SALVADOR RUEDA Y EL AUGE DE LA LITERATURA BREVE DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX: SUS COLABORACIONES EN *LA NOVELA CORTA*

Amelina Correa Ramón
Universidad de Granada

> La obra de Salvador Rueda constituye uno de los universos más extensos, variopintos y sorprendentes que pueda ofrecer la historia de las Letras españolas, y adentrarse en él es una aventura insólita y verdaderamente estimulante para todo aficionado a la literatura finisecular[1].

Con estas palabras comenzaba Guillermo Carnero hace más de veinte años su intervención en un histórico encuentro sobre el complejo fenómeno de la crisis de fin de siglo y sus frutos artísticos y literarios. Se trataba del Congreso Internacional sobre Modernismo Español e Hispanoamericano que se celebró en Córdoba en octubre de 1985 y cuyas aportaciones, realizadas principalmente por los más prestigiosos especialistas en la materia, vieron la luz en forma de volumen de actas un par de años más tarde. Dicho volumen contenía en su cubierta una significativa ilustración, reproducción del panel central del *Retablo del amor* del pintor cordobés Julio Romero de Torres. Este retablo, inspirado formalmente en las antiguas tablas

1. Guillermo Carnero, "Salvador Rueda: Teoría y práctica del modernismo", en Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1987, pág. 277.

religiosas, constituye una alegoría modernista que pretende ofrecer toda la gama posible de los amores encarnados en la mujer. En concreto, en el panel central se pueden contemplar dos personajes femeninos, dos mujeres morenas con el inequívoco sello de la belleza de Romero de Torres. La de la derecha, vestida y calzada, se presenta de perfil al espectador, y mira oferente a su compañera, una hermosa joven desnuda y descalza, cuyo cuerpo deslumbrante cubre apenas un mantón color marfil, que deja al descubierto sus senos y el inicio de su pubis[2]. Constituye, sin duda, tan adecuada expresión de la sensualidad voluptuosa e incitante del amor carnal, que no puede por menos que recordarse aquí un significativo poema de quien hizo del erotismo gozoso tema central de su obra literaria[3]. El título es "La lira de carne", y fue incluido por Salvador Rueda en su libro *El poema a la mujer*:

Lo mismo que un enjambre en un romero,
vibrabas para mí, plena de vida,
cual si toda estuvieses encendida
de abejas rubias de zumbar parlero.

---

2. Como bien explica Lily Litvak, la obra fue motivo de escándalo, en primer lugar, porque el vello púbico que se atreviera a pintar Romero de Torres estaba prohibido en los desnudos academicistas. Pero, además, y más importante, porque se utilizaba la forma del retablo sagrado para tratar un tema erótico, y todo ello con notable ambigüedad: "Teóricamente, el autor pretendía una demostración moral y llegaba justamente a lo contrario, la exposición de una sexualidad tan sabia y refinada que llegaba a la perversión" (Lily Litvak, "Julio Romero de Torres. El pintor de la pena negra", *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pág. 129). Y, en verdad, como rasgo de perversión decadentista se debe entender el hecho de que la escena representada en el panel central del retablo esté inspirada en el cuadro de la "Anunciación" del pintor y poeta cordobés Pablo de Céspedes (1540-1608), solo que en el lugar que ocupaba la Virgen María en el original aparece ahora la mórbida mujer desnuda del mantón blanco. Para corroborar la sugerencia, en la obra de Romero de Torres se aprecia en primer plano un búcaro con un simbólico ramo de azucenas.

3. A pesar de todas las posibles similitudes, cabría hacer una precisión, y es que la ya señalada tendencia decadentista bien apreciable en la obra de Romero de Torres, lo diferencia, sin duda, del erotismo de Salvador Rueda, caracterizado siempre por una exaltación luminosa y ajena a delectación morbosa de cualquier índole.

Siguiente

Tu pecho musical, de arco ligero,
cantaba como fuente sacudida,
y era tu voz al trino parecida
de un ruiseñor en verde limonero.

Eras de oro y de luz; tu cabellera
dijérase que música tuviera,
y fuese un haz de cuerdas de algún astro.

Y yo te la tendía esplendorosa,
volviéndote una lira portentosa
con tus amplias caderas de alabastro[4].

En efecto, cualquiera que se haya acercado a la obra de Salvador Rueda, ese "universo extenso, variopinto y sorprendente" al que se refería Guillermo Carnero, habrá percibido enseguida que constituye un encendido canto de la relación sexual, concebida como vía de iniciación hacia el conocimiento trascendente del mundo, de un mundo cuya sensorialidad exaltará a lo largo de toda su trayectoria. Y no sólo en su mucho más conocida obra poética, sino también en una faceta suya que ha permanecido tradicionalmente casi olvidada como es la de narrador, y en la que se pueden destacar novelas como *El gusano de luz* (1889), *La cópula* (1906) o *El salvaje* (1909).

Los lectores actuales debemos el poder leer *El gusano de luz*, con la que Rueda se inauguró como novelista, a la profesora Mª Isabel Jiménez Morales que la editó modélicamente en 1997[5]. Conviene recordar que el mismo autor la definía como "estudio de sensualismo"[6], en el

4. Salvador Rueda, "La lira de carne", *El poema a la mujer (1910), Gran antología*, Cristóbal Cuevas (ed.), Málaga, Arguval, 1989, vol. I, pág. 32.

5. Salvador Rueda, *El gusano de luz. Novela andaluza* (1889), edición, prólogo y notas de María Isabel Jiménez Morales, Málaga, Arguval, 1997.

6. Según declararía el propio Rueda en carta a Marcelino Menéndez y Pelayo en relación con su libro *El gusano de luz:* "he querido hacer algo así como el canto de la naturaleza tierra, y la naturaleza carne, todo desenvuelto en medio de la vendimia andaluza y con olores y sabores de mi país" [Amparo Quiles Faz, *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, AEDILE, 2004, pág. 55].

que, a pesar de plantearse una difícil relación sentimental entre dos personas de edades muy dispares y unidas por un vínculo familiar, la poderosa concepción que del amor tenía Salvador Rueda como una fuerza universal de la Naturaleza, hacía posible su triunfo sobre todas las dificultades.

En cuanto a *La cópula*, probablemente su novela más conocida, cuya publicación fue seguida de una notoria polémica, suscitó a la vez encendidos elogios[7] por parte de críticos renovadores como Andrés González Blanco, quien escribió el extenso "Prólogo" que antecede a su segunda edición. En éste, su autor se refiere al trascendentalismo cósmico de Rueda, que hace "profesión de ennoblecer y dignificar el sensualismo"[8], pues se trata de un "sensualismo casto y aun santo, porque es primitivo y natural"[9], al pertenecer a la "naturaleza humana no viciada por el pecado original"[10]. Así mismo, su contemporáneo, el afamado novelista Eduardo Zamacois, declararía impresionado que *La cópula* era "uno de los libros más raros e intensos" que habían pasado por sus manos, en el que destacaba, sin duda, su "grandeza religiosa", puesto que los protagonistas de la novela parecen una suerte de transfiguración de las divinidades mitológicas Pan y Ceres, en cuya relación íntima "hay algo de solemne, de tranquilo, de *sagrado*, que limpia su carne de toda impureza"[11].

---

7. De hecho, según el criterio de Guillermo Carnero, "es de justicia poner de manifiesto que *La cópula*, salvo en algún detalle sin importancia, es un hermoso cuento oriental de elegante y rica factura, en mi opinión el mejor libro de Rueda en todos los géneros que cultivó" (Guillermo Carnero, *op. cit.*, pág. 295).

8. Andrés González Blanco, "Prólogo", en Salvador Rueda, *La cópula*, Madrid, Lib. de Pueyo, 1908 (2ª ed.), pág. 57.

9. *Ibid.*, pág. 71.

10. *Ibid.*

11. Eduardo Zamacois, "Juicios de los contemporáneos", en Salvador Rueda, *La cópula* (2ª ed.), pág. 47. Igualmente significativas resultan las palabras de Manuel Curros Enríquez, quien considera dicha novela "cáliz, alzado por la mano de un ángel, y en que se consagra y se ofrenda lo que hay de más santo en la Naturaleza" [Manuel Curros Enríquez, "Juicios de los contemporáneos", en Salvador Rueda, *La cópula* (2ª ed.), pág. 10].

En la misma línea habría que situar su novela *El salvaje*[12], en la que sus personajes parecen encarnar la sustancia quintaesenciada de la feminidad y de la masculinidad, determinados por el poder embriagador y fecundante de una pródiga Naturaleza:

> la tierra toda, a aquella hora, parecía por un sublime momento de éxtasis en que una cópula universal engendraba otra nutridísima cosecha de corazones para que, a su vez, se renovaran en lo futuro. Riego de sol, en que cada átomo luminoso lleva a la matriz inmortal el impulso de un nuevo ser, el día derramábase desde lo divino, como un nuevo polen de especies venideras[13].

Mucho menos conocidas resultarán, sin embargo, las obras narrativas de la última etapa creadora de Salvador Rueda, y, en concreto, las que constituyen el objeto de atención del presente estudio. Publicadas entre septiembre de 1917 y abril de 1921, se trata de cuatro relatos incluidos en la colección *La Novela Corta*, titulados *La reja*, *Donde Cristo dio las tres voces*, *La Virgen María* y *La vocación*. Aunque la primera de ellas, *La reja*, adaptación homónima de una novela más extensa editada inicialmente en 1890, aparece dos meses y medio después de su cuarto viaje intercontinental, al que seguirá todavía un quinto, lo cierto es que Rueda se encuentra ya en la última etapa de su vida. Quebrantada su salud y sintiéndose ahora nostálgico de su tierra natal, el poeta solicita el traslado desde Madrid a Málaga, que consigue en marzo de 1919, como jefe de primer grado de su Biblioteca Provincial. Desde allí verán la luz sus siguientes colaboraciones en *La Novela Corta*, estimuladas con toda probabilidad por un doble aliciente. En primer lugar, frente a otras muchas coetáneas, abiertas a los autores noveles, dicha colección se enorgullecía en presentar exclusivamente obras firmadas por escritores de reconocido

12. Novela que, de hecho, según Cristóbal Cuevas, "reitera fórmulas procedentes de *La cópula*" (Cristóbal Cuevas, "Ensayo introductorio", en Salvador Rueda, *Gran antología*, vol. I, pág. L).

13. Salvador Rueda, *El salvaje* (1909), *El Cuento Azul*, Madrid, Prensa Moderna, s. f. [h. 1920], pág. 58.

prestigio. En estos momentos de su vida, para Salvador Rueda sin duda constituiría un placentero honor el sentirse invitado a compartir espacio junto con nombres como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Amado Nervo, etc. En segundo, y probablemente no menos importante, conviene tener en cuenta el factor económico, ya que, como bien estudió en su día Rafael Pérez de la Dehesa, estas colecciones de literatura breve acostumbraban a pagar una cantidad considerablemente elevada para la época por cada original entregado, que podía oscilar entre las doscientas y las trescientas pesetas[14].

El auge de dichas colecciones, iniciado, como es bien sabido, a partir de la fundación en 1907 de *El Cuento Semanal* por parte del aquí mencionado Eduardo Zamacois, se mantuvo creciente durante varias décadas. Y precisamente una de las colecciones que alcanzó una más larga vida fue *La Novela Corta*, fundada por el emprendedor José de Urquía en enero de 1916, quien logró mantenerla hasta el número 499, correspondiente al 13 de junio de 1925. *La Novela Corta* constituyó una gran revolución en el sector al introducir un concepto nuevo dentro del género, ya que ofrecía al lector buena literatura en un manejable formato tipo bolsillo[15] y con un precio sumamente bajo, que se hizo posible abaratando los costes de edición, aunque ello supusiera evidentemente rebajar la calidad material de la publicación. El éxito de la propuesta resultó inmediato y permitió alcanzar tiradas que llegaron incluso a los doscientos mil ejemplares en sus primeros años[16]. El segundo número

14. *Cfr.* Rafael Pérez de la Dehesa, "Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo", *Revista de Occidente* (Madrid), núm. 71, febrero de 1969, pág. 225.

15. Según explica Roselyne Mogin-Martin, con la elección de este formato la colección "Se parece así más a un libro que a una revista, lo que corresponde a una voluntad deliberada. Hay que relacionarla con la intención de hacer de cada número el libro de los que no pueden pagarse libros" (Roselyne Mogin-Martin, *La Novela Corta*, Col. Literatura Breve, núm. 4, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pág. 31).

16. Además del estudio específico de Roselyne Mogin-Martin ya citado, *cfr.* también el muy pionero de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, *Bibliografía de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Libris, 1996, así como el más reciente y breve artículo de Carlos García-Romeral Pérez, "*La Novela Corta* de José de Urquía", *Noticias Bibliográficas. Revista Bibliográfica Anticuaria Internacional*, núm. 100, 2004, págs. 38-39.

de la colección incluyó un elocuente manifiesto editorial titulado "Nuestro propósito", donde se insistía especialmente en la firme intención de seleccionar rigurosamente a los colaboradores con el objetivo de ofrecer al lector la garantía de los mejores autores y los mejores textos literarios posibles[17].

Así pues, es en ese contexto donde habría que situar la colaboración de Salvador Rueda. Sin embargo, conviene puntualizar algunos detalles con respecto a la *intrahistoria* editorial de la primera de dichas contribuciones, que, como ya se ha adelantado, tuvo lugar en 1917. Rueda viaja a Filipinas en diciembre de 1916 y no regresará a España hasta el día 6 de julio de 1917. Se desconoce la fecha exacta en que recibió la propuesta de participar en *La Novela Corta*, pero, al parecer, debía de existir un considerable interés en lograr su aceptación. Tanto es así, que la colección se saltó una de sus principales normas editoriales, fundamentada en que el texto que se publicaba tenía que ser una narración inédita[18], puesto que, como ya se ha adelantado, la obra con la que Rueda inauguró sus colaboraciones consistió en una versión resumida de *La reja*, una novela que ya había publicado en 1890. Frente a la picaresca de la época, en que resultaba frecuente hacer pasar como nuevo un texto anterior, al que se le daban simplemente algunos retoques y se le cambiaba el título, el autor malagueño especifica honestamente entre paréntesis el carácter de adaptación que posee su relato: *La reja (Adaptada expresamente a las dimensiones de esta Revista)*. Dado que entre la fecha de su desembarco desde Filipinas y la publicación de su novela breve transcurren apenas dos

17. *Cfr.* "Nuestro propósito", en Joaquín Dicenta, *El hijo del odio*, *La Novela Corta* (Madrid), núm. 2, 22 de enero de 1916, págs. 1-2.

18. En el ya citado editorial "Nuestro propósito" se hace especial mención del carácter inédito de las novelas que tenía intención de publicar la colección, como sello de calidad frente a la costumbre del *refrito* tan habitual en la época. Sin embargo, conscientes de las posibilidades de fraude, ya en el número 45, "al lado de la mención 'novela inédita' se añade 'bajo responsabilidad de su autor'. A partir del número 50, y durante mucho tiempo aparecerá sistemáticamente la mención: 'Las novelas inéditas que publica esta revista son pagadas como inéditas y consideradas como tales...'. La revista entonces no niega la posible estafa al lector, pero, ya que no puede evitarla, se exime de toda responsabilidad: el culpable es el autor, que también la ha estafado a ella" (Roselyne Mogin-Martin, *op. cit.*, págs. 44-45).

meses y medio, es de suponer que la invitación le sorprende sin ningún original inédito y sin tiempo o inspiración para escribirlo. Así pues, optará por retomar su novela de casi tres décadas atrás y ajustarla a las dimensiones ahora requeridas.

La acción del relato se sitúa en un ficticio pequeño pueblo de pescadores llamado Guedeja, donde vive la familia de Rosalía, una bonita muchacha que mantiene una relación amorosa con Bernardo, joven de procedencia humilde, honrado y trabajador, pese a lo cual es rechazado por el ambicioso *tío Justo*, como se conoce al padre de la joven. En realidad, éste aspira a concertar para su hija un matrimonio de conveniencia con alguno de sus dos ricos pretendientes, llamados Antolín y *Primores*. Para ello, y haciendo gala de un carácter egoísta y brutal, no duda en maltratar incluso físicamente no sólo a su hija, sino también a su mujer, Prudencia, que defiende y apoya a Rosalía. De hecho, la caracterización que Salvador Rueda ofrece en todo momento del *tío Justo* vendrá marcada por la significativa animalización del personaje, de quien se nos dice, por ejemplo, que era un "compuesto de cerdo y hombre" o que "todo lo hacía con la ceguera del cerdo"[19].

Movido por un interés exclusivamente material, desprecia los sentimientos de la joven y trata de obligarla mediante la violencia, sin darse cuenta de que se trata de una pasión que, como una fuerza más de la Naturaleza, escapa ya del control de la voluntad. Así, se afirmará elocuentemente en la novela que "estaban ya Rosalía y Bernardo encajados moralmente uno en otro, de tal modo, que no había señal de la juntura" (pág. 1).

Teniendo en cuenta la ya comentada concepción que Salvador Rueda tenía del amor como una realidad íntima y profundamente sacralizada, no resulta de extrañar que aluda reiteradamente a los encuentros entre los amantes como si se tratara de la celebración de un sacramento, donde el lugar de los mismos, la reja que da título al relato, se transustancia en el ara mística que propicia la revelación amorosa:

---

19. Salvador Rueda, *La reja*, *La Novela Corta* (Madrid), núm. 90, 22 de septiembre de 1917, s. pág. [págs. 7 y 1]. A partir de aquí se señalará el número de página en el texto entre paréntesis.

La reja de Rosalía, abierta a causa del bochorno, parecía altar dispuesto para decirse en él la misa del amor (pág. 1)[20].

La reja como lugar de cita nocturna de los enamorados se convertirá casi en un tópico de la literatura costumbrista, así como de la poesía de finales del siglo XIX y comienzos del XX, como reflejo de lo que era, en efecto, práctica común en una sociedad que delimitaba el ámbito privado como espacio propio de la mujer, que permanecía casi encerrada en los estrechos límites del hogar, del que se suponía que debía ser su ángel de pureza. No será ésta la única novela de Rueda en que la reja desempeñe un papel importante, pues, como se verá más adelante, resultará crucial en el desarrollo argumental del relato *La Virgen María*[21].

Encerrada Rosalía por su padre, quien le prohíbe a toda costa reunirse con su amado, se acabará organizando una conspiración en el pueblo, hartos la mayoría de sus habitantes de la brutalidad del personaje indigno que constituye el *tío Justo*. Así, entre todos ellos planearán llevar a término una antigua costumbre denominada *sacorio*[22],

20. Además, de entre las coplas que canta el grupo de muchachos que hace una ronda nocturna por el pueblo, destaca esta que reproduce exactamente los mismos elementos: "En el altar de tu reja/ digo una misa de amor;/ tú eres la virgen divina,/ y el sacerdote soy yo" (pág. 2). En ambos casos se pueden adivinar reminiscencias del conocido romance antiguo titulado precisamente "La misa de amor" [*El enamorado y la muerte y otros romances españoles*, Diana París (ed.), Buenos Aires, Planeta, 2000, págs. 21-22].

21. Como explica Enrique Baltanás, la reja actúa como conector entre lo interior y lo exterior. Se trata de un "escenario de hierros y flores" que ha formado durante mucho tiempo "parte indisociable de la vida andaluza" y que, como tal, ha aparecido reflejado en numerosas obras literarias. Además, "constituye un espacio íntimo, pero al mismo tiempo público. Los mismos hierros que protegen el vano de la ventana comunican e incomunican, propician e impiden. Es un terreno intermedio, como intermedio es el noviazgo, rito de paso entre dos estados: la soltería y el matrimonio" (Enrique Baltanás, *La materia de Andalucía. El ciclo* andaluz *en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, pág. 73).

22. Según el *Vocabulario andaluz* (1934) de Antonio Alcalá Venceslada, se trata del "Acto de efectuar el depósito de una novia a cuyo casamiento se opone la familia" (s. l., *El Mundo*/Universidad de Jaén/Cajasur, 1999, pág. 568).

Ya el propio Salvador Rueda varias décadas antes había dado precisamente ese título a un cuadro de costumbres incluido en su libro *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces*, Madrid, Administración de la Academia, 1887 (2ª ed.).

consistente en raptar a la novia pero con todo tipo de garantías morales e incluso legales. Así, se acuerda una fecha entre los contrayentes, eligiéndose coincidiendo con las fiestas de la localidad, y esa noche el prometido acude ataviado con sus mejores galas y con un nutrido cortejo a caballo, que incluye a los padrinos e incluso al juez del pueblo, con el objeto de que preste adecuado testimonio de todo el proceso y de que quede la novia depositada con garantías hasta que se pueda efectuar posteriormente el enlace nupcial.

En este aspecto se puede señalar una característica habitual en la narrativa de Salvador Rueda, y que se manifiesta en los cuatro relatos incluidos en *La Novela Corta*, como es la de reflejar costumbres, tradiciones y elementos representativos del folklore popular, que son descritos y puestos en situación con todo lujo de detalle, constituyendo en ocasiones en curioso documento al tratarse de rituales y prácticas que, por haber caído en desuso, resultan hoy en día prácticamente desconocidos[23].

El *sacorio* se efectuará felizmente, contando Rosalía, además, con las bendiciones de su madre, ferviente partidaria de los matrimonios por amor, algo que ella no ha podido disfrutar:

> ¡Malhaya la ambición, que da vida tan triste a las personas! Que se case con quien ella desea es a lo que aspiro antes de cerrar los ojos para siempre. Luego, que Dios no la deje sola en el mundo y derrame en su casa la gracia que no derramó en la mía (pág. 20).

---

23. Por la frecuente inclusión de dichos pasajes en su obra será considerado Salvador Rueda costumbrista en el volumen antológico de edición anónima titulado *Doce costumbristas malagueños*, Málaga, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

La importancia que adquieren los cuadros de costumbres y los retratos de tipos populares resultan tan llamativos en el caso de *La reja* que el escritor y crítico granadino Gabriel Ruiz de Almodóvar se refirió ya en la temprana fecha de 1891 al noviazgo entre Rosalía y Bernardo como una suerte de "tallo artificial, en que el artista va poniendo verdaderas flores, delicadas poesías de la naturaleza" (Gabriel Ruiz de Almodóvar, *Salvador Rueda y sus obras*, Madrid, Tip. de Manuel Ginés Hernández, 1891, pág. 34).

El final afortunado que Rueda concibió para su novela coincide con su concepción positiva de la esencia de la pasión amorosa que, como ya se ha adelantado, será una constante en su trayectoria. Con el apoyo popular, la pareja de enamorados triunfa sobre los intereses materialistas, quedando burlado no solo el despótico padre, sino también los dos pretendientes que intentaban conseguir a Rosalía a despecho de sus sentimientos y aprovechándose para ello de la codicia del padre y de su propia fortuna personal. En ambos casos el novelista los presentará en una situación equívoca que acabará de manera fulminante con sus pretensiones, abocándolos al ridículo, al tiempo que consigue la sonrisa cómplice del lector.

Muy distinto carácter tendrá la siguiente colaboración que Salvador Rueda publicará en *La Novela Corta*, escrita -esta vez sí- a propósito para la colección, por lo que tras su título, *Donde Cristo dio las tres voces*, consta visiblemente la aclaración "Novela inédita". Frente a la radical expresión de denuncia de los malos tratos y de los matrimonios sin amor que constituía *La reja*, sin embargo, *Donde Cristo dio las tres voces*, publicada el 3 de mayo de 1919, compone un simpático divertimento que, partiendo de una importante base costumbrista, viene a plantear una nueva celebración del amor como fuerza esencial de la Naturaleza que otorga un merecido final feliz a sus protagonistas.

La acción, mínima, se desarrolla en este caso en una localización real como es el propio pueblo de Benaque, una pequeña localidad malagueña, dependiente administrativamente de Macharaviaya, donde había nacido en 1857 Salvador Rueda. La explicación del curioso título del relato, tomado de un conocido dicho popular, tiene relación precisamente con lo alejado que se encuentra dicho pueblo, lo que le confiere su peculiar carácter aislado:

> Por lo perdida que hallábase la aldea entre montes y desfiladeros y por no llegar a ella jamás rumores del mundo ni de la civilización, más bien se le [*sic*] conocía en los pueblos de los alrededores por el nombre desolado de *Donde Cristo dio las tres voces*[24].

24. Salvador Rueda, *Donde Cristo dio las tres voces*, *La Novela Corta* (Madrid), núm. 174, 3 de mayo de 1919, s. pág. [pág. 1]. A partir de aquí se señalará el número de página en el texto entre paréntesis.

El relato está protagonizado por una joven huérfana, de carácter alegre, decidido y emprendedor, que regenta la única taberna del pueblo y que posee un nombre de inequívoca raigambre malagueña, como es el de Trinidad[25]. Ésta se ve asediada por el apuesto Juan Miguel, el cual, llevado de su talante bromista y con el objeto de robarle la clientela para la nueva taberna que él mismo pretende abrir, se embosca cada noche por las calles cercanas disfrazado de fantasma, asustando a los supersticiosos parroquianos[26]. Su burla macabra se completa el día en que, tras alarmar con ruidos misteriosos a los asiduos clientes de la taberna de Trinidad, termina aterrorizándolos con el dibujo de un fúnebre esqueleto marcado con fósforo sobre el muro frente a la misma. Así, Trinidad se acaba quedando sola, mientras que la recién inaugurada taberna de Juan Miguel comienza a recibir la visita de todos los asustadizos lugareños. A partir de ese momento, la temperamental Trinidad decide vengarse a toda costa. Sin embargo, lo que da sentido al hilo argumental del relato viene dado por el verdadero móvil que condiciona las acciones de Juan Miguel, y que no es otro que el amor que siente por Trinidad, y, no atreviéndose a confesárselo, pensó que dejándola sin recursos, a él se le presentaría la ocasión de prestarle ayuda. Claro está que no había tenido en cuenta el fuerte carácter de la muchacha, quien, lejos de solicitar auxilio, lo único que quiere es desquitarse de quien la ha dejado sin medios de subsistencia. Y será

25. No se puede olvidar que Trinidad es precisamente el nombre de uno de los barrios históricos de la capital malagueña, además de la advocación de la Virgen que acompaña a Nuestro Padre Jesús Cautivo, imagen procesionada devotamente en su Semana Santa y que recibe tradicionalmente el sobrenombre de "el Señor de Málaga".

26. Aunque hoy en día pueda resultar sorprendente, lo cierto es que la práctica de disfrazarse de fantasma para atemorizar a las almas cándidas con algún motivo oculto resultó, al parecer, más habitual de lo que se podría suponer en un pasado no demasiado lejano. Así, por ejemplo, despejar las calles para favorecer unos amores adúlteros, propiciar encuentros clandestinos o incluso eliminar testigos indiscretos por el paso de animales enfermos conducidos al matadero para ser sacrificados ilegalmente son algunos de los propósitos que describe José García Ladrón de Guevara en su libro *Fantasmas de Granada. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Don José G. Ladrón de Guevara en su Recepción Pública,* Granada, Academia de Buenas Letras de Granada, 2004.

precisamente la escena de la venganza la que propicie un final completamente inesperado para el relato.

Así, con el objeto de celebrar la exitosa inauguración de su nueva taberna, Juan Miguel organiza un magnífico baile, al que invita a sus convecinos, incluyendo, claro está, a Trinidad. Los preparativos se llevan a cabo con gran expectación, hasta que finalmente llega el esperado día. El anfitrión dispone las sillas en su local, reservando la mejor de todas precisamente para Trinidad, que entiende el gesto como un nuevo reto, que no puede por menos que aceptar:

> Iban a salir nuevas parejas al baile, cuando vestida como una reina, segura del efecto que iba a producir, y más hermosa, casta y triunfante que la misma Venus Citerea, apareció en el marco de la puerta Trinidad, la cual, además de lucir un puñado de rosas de terciopelo en la cabeza[27], mostraba en medio del busto un rojo clavel de *a libra* que parecía su corazón asomado entre dos senos, para iluminar y dar corona a la fiesta[28] (pág. 13).

---

27. Como bien explica Gustav Siebenmann en su libro *Los estilos poéticos en España desde 1900*, "Los nombres de plantas juegan en el metaforismo andaluz un papel apreciable" (Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 306). Además, conviene recordar la existencia y arraigo del tradicional y hoy ya casi olvidado lenguaje codificado de las flores. En este sentido cobra su pleno significado una obra como la decimonónica *El lenguaje de las flores y de las frutas*, firmada con el elocuente seudónimo de *Florencio Jazmín*, en la que se afirma que "la rosa pertenece a Venus" y que "posee, como ella, su gracia, mucho más encantadora que la belleza" (Barcelona, Lib. de Manuel Saurí, 1870; ed. facsímil: Valencia, Libs. París-Valencia, 1996, pág. 93). Puesto que en el texto se compara a Trinidad con la imagen de Venus Citerea, no resulta casual que se la presente ataviada con la flor asociada con dicha divinidad.

28. En cuanto a los claveles, conviene recordar un pasaje anterior del relato, donde se describe la agitación que reinaba en todas las casas, con sus habitantes acicalándose con sus mejores galas para el baile: "Collares de dompedros y de jazmines, aguardaban caer sobre senos y cabezas. Los claveles espléndidos de Benaque, disciplinados, rojos, pajizos, morados, de corona, rosados, de plata, esperaban bañándose en floreros llenos de agua, quedar colgados de rizos rubios, de rizos negros, de rizos castaños y sobre los rodetes de pleita de ocho ramales, y sobre picaportes o cocos atados por cintas polícromas" (pág. 10). Además de la evidencia de la asociación entre la mujer y las flores, que resultó una constante a lo largo de todo el siglo XIX y que queda puesta de manifiesto en el arte y la literatura, Salva-

Atraído por su belleza, Juan Miguel se acerca enseguida para sacar a bailar a la joven, sin sospechar que ésta va a aprovechar su invitación para, en una escena que podría formar parte de una comedia o vodevil al uso, cortar sutilmente, con unas pequeñas tijeras que lleva escondidas, los tirantes que sujetan los pantalones que acaba de estrenar el apuesto mozo. Así, cuando éste intenta realizar los primeros movimientos del baile, su "naturaleza" queda expuesta a la vista de todo el pueblo, ya que Salvador Rueda se encarga de precisar al lector que éste no lleva ropa interior alguna. Esta escena, que podría resultar simplemente grotesca o ridícula, sirve al escritor para ensalzar el carácter varonil de su protagonista, en línea con lo que venía resultando habitual en su trayectoria novelística. Así, si Trinidad es comparada con la divinidad clásica del amor, Venus Citerea, y denominada "reina" o "diosa" en algún pasaje de la novela, Juan Miguel será también exaltado como una auténtica condensación de la fuerza masculina en su estado más puro[29], al igual que había sucedido en las anteriores novelas de Rueda *La cópula* o *El salvaje*. De hecho, no se puede pasar por alto que, como recoge Juan-Eduardo Cirlot en su ya clásico *Diccionario de símbolos*, el miembro viril ha representado desde antiguo "la perpetuación de la vida, del poder activo y de la fuerza en su propagación cósmica"[30].

---

dor Rueda hace un especial hincapié en el clavel, que detalla en todas sus posibles variedades y colores. De hecho, se puede recordar que a lo largo de su trayectoria dedicó explícitamente varios poemas a dicha flor, de la que destaca sus asociaciones sensoriales. De entre ellos llama la atención el titulado muy significativamente "Mujer de claveles": "Tiendes en el ropón tu estatua egregia,/ y prometo vestirla de claveles,/ de todos los claveles españoles/ que cuaja el sol triunfal del mediodía./ Te enfundo los dos pies en los pajizos/ claveles de Granada, que se asoman/ a las albercas árabes. Te cubro/ los tobillos de rojos brazaletes,/ hechos con los claveles que de Córdoba/ llenan los olorosos arriates,/ donde el magnolio luce sus magnolias/ que huelen a limón y a risa griega" [Salvador Rueda, "Mujer de claveles", *El poema a la mujer* (1910), *Gran antología*, *cit.*, pág. 84]. Además, en la escena que ocasiona el desenlace final de la novela *El salvaje*, tendrán también una decisiva importancia los claveles, con todas sus posibilidades sensoriales.

29. Así, Rueda afirma elocuentemente que "se exhibió todo rotundo, agresivo, brutal, inenarrable" (pág. 14).

30. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985 (6ª ed.), pág. 201.

Lo cierto es que una escena que podía haber acabado derivando hacia el terreno de lo cómico en otra cualquier obra, termina convirtiéndose en virtud de la peculiar concepción del amor carnal y de la complementariedad de las realidades esenciales de lo masculino y lo femenino que caracteriza a Rueda, en el germen de una pasión, la que concibe Trinidad por Juan Miguel, cuya imagen no puede apartar obsesivamente de su cabeza desde ese mismo momento:

> Desde aquel día el corazón de Trinidad era un campanario turbulento, que repicaba a las glorias más altas. Se castigó, se flageló; nada pudo. Juan Miguel, en vez de haber caído derribado por ella a sus pies, se erguía tirano y avasallador, dándole a ella órdenes de que lo amase, de que fuera la divina esclava de su pasión.
>
> Y he aquí el fenómeno de física y de química moral, que cambia una antipatía en afecto y un abrasador incendio de odio en amor (pág. 15).

Fenómeno que revela una concepción del amor deudora en buena medida de la antigüedad pagana y del "amable hedonismo que caracteriza el espíritu mediterráneo"[31], en palabras de Cristóbal Cuevas. Así pues, confesados por ambos sus arrebatados sentimientos, el relato terminará con el feliz matrimonio de Trinidad y Juan Miguel, enlazados así como magníficos ejemplares del poder revitalizador de la Naturaleza.

Un año después publicará Salvador Rueda su siguiente colaboración en *La Novela Corta*. Se trata de *La Virgen María*, editada el 8 de mayo de 1920 y que lleva como subtítulo la siguiente enigmática aclaración: "Boceto de una obra teatral, inédito". Se aclara, evidentemente, el carácter inédito del relato, tal y como requería la colección, pero parece anticiparse el propósito futuro de Rueda de convertir en pieza dramática lo que en ese momento tiene una forma narrativa completamente depurada[32]. Ello contrasta con la que será

31. Cristóbal Cuevas, *op. cit.*, pág. LXXXVII.

32. El carácter narrativo de la obra queda subrayado por el propio autor incluso desde las primeras palabras, en que manifiesta en primera persona. "No era la 'Vir-

su cuarta y última colaboración, publicada tres años después bajo el título de *La vocación*, que, por el contrario, lleva como subtítulo "Novela escénica inédita en tres jornadas, en prosa", y que ofrece, sin embargo, la presentación formal de una obra dramática, con la lista inicial de personajes, las escenas dialogadas, las pertinentes acotaciones y la división en jornadas. Roselyne Mogin-Martin señala en su pormenorizado estudio acerca de *La Novela Corta* que, curiosamente, no resultó infrecuente la inclusión de obras teatrales dentro de esta colección, a pesar de que la misma empresa editorial contaba también con otra serie titulada *La Novela Teatral*. Además, apunta como una de las posibles razones el que "la frontera entre géneros no es muy clara en aquel entonces"[33].

No obstante cabría recordar, quizás, que uno de los rasgos propios de la modernidad se considerará precisamente el creciente auge de géneros mixtos o híbridos. De hecho, se puede señalar que, con unos tímidos inicios a partir del romanticismo, acentuados en las últimas décadas del XIX, y muy en especial, durante todo el siglo XX, el género pierde su carácter normativo para convertirse, al igual que se puede apreciar en el caso de Salvador Rueda, en un campo de experimentación[34].

En cualquier caso, lo cierto es que *La Virgen María* resulta, sin duda, por su intenso lirismo y por el profundo simbolismo que despliega, la más interesante de toda la serie. Constituye, además, una

---

gen María' de mi cuento la Virgen santísima" (Salvador Rueda, *La Virgen María*, *La Novela Corta*, Madrid, núm. 228, 8 de mayo de 1920, s. pág. [pág. 1]). A partir de aquí se señalará el número de página entre paréntesis en el propio texto.

33. Roselyne Mogin-Martin, *op. cit.*, pág. 56. No resulta probable, además, que Salvador Rueda decidiera publicar su novela escénica *La vocación* en *La Novela Corta* guiado por motivos económicos, puesto que, como ya se ha aclarado, Prensa Popular, la editora de la colección, editaba igualmente desde diciembre de 1916 una colección gemela titulada *La Novela Teatral*.

34. *Cfr.*, en este sentido, las palabras de Franca Sinopoli al respecto, cuando señala que actualmente "se destaca una función transformativa por la cual ya no vale la estabilidad, sino la inestabilidad del género mismo, la desviación, su capacidad dialéctica entre la conservación y la innovación" [Franca Sinopoli, "Los géneros literarios", en Armando Gnisci (dir.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adapt. bibl. de Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, pág. 181].

novela de denuncia del poder de la maledicencia popular, capaz de arruinar la vida de una persona por completo inocente. Frente a las otras tres obras, es la única que presenta un final trágico, acorde con el apasionado dramatismo del relato que ofrece un argumento muy sencillo. Ambientada en el pequeño pueblo ficticio de El Retamar, tiene como protagonista a una joven a quien, por sus virtudes y porque su serena belleza recuerda a los habitantes del lugar a la imagen de la Virgen de la Parroquia, todo el mundo conoce como "Virgen María". Ella es huérfana y vive junto con una anciana tía suya invidente en una casa que se caracteriza por tener una hermosa y florida reja cuyas macetas cuida esmeradamente la muchacha. De hecho, y siguiendo una tradición habitual en toda la literatura y el arte simbolista de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, Rueda asociará la mujer con el mundo vegetal y la sensualidad floral. Así, "Virgen María" será "gala y flor de las mujeres" (pág. 1), se hablará de sus "manos de lirio", "nuca de nardo", "mejillas de durazno" (pág. 5), etc. Además, y significativamente, la nubilidad de la joven vendrá representada por la eclosión primaveral de las flores de su reja, con las que parece establecer una íntima comunicación:

> Como castillo de fuegos químicos, estaba su reja, toda estallante de capullos henchidos y de rosas que se desbarajaban al sol. Y cada flor de aquellas, borracha de aroma y con los estambres y pistilos desbordados de fecundidad, enviaba a su cuerpo emanaciones imposibles de resistir y avisos de nupcias cercanas (pág. 4).

"Virgen María" está prometida a un joven del pueblo, a quien ama apasionadamente y para el que Salvador Rueda elige con toda intención el nombre de Julio Flores. Las intensas sensaciones que acompañan a los sentimientos de la muchacha se describen siempre significativamente en términos vegetales. Así, con el renacer de la naturaleza que acompaña al mes de mayo, ella percibirá "como queriéndosele deslizar por las venas adentro una corriente de rosas", o la voluptuosidad de las flores "que sentía rodar por su cuerpo" (pág. 3).

Sin embargo, una noche de esa primavera sucederá un hecho que cambiará para siempre su vida, cuando "Virgen María", asomándose a la reja donde cree que la espera su novio, sea asaltada por un pervertido que llevaba acechándola desde hacía tiempo. Si la joven es asimilada continuamente al mundo floral, en el caso del atacante el autor malagueño optará por un procedimiento de caracterización deshumanizadora, por lo que carece incluso de nombre, y, debido a su comportamiento bestial, aparece asociado reiteradamente con los animales. Así, se dice que tenía "forma de alacrán humano", que se refregaba como un "macho cabrío" (pág. 1) por la ventana de la mujer, y, cuando la atacó en su reja, sus brazos la abarcaron "como dos retorcidas culebras" (pág. 4), en una imagen que alude claramente a la serpiente como símbolo del pecado. Más adelante se afirma explícitamente de él que "Es un bicho inmundo que no llega a ser hombre" (pág. 16).

Además, la descripción que Rueda nos hace de este ser degenerado parece revelarse deudora de las tan difundidas tesis de Cesare Lombroso y sus teorías acerca de los rasgos físicos que podrían poner de manifiesto la tendencia hacia la criminalidad, como expuso en su muy conocida obra *L'uomo delinquente* (1876), tan difundida en la Europa finisecular[35]. De este modo, nos encontramos con alguien a quien se califica de "ejemplar erótico" y que es descrito como "un hombrecillo [...], flacucho, la tez pajiza, los labios blancos y delgados como cantos de papel, la mirada venenosa y fría" (pág. 1).

Aunque, evidentemente, los hierros de la ventana protegen a "Virgen María" de un mayor avance del sátiro, del que ella se defiende con valentía, sin embargo todas las plantas que adornan la reja acusarán las huellas de la lucha y serán interpretadas por el pueblo como una señal inequívoca de mancillamiento de la virtud femenina. Así pues, se completa la identificación entre las flores y la mujer y se reiteran las imágenes metafóricas en ese sentido. De este modo,

35. *Cfr.* Lily Litvak, "La *sociología criminal* y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo", *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 129-154.

se hablará de "sus macetas mustias" (pág. 2), del "deshojamiento" de la muchacha y de "sus ojeras vaciadas en el divino molde de dos lirios" (pág. 1), de "Varios claveles de fuego caídos, [que] parecían los chispazos sangrientos de una batalla" (pág. 6) y de que "en todo había algo como de huerto profanado" (pág. 2).

Por su parte, los habitantes de la aldea se presentan como una turba inculta, envidiosa y cruel que se complace en el mal ajeno y que no busca la verdad, sino que prefiere guiarse por los rumores. Así los malintencionados comentarios que profieren ante las maltrechas plantas de la reja, concluyendo que:

> una flor rota [...] no pué componerla ni el poer de Dios. Moza que pierde el ser, es como una campanilla manoseá (pág. 6)[36].

Ante tan crueles murmuraciones, a las que pronto sigue el completo aislamiento del pueblo, "Virgen María" recuerda la implacable letra de una copla popular:

> Quisiste que con sus labios
> besara un hombre en tu honra;
> la mancha no se te quita
> ni con agua de colonia (pág. 7).

La elocuente palabra "mancha" aplicada a la pérdida de la virtud femenina resulta un tópico habitual en la lírica y el folklore, y expresa evidentemente un secular y arraigado prejuicio acerca de la honra de la mujer. El caso de Salvador Rueda no supondrá una excepción,

36. Las flores que aparecerán rotas al pie de la reja de "Virgen María" serán, principalmente, campanillas azules, flor que, curiosamente, desempeñará también un papel fundamental en el desenlace de la novela *El salvaje*, cuando María, la protagonista, se entregue amorosamente al pastor viril y primario que da título a la obra, ataviada con una corona vegetal: "Rodaron dos, cuatro, seis, un raudal de flores; luego una lluvia desgranada, como una constelación, caída de sus sienes de virgen./ Nada se veía de la escena de amor. Solo caían sobre el lago campanillas azules, campanillas azules, campanillas azules..." (Salvador Rueda, *El salvaje*, *cit.*, pág. 62).

pues se pueden encontrar ejemplos de otros poetas andaluces coetáneos y vinculados con el modernismo que, en su evocación de los cantares populares, reproducirán letras en una línea temática en todo similar. Es el caso del granadino Manuel Paso, quien escribe: "La mujer es lo mismo/ que nieve blanca,/ si una impureza toca/ coge una mancha;/ y ya se sabe/ que una mancha en la nieve/ no hay quien la lave"[37]. Algún tiempo después se puede destacar también el ejemplo del almeriense Francisco Villaespesa, con su copla: "¡A la corriente del río/ en vano vas a bañarte,/ porque la mancha que tienes/ no hay agua que te la lave!"[38].

Pero volviendo al relato de Salvador Rueda, resulta significativo también el uso reiterado que hará de un lenguaje religioso cargado de simbolismo, y así se explicará que ahora sería más adecuado llamar a la protagonista "María de la Soledad", abandonada como se encuentra por todos (pág. 2). Igualmente, los testigos de su desgracia afirman que "parecía haber pasado de ser la 'Virgen María' a ser 'María Magdalena', con el manto real de sus cabellos en desorden, con su pecho redondo y alto semejante a un cáliz de oro vacío, con sus caderas de amplitud solemne y desgoznadas por el decaimiento de la pena" (pág. 2). Y, en una imagen que parece evidenciar su raigambre modernista por la estilizada evocación de las vidrieras medievales[39], tan del gusto de la lírica finisecular, se afirmará que "Ya no era la 'Virgen María',

37. Manuel Paso, "Nieblas", *Nieblas*, Madrid, Est. Tip. de P. Núñez, 1886; *apud* Ignacio Prat, *Poesía modernista española. Antología*, Madrid, Cupsa, 1978, pág. 62.

38. Francisco Villaespesa, *Andalucía* (1910), *Poesías completas*, Federico de Mendizábal (ed.), Madrid, Aguilar, 1954, vol. I, pág. 875.

39. El motivo de las vidrieras, con sus peculiares sugerencias y connotaciones sensoriales, fascinó de manera especial a los escritores finiseculares. En este sentido, se pueden mencionar, enre otras, composiciones como "El Albayzín" (1910), de Alberto Álvarez de Cienfuegos ("Tras las vidrieras/ mujeres de pupilas ojerosas/ que sueñan con fantásticas quimeras"); "La ejecutoria" (1912), de Manuel de Góngora Ayustante ("...este empolvado códice que mi orgullo venera/ minió, acaso, un paciente monje benedictino/ a la luz que filtrara polícroma vidriera"); "El monje obseso" (1919), de Juan González Olmedilla ("...la vidriera gótica, con su luz escarlata/ tu cuerpo cubriría de fantásticas hiedras"); o "Vidrieras" (a. 1911), de José Jurado de la Parra ("En una ojiva prisionera/ -tamiz del sol meridional-/ brilla una gótica vidriera,/ como un incendio de cristal").

título divino que le había concedido el pueblo por su belleza y sus virtudes; ya era el religioso cristal de un vidriera gótica estrellado en una piedra de mil filos" (pág. 3).

La joven se ve de este modo sometida a un inflexible juicio moral en el que resulta condenada sin haberse podido defender, y, lo que es peor, su propio novio, guiado por el peso de los prejuicios, la considera igualmente culpable[40]. Así pues, abandonada de todos, "Virgen María" se consume en soledad durante varios meses hasta que llegan las fiestas del pueblo. Ese momento, que Rueda describirá con todo lujo de detalles, marcará el desenlace trágico del relato, cuyo momento culminante vendrá dado por la procesión de la Patrona, en este caso, la Virgen del Rosario. En ese sentido, se puede destacar la similitud que presenta con la novela breve *La reja*, que, como se recordará, también llegaba a su clímax coincidiendo con la procesión mariana, aunque en su caso, con el final feliz del *sacorio*.

Rueda aprovecha esta larga escena para introducir también una profunda crítica social, puesto que contrasta vivamente la exterioridad llamativa y ostentosa de los cultos católicos, con un ornamentado cortejo y numerosos devotos y penitentes luciéndose en las filas mientras portan velas en sus manos, con la crueldad y malicia interior de quienes han sido capaces de despreciar a una muchacha basándose tan sólo en infundados rumores. Es decir, el escritor denuncia una religión que se basa en buena medida en las apariencias, pero que descuida lo que verdaderamente importa, es decir, la esencia.

Ante ese vistoso desfile procesional, "Virgen María" permanece encerrada en su casa, pero cuando llegue a su altura la imagen de la Virgen no podrá contenerse y saldrá corriendo hacia ella ante los

---

40. La única escena en que Julio Flores ve a la joven después de lo sucedido tiene lugar por la noche, a través de la reja. Ella está vestida completamente de negro, como si guardara luto, rezando arrodillada ante una imagen mariana que tenía en su altar doméstico, y parecía la "encarnación del dolor y del martirio" (pág. 8). Cuando él le habla, ella "voceó como quien suelta vidrios rotos por la lengua" (pág. 8), en una expresión que recuerda claramente a la que luego utilizará Federico García Lorca para la atormentada Novia de *Bodas de sangre*: "¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!" (Federico García Lorca, *Bodas de sangre. Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Barcelona, Ediciones B, 1987, pág. 105).

ojos de todo el pueblo, que la contempla visiblemente enflaquecida y desmejorada, nuevamente presentada en términos religiosos:

> Estaba tan severa María, tan escaldado su rostro por el llanto, tan de alabastro impecable sus manos, tan de marfil religioso su semblante, tan en relieve sus tendones como los de los santos, tan exaltada toda en belleza y en dolor (pág. 14).

Ella llora ante la imagen sagrada y confiesa toda la verdad, la que nunca ha querido escuchar nadie. El pueblo, enardecido, grita su arrepentimiento. "Virgen María" se les antoja ahora una mártir o una santa, sin darse cuenta, en ningún momento, de que los verdugos de dicha mártir habían sido precisamente ellos. En una suerte de catarsis colectiva, el que fuera su novio sale de entre la multitud y ésta, enfebrecida, los insta a celebrar una boda delante de las mismas andas de la procesión. Pero las emociones sufridas resultan demasiado fuertes, puesto que la profunda pena había quebrado hasta tal punto la salud de "Virgen María" que, antes de poder siquiera formular sus votos, cae muerta en el acto.

Así, el final de la novela se convertirá en la recreación de un tema que tan fascinante había resultado a los escritores modernistas, como es el de la joven virginal muerta en plena juventud. Obsesiva presencia tan reiterada en las páginas de entresiglos que parece dejar de manifiesto que sólo la inocencia arrebatada por la muerte permanece para siempre inalterablemente idealizada[41].

---

41. Por señalar tan solo algunos ejemplos, y sin el ánimo de ser exhaustivos, se pueden mencionar, entre otros, los poemas "La última cita", de José Sánchez Rodríguez [José Sánchez Rodríguez, "La última cita", *Nocturnas* (1896), *Alma andaluza (Poesías completas)*, Antonio Sánchez Trigueros (ed., introd., biogr. y bibliogr.), Richard Cardwell (estud. prelim.), Granada, Universidad de Granada, 1996, pág. 268], "Al recordarla", de Narciso Díaz de Escovar [Narciso Díaz de Escovar, *Efímeras* (1916); *apud* Amelina Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología*, Sevilla, Alfar, 2004, pág. 70], "Entierro ortodoxo", de Antonio de Zayas [Antonio de Zayas, "Entierro ortodoxo", *Joyeles bizantinos* (1902), *Obra poética*, Amelina Correa Ramón (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pág. 119], o los más conocidos "Elegíaca", de Juan Ramón Jiménez (Juan Ramón Jiménez, "Elegíaca", *Rimas*, Madrid, Lib. de Fernando Fe, 1902) y "La sombra de

La última colaboración de Salvador Rueda en *La Novela Corta* aparecerá casi un año después de *La Virgen María*, es decir, el 23 de abril de 1921. Como ya se ha adelantado, lleva por título *La vocación*, y se presenta formalmente como una obra dramática, que comienza con una acotación que permite suponer que su autor la escribió pensando en una posible representación futura:

> Lugar de la escena, una ciudad andaluza. - Época actual. - Derecha e izquierda, las del espectador. La acción de esta comedia es continuada[42].

A diferencia de las tres anteriores, *La vocación* es la única cuya acción tiene lugar en un ambiente urbano, aunque innominado, perteneciendo además sus protagonistas a la clase media. Sin embargo, presentará en común con sus tres antecesoras el constituir un vehículo de denuncia, en este caso, de los males que acarrea el ejercicio de profesiones sin vocación. También planteará la obra, por supuesto, la importancia del amor, según la peculiar concepción del autor.

La protagonista femenina es una joven llamada Ángeles, enamorada de Luis, un honrado obrero, al que desprecia Doña Pascasia, madre de la muchacha, quien estima que la diferencia social entre ambos resulta insalvable. Beata y fanática religiosa, Doña Pascasia quiere a toda costa hacer ingresar a su hija en un convento. Ángeles va a defender las posturas de Rueda al afirmar:

> ¡Nada, que quiere usté que yo sea monja a la fuerza! Yo haría una monja sin vocación, y eso es un pecado mortal (pág. 4).

---

las manos", de Francisco Villaespesa [Francisco Villaespesa, "La sombra de las manos", *El alto de los bohemios* (1902); *apud* Amelina Correa Ramón, *Poetas andaluces en la órbita del modernismo. Antología, cit.*, págs. 246-248).

42. Salvador Rueda, *La vocación*, *La Novela Corta*, Madrid, núm. 280, 23 de abril de 1921, s. pág. [pág. 1]. A partir de aquí se señalará el número de página en el texto entre paréntesis.

Precisamente, Doña Pascasia confía ciegamente en una cura, Don Jesús, que es un ejemplo de sacerdote sin vocación, al que invita continuamente a su casa, fascinada por su labia y abundante don de palabra, y al que insiste para que logre convencer a su hija. Don Jesús, conocido como el "Padre Alegrías" por su carácter poco acorde con el espíritu religioso, declara abiertamente:

> Mi madre se empeñó en que yo cantara misa, cuando lo que a mí me estaba pidiendo el cuerpo era cantar seguirillas, jaberas, soleares, polos, medios polos y tangos; quiso que yo pusiera los pies ante el altar y a mí se me hacían porvo los pies por bailar alegrías, fandangos, vito, chacona, zorongo y todo cuanto Dios crió. No tengo yo la curpa de que el hábito no vaya puesto con la formalidá que se debe en este cuerpo, porque cura me hicieron sin vocación; pero por lo mismo que la sangre me píe manzanilla y jolgorio, ya deben saber las niñas bonitas a qué atenerse (pág. 6).

Mientras Doña Pascasia lleva a cabo sus negociaciones con el cura, su marido, Don Homobono, aparentemente mucho más sensato, permanece, sin embargo, ajeno al desarrollo de la vida doméstica de su hogar y desentendido de la educación de su hija, obsesionado como está por la pasión del coleccionismo filatélico. Dicha situación es aprovechada por el "Padre Alegrías" para llevarse a la inocente Ángeles, que cree seguir las órdenes de su madre, y trasladarla a una lujosa casa de citas, donde pretende seducirla[43]. Allí tendrá lugar una nueva y apasionada defensa de la vocación, cuando un marqués asiduo de la casa, hable con la señora que la regenta acerca de Gloria, una de las pupilas que muestra grandes dotes y afición por el teatro. El aristócrata defiende que se debe seguir el camino para el que uno se siente llamado, pues "lo que ha de nacer, nace; y lo que ha de brotar,

43. Curiosamente, también aquí desempeñará un papel importante la campanilla azul, asociada a un ambiente de sensualidad, en este caso, equívoca: "Patio árabe de una casa andaluza; todo de blancos mármoles, con calados y columnas. Por éstas, suben enredaderas de campanillas azules. [...] Algún que otro detalle indicará que la casa es nonsanta. El aspecto general de la escena debe ser deslumbrador, brillantísimo, para que el público se encandile y quede fascinado" (pág. 9).

brota. Lo que el de arriba siembra aquí [el corazón] aunque se oponga el mundo entero, sale" (pág. 10).

Precisamente será Gloria la que defienda valientemente a Ángeles cuando llegue a la casa con el cura, desconocedora todavía del lugar en que se encuentra. Cuando el "Padre Alegrías" intente ejercer la violencia sobre ella, será interrumpido por Luis, el novio de la joven que, desconfiando siempre de tan sospechoso sacerdote, los había seguido en secreto hasta allí. Acompañada, pues, a su domicilio por su salvador, la situación quedará al descubierto, recurriendo ahora elocuentemente el escritor al procedimiento deshumanizador de la animalización que ya había utilizado en otros relatos, de modo que el cura será considerado "cuervo" y "lobo" (pág. 23), "ave de rapiña" o "víbora" (pág. 24), frente a su joven víctima, denominada antitéticamente y en la misma línea de argumentación, "paloma" (pág. 24).

Así, la última escena de la obra plantea un final adecuado para la pareja, que ve ahora aceptada plenamente su relación. Se recogen, además, las enseñanzas acerca de las nefastas consecuencias del ciego fanatismo religioso, personificado en Doña Pascasia, y de la negligencia de un padre que había delegado la educación de su hija. Pero, sobre todo, se recapitula nuevamente sobre el tema central de la obra, es decir, los aciagos efectos que acarrean las profesiones ejercidas sin vocación. Por ello, Don Homobono, el padre de Ángeles, proclamará finalmente:

> ¡quisiera tener al alcance de mis manos a tos los hombres sin vocación -médicos, artistas, maestros, políticos, comerciantes sin conciencia, legisladores sin fe- para marcarles con un hierro candente la cara! (pág. 24)

Repasadas hasta aquí las colaboraciones de Salvador Rueda en tan destacada colección de literatura breve, debemos concluir que, en efecto, tenían razón las palabras de Guillermo Carnero evocadas al principio de este trabajo, cuando afirmaba lo estimulante de adentrarse en su obra, que constituye, cierto es, un universo "extenso", "variopinto" y "sorprendente". Su narrativa ha permanecido hasta

la fecha prácticamente desconocida y casi sin estudiar, salvando algunas mínimas excepciones, y ofrece al lector amante de las rarezas, al bibliófilo apasionado, o al estudioso de las letras del periodo finisecular, un sinfín de posibilidades. Se debe destacar, de manera muy especial, la variedad que señalaba Carnero. En efecto, Rueda es capaz de combinar en sus textos el humor y la ironía, junto con la más abierta denuncia de situaciones injustas o inmorales, todo ello, con una base de retratos de escenas y tipos costumbristas, por un lado. Pero, por otro, alcanza su mayor nivel cuando opta por la novela lírica, como es el caso de *La Virgen María*, donde acusa visiblemente la influencia del movimiento simbolista.

En cuanto a los aspectos formales, el escritor conjuga una variedad de géneros, en clara sintonía con la modernidad estética y literaria. Así, sus obras narrativas incluyen con mucha frecuencia fragmentos de poemas, o bien de prosa poética. Además, ya se ha comentado el entrecruzamiento que presentan *La Virgen María* y *La vocación*, escrita la una en forma narrativa, pero ideada como boceto de obra teatral, y la segunda en forma dramatizada, pero presentada como novela "escénica".

Por todos estos motivos, en el estudio que lleva a cabo Dominique Grard acerca de las *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, concluye destacando a Salvador Rueda entre los escasos escritores que no se pliegan a lo que ella llama novela andaluza tradicional, es decir, ese tipo de narrativa cuya preocupación esencial no es otra que la de crear una literatura de evasión, fácil y despreocupada, que persigue conectar con un público sin ambiciones, y que por lo tanto hace uso de temáticas y procedimientos formales reiterativos. Frente a esa gran mayoría de autores, constata Grard la existencia de un reducido número de novelistas cuyas obras contrastan fuertemente con el resto de la producción de la época, y que ella denomina, utilizando un término que puede ser quizás cuestionado, "novela andaluza de vanguardia". Se trata de obras que destacan por su originalidad y que vienen a constituir un intento de ruptura con las técnicas novelísticas clásicas. Según explica Grard, sus "innovaciones descansan esencialmente en el lenguaje puesto que sus autores han querido adaptar a la novela los

procedimientos estilísticos propios de la poesía"[44]. Como ya se ha adelantado, entre estos escritores menciona explícitamente a Salvador Rueda, además de a Rafael Cansinos Assens e Isaac Muñoz.

Pero además, y dejando ya a un lado el estudio de Dominique Grard, la obra de Rueda resulta también innovadora por el marcado protagonismo que se otorga a la mujer, una mujer amada pero también amante, es decir, que, abandonando la clásica actitud pasiva a que había sido relegada tradicionalmente por la sociedad, se hace consciente, no sólo de sus sentimientos amorosos, sino también de sus deseos sensuales[45], en cuanto que Salvador Rueda, en línea con las posturas defendidas en su época, entre otros, por escritores pioneros como Felipe Trigo, entiende la sexualidad como omnipotente fuerza genésica de la Naturaleza. Así, se nos dirá de "Virgen María":

> Quería coser la Virgen, y no podía, y se quedaba abismada mirando, sin ver, algo que pasaba secretamente por el aire y por la luz... [...] Cada vez que temblaba el telón de hojas de Mayo de su reja, y veía el juego de sombras y de luces trenzarse y destrenzarse en bruscos goterones de sol y de sombra, creía que su novio llegaba a los hierros y apartaba el cendal para besarla. Ella corría a la reja, acercaba a las cruces el terciopelo de sus mejillas, ¡y no era nadie, sólo un golpe de viento que dejaba cabeceando el cortinaje de flores. [...] el corazón de la Virgen se sentía hipnotizado y poseído de un filtro maravilloso (pág. 4).

---

44. Dominique Grard, *Imágenes de Andalucía y sus habitantes en la narrativa andaluza de principios del siglo XX (1900-1931)*, Sevilla, Don Quijote, 1992, pág. 294.

45. En este sentido, conviene recordar unas palabras de Fernando García Lara, quien en su estudio *El lugar de la novela erótica española*, afirma que en la narrativa de las primeras décadas del siglo XX surge "Un erotismo que erige a la mujer como protagonista, en el que la mujer ocupa el espacio público, no solo en tanto que mercado editorial, sino sobre todo en la estructura interna del relato. Y esto es lo verdaderamente relevante y novedoso: jamás antes había aparecido la mujer dotada de esa capacidad de saltar desde su papel representativo de la vida privada (el amor, la maternidad...) al protagonismo público del relato, e inclusive de la sociedad" (Fernando García Lara, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación de Granada, 1986, pág. 28).

Y es que, sin duda, uno de los aspectos más audaces y modernos que ofrece la producción literaria de Salvador Rueda viene dado por su concepción totalizadora del amor, que engloba carne y espíritu en una única realidad. Pues, como bien afirma Cristóbal Cuevas:

> La relación carnal se eleva a categoría lírica, describiéndose [...] como un rito pagano de carácter órfico, cuando no como una bacanal. El erotismo, despojándose de todo aislamiento ipsista, se sitúa así en un marco cósmico, en el que adquiere tonos de misticismo panteísta. [...] busca el fondo mismo de la relación vitalizante del doble polo masculino/femenino, los cuales, en su unión, perpetúan la vida en el Universo. Para él, la belleza provoca el amor entre los sexos; gracias a éste, surge la unión; de ella, la fecundidad genesíaca. El gozo que sienten los actores de este amor excitante y fecundo es, pues, santo en su raíz, configurando un proceder paradisíaco, independiente y anterior a toda conciencia de culpa[46].

46. Cristóbal Cuevas, *op. cit.*, pág. LXXX.