes de cuentos, con sus modificaciones en el título si las hubiere.]

«La fuente»

[*La Unión Ilustrada*, Málaga, nº 314, 19-septiembre-1915, s. p.]

«La lluvia»

«La casa de campo»

[«La vuelta de misa», *El Imparcial*, Madrid, 20-agosto-1888, p. 6. «La vuelta de misa», en *El gusano de luz. Novela andaluza*, Madrid, Imp. de El Crédito Público, 1889, pp. 129-147.]

«Buscando nidos»

[*El Mundo de los Niños*, Madrid, 30-junio-1888, nº 18, pp. 285-286.]

«La peseta y el sol»

«La primera salida»

[*La Semana Cómica*, Barcelona, VII, nº 7, 17-febrero-1893, pp. 103-107.]

«La granizada»

«El recodo del camino»

«El movimiento de las hojas»

«El doctor Centurias»

«El palo del telégrafo»

«El montón de basura»

[*El Día*, Madrid, 8-julio-1887, p. 1.]

«Paisaje de setiembre»

[En la edición de 1896 de *El cielo alegre*, cambió el título a «Paisaje de noviembre».]

«El himno del fuego» (3ª ed.)

[*Blanco y Negro*, Madrid, 23-diciembre-1893, pp. 846-847.]

«El organillero» (3ª ed.)

«Episodio trágico» (3ª ed.)

[«Mi álbum. Episodio trágico», *La Ilustración Moderna*, Barcelona, I, 1893, pp. 587-588.]

«Idilio y tragedia» (3ª ed.)

[*El Liberal*, Madrid, nº 4814, 26-agosto-1892, pp. 1-2. *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893, pp. 167-176. *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1894, pp. 311-322 (ed. de E. Gómez Carrillo). *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos*, Madrid, Fernando Fe, 1900, pp. 137-146 (ed. de A. Vinardell Roig). *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº 43-44, 22 y 30-noviembre-1919, p. 681.]

BAJO LA PARRA (MADRID, 1887; Valencia, 1891)

«Bajo la parra»

[*Revista Azul*, México, vol. III, nº 10, 7-julio-1895, pp. 152-153.]

«El tronido»

[*El Heraldo de Madrid*, Madrid, 4-noviembre-1891, p. 1.]

«Salamandra»

[*La Época*, Madrid, 12-noviembre-1891, p. 2.]

«Visiones de la borrachera»

[*El Globo*, Madrid, 22-abril-1887, p. 1. *La Época*, Madrid, 17-julio-1887, p. 2. *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893, pp. 151-159.]

«La pareja de mariposas»

[*Revista Azul*, México, vol. I, nº 21, 23-septiembre-1894, pp. 327-328.]

«La pulga»

[*Revista Azul*, México, vol. II, nº 13, 27-enero-1895, pp. 203-204. *El Mundo Ilustrado*, México, XVII, II, 5, 29-mayo-1910.]

«Ráfagas de otoño»

«Los murciélagos»

«Escena al sol»

«El exorcismo»

[*Gran Vía*, Madrid, 29-septiembre-1895, pp. 580-582.]

«El musgo»

«El aguacero de oro»

[*Revista Azul*, México, vol. I, nº 23, 7-octubre-1894, pp. 365-366.]

«La banda de música»

[*Revista Azul*, México, vol. III, nº 23, 6-octubre-1895, pp. 361-362.]

«El campanario»

«El vaso de agua»

«Cuadro húngaro»

[*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 8-marzo-1924, p. 140.]

«Se aguló la fiesta»

[*El Globo*, Madrid, 26-abril-1887.]

«Margaritas a puercos»

[*Tanda de vales*, Madrid, Gran Centro Editorial, 1891, pp. 173-179.]

«Cuadro oriental»

«La mujer desconocida»

[*Revista Azul*, México, vol. V, nº 12, 19-julio-1896, pp. 183-184.]

«La burbuja»

[*Caras y Caretas*, Buenos Aires, nº 1156, 27-noviembre-1920, p. 122.]

«Crepúsculo»

[*Revista Azul*, México, vol. III, nº 15, 11-agosto-1895, pp. 228-229.]

GRANADA Y SEVILLA. BAJORRELIEVES (1890)

GRANADA

«La noche de San Juan desde el tren»

[«La noche de San Juan», *El Globo*, Madrid, nº 4260, 1-julio-1887, p. 1.]

«Desde el Mirador de la Reina»

«El Generalife»

«La Puerta del Vino»

SEVILLA

«¡A Sevilla!»

[«¡A Sevilla! (Desde el tren)», *El Imparcial*, Madrid, 28-marzo-1888, p.

1. «Mi álbum. ¡A Sevilla!», *La Gran Vía*, Madrid, 7-abril-1895, nº 93, p. 234.]

«El Miserere»

[«Semana Santa en Sevilla. II. Después del miserere», en *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887, pp. 260-265. «Recuerdos de la Semana Santa en Sevilla. II. El miserere», *La Ilustración Católica*, Madrid, nº 5, 15-marzo-1894, p. 63.]

«La Procesión del Silencio»

[«Semana Santa en Sevilla. La cofradía del Silencio», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 329, 20-abril-1889, pp. 247 y 250.]

«Padrenuestros y pinceladas»

«Las cofradías de madrugada»

[«La cofradía de madrugada», *El Globo*, Madrid, 15-abril-1887, p. 1.

«Compases de espera. Las cofradías de madrugada», *La Monarquía*.

Diario Liberal Conservador, Madrid, 17-enero-1890, p. 1. «Recuerdos de la Semana Santa en Sevilla. III. Las cofradías de madrugada», *La Ilustración Católica*, Madrid, nº 5, 15-marzo-1894, pp. 63-64.]

«Desde la Giralda»

[«Semana Santa en Sevilla. VIII. Desde la Giralda», en *El cielo alegre, Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887, pp. 281-287.]

«Despedida»

[«Despedida a Sevilla», *El Globo*, Madrid, 3-mayo-1887, p. 1.]

TANDA DE VALSES (1891)

«El vals de las hojas»

[«El baile de la muerte», *El Imparcial. Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 15-octubre-1888, pp. 5-6. *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, nº 16, 30-abril-1891, pp. 184-185 y 188.]

«Cuesta arriba»

[«¡Cataplum!», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 15-noviembre-1890, pp. 727-730. *Revista de España*, Madrid, nº 133, marzo-1891, pp. 27-31. «Cuesta arriba. (Acuarela)», *La Semana Cómica*, Barcelona, 15-octubre-1891, pp. 248-249. «¡Cataplum!», *Iris*, Barcelona, 19-noviembre-1904, nº 289, pp. 6-7.]

«La boda de espectros»

[*Revista de España*, Madrid, nº 133, marzo-1891, pp. 31-36. *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, nº 23, 22-junio-1891, p. 272. *Almanaque Sud-Americano para el año 1892*, pp. 70-73. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, nº 797, 10-enero-1914, pp. 91-92.]

«El debut»

[«El debut de llamas. (Conste que es cuento)», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 286, 23-junio-1888, pp. 390-391.]

«De tejas arriba»

[«El paso de la rondalla», *El Globo*, Madrid, nº 4295, 5-agosto-1887, p. 1. *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 17-mayo-1890, pp. 315-318. *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, nº 2, 14-enero-1893, p. 20.]

«La moneda fingida»

[*La Semana Cómica*, Barcelona, 27-enero-1893, pp. 55-58.]

«La alternativa»

[«La alternativa. Cuento de toreros», *El Imparcial*, Madrid, 16-julio-1888, pp. 5-6. *La Semana Cómica*, Barcelona, 21-octubre-1892, pp. 210-211. *El Defensor de Córdoba*, Córdoba, 12-noviembre-1902.]

«La fuga del nido»

[«Periquillo», *El Camarada. Semanario Infantil Ilustrado*, Barcelona, nº 95, 24-agosto-1889, pp. 678-680. «La primera aventura de un héroe», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, nº XXVI, 15-julio-1890, p. 27.]

«El entierro del rayo de sol»

[*El Imparcial*, Madrid, 30-julio-1888, pp. 5-6. *El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, nº 7, 22-febrero-1896, pp. 74-75. Bastante ampliado: «Cartas andaluzas. I. Córdoba», *El Ateneo*, Madrid, nº 12, 1-junio-1889, pp. 531-535.]

«Elegía»

[«El paso del puente», *El Mundo de los Niños*, Madrid, nº 23, 20-agosto-1888, pp. 362-363. *El Imparcial*, Madrid, 18-noviembre-1889, p. 4. «El paso del puente», *La Ilustración*, Barcelona, nº 499, 25-mayo-1890, pp. 330-331. *La Semana Cómica*, Barcelona, nº 161, 11-julio-1890, pp. 43-47.]

«Después del baile de máscaras. Lo que dicen los átomos de polvo»

[*El Imparcial*, Madrid, 17-febrero-1890, p. 4. *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 30-enero-1894, p. 40.]

«¡Ciervo!»

[«¡Ciervo, ciervo!», *El Imparcial*, Madrid, 21-octubre-1889, p. 6.]

«Margaritas a puercos»

[*Bajo la parra*, Madrid, Imp. de la Gaceta Universal, 1887, pp. 231-235.]

«El alma en pena»

[*El Imparcial*, Madrid, 3-febrero-1890, p. 4.]

«Una venganza chusca»

[«Una venganza original», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 11-octubre-1890, p. 651.]

«Remember»

[*El Álbum Ibero-Americano*, Madrid, nº 15, 22-abril-1893, pp. 244-245.]

«¡Qué raro!»

[*El Heraldo de Madrid*, Madrid, 9-noviembre-1890, p. 1. *La Semana Cómica*, Barcelona, 11-marzo-1893, pp. 146-147.]

«Toque de rebato»

[*El Imparcial*, Madrid, 16-septiembre-1889, pp. 5-6. *Barcelona Cómica*, Barcelona, 19-enero-1892, pp. 5-7.]

SINFONÍA CALLEJERA. CUENTOS Y CUADROS (1893)

«Aguafuerte»

[«La novela de un burro», *Electra. Revista Semanal*, Madrid, 21-abril-1901, pp. 170-174.]

«La escuela española»

[*La Ilustración Ibérica*, Barcelona, nº 468, 19-diciembre-1891, pp. 812-813. «Cuentos pedagógicos. La escuela española», *Gaceta de Instrucción Pública*, Madrid, nº 118, 15-julio-1892, pp. 816-817.]

«La copa de champagne»

«Un valiente»

[*La Ilustración Ibérica*, Barcelona, n° 498, 16-julio-1892, pp. 452-453.
Iris, Barcelona, 17-diciembre-1904, s. p.]

«Visiones de la borrachera»

[*El Globo*, Madrid, 22-abril-1887, p. 1. *La Época*, Madrid, 17-julio-1887,
p. 2. *Bajo la parra*, Madrid, Imp. de la Gaceta Universal, [1887], cit.,
pp. 107-114.]

«Idilio y tragedia»

[*El Liberal*, Madrid, n° 4814, 26-agosto-1892, pp. 1-2. *El cielo alegre*,
Valencia, Pascual Aguilar, Editor, [1896], pp. 195-205. *Cuentos escogidos
de los mejores autores castellanos contemporáneos*, París, Casa Editorial
Garnier Hermanos, 1894, pp. 311-322 (ed. de E. Gómez Carrillo). *Los
mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos*, Madrid,
Fernando Fe, 1900, pp. 137-146 (ed. de A. Vinardell Roig). *La Ilustra-
ción Española y Americana*, Madrid, n° 43-44, 22 y 30-noviembre-1919,
p. 681.]

ÍNDICE

A MODO DE PRESENTACIÓN	9
LOS LIBROS DE RELATOS DE SALVADOR RUEDA	41
<i>EL PATIO ANDALUZ. CUADROS DE COSTUMBRES</i> (1886)	63
<i>EL CIELO ALEGRE. ESCENAS Y TIPOS ANDALUCES</i> (1887)	69
<i>BAJO LA PARRA. CUADROS Y CUENTOS</i> (1887)	107
<i>GRANADA Y SEVILLA. BAJORRELIEVES</i> (1890)	141
<i>TANDA DE VALSES</i> (1891)	153
<i>SINFONÍA CALLEJERA. CUENTOS Y CUADROS</i> (1893)	185
BIBLIOGRAFÍA	201
ÍNDICE DE RELATOS DE SUS VOLÚMENES EN PROSA	207

Los relatos de Salvador Ryeda (1886-1893),
número 118 de Iluminaciones,
terminó de imprimirse el
20 de enero de 2017



