



Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CUADROS DE COSTUMBRES, CUENTOS Y PROSA ARTÍSTICA EN LA
OBRA DE SALVADOR RUEDA: UN ACERCAMIENTO TEÓRICO E
HISTORIOGRÁFICO

DIRECTOR: Dr. Francisco Linares Alés

TESIS DOCTORAL

M^a José Cabrerizo García

AÑO 2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: María José Cabrerizo García
ISBN: 978-84-9163-014-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/42977>

**CUADROS DE COSTUMBRES, CUENTOS Y PROSA ARTÍSTICA EN LA
OBRA DE SALVADOR RUEDA: UN ACERCAMIENTO TEÓRICO E
HISTORIOGRÁFICO**

*A mis cuatro abuelos,
por tan buena compañía.*

ÍNDICE

-CAPÍTULO 1. FUNDAMENTACIÓN DEL ESTUDIO DE LA PROSA BREVE DE SALVADOR RUEDA.	17
1.1. Estado de la cuestión	17
1.1.1. Los seis libros recopilatorios de su prosa breve ...	17
1.1.2. Trabajador de todos los géneros.....	18
1.1.3. Desde una valoración contemporánea	20
1.1.4. Por qué estudiar estos seis libros	22
1.2. Metodología	25
-CAPÍTULO 2. SALVADOR RUEDA: SU PRIMERA DÉCADA EN MADRID	31
2.1. Publicaciones de Salvador Rueda en los años ochenta y primeros noventa del siglo XIX.....	31
2.2. Entre los condicionantes del periódico.....	42
2.3. El cuadro de costumbres	51
2.4. El cuento	62
2.5. El poema en prosa.....	71
-CAPÍTULO 3. EL PATIO ANDALUZ (1886).....	79
3.1. “La fiesta de San Antón”	79
3.2. “El brasero”	84
3.3. “El patio andaluz”.....	88
3.4. “El bautizo”	92
3.5. “La Noche-buena”	97
3.6. “La matanza”	102
3.7. “La parranda”	107
3.8. “El lañador”	111
3.9. “De piedras abajo”	115
3.10. “El columpio”.....	120
3.11. “Cuadro bohemio”	124
3.12. “El velatorio”.....	128

3.13. “El Cante flamenco”	132
3.14. “El Titiritero”	137
3.15. “El Molino”	141
3.16. Conclusiones del libro	145
-CAPÍTULO 4. EL CIELO ALEGRE (1896)	153
4.1. “La lluvia”	153
4.2. “El himno del fuego”	157
4.3. “Tarde de junio”	161
4.4. “El baño de los chiquillos”	165
4.5. “El palo del telégrafo”	169
4.6. “Episodio trágico”	174
4.7. “El organillero”	178
4.8. “La peseta y el sol”	182
4.9. “La cantaora”	186
4.10. “El paleta de visita”	190
4.11. “La trilla”	195
4.12. “La faena de naranjas”	199
4.13. “La granizada”	204
4.14. “El riego de la huerta”	208
4.15. “La sombra”	213
4.16. “El peso de las palabras”	217
4.17. “Apología de la copla”	221
4.18. “En Agosto”	226
4.19. “El doctor Centurias”	230
4.20. “Paisaje de Noviembre”	234
4.21. “El casorio”	239
4.22. “Idilio y tragedia”	243
4.23. Conclusiones del libro	248
-CAPÍTULO 5. BAJO LA PARRA (1887)	257
5.1. “Bajo la parra”	258
5.2. “El velonero”	262

5.3. “Salamandra”	267
5.4. “Visiones de la borrachera”.....	270
5.5. “La pareja de mariposas”	274
5.6. “La pulga”	277
5.7. “Ráfagas de otoño”	282
5.8. “Muerciélagos”.....	286
5.9. “Escena al sol”	291
5.10. “Cuadro húngaro”.....	296
5.11. “La banda de música”	300
5.12. “El exorcismo”.....	305
5.13. “La feria del pueblo”.....	309
5.14. “Las candeladas”	314
5.15. “Se aguó la fiesta”	318
5.16. “Las cédulas del año”	323
5.17. “La venta del pescado”	328
5.18. “Los barqueros”	333
5.19. “Crepúsculo”.....	337
5.20. “El aguacero de oro”	341
5.21. “El campanario”.....	344
5.22. “El musgo”	348
5.23. “Margaritas a puercos”.....	352
5.24. “Marina”.....	357
5.25. “La burbuja”.....	361
5.26. “El tronido”	365
5.27. “La mujer desconocida”.....	371
5.28. “El vaso de agua”	376
5.29. “Cuadro oriental”.....	380
5.30. Conclusiones del libro	384
-CAPÍTULO 6. GRANADA Y SEVILLA (1890)	393
6.1. “La noche de San Juan desde el tren”	394
6.2. “Desde el mirador de la Reina”	397
6.3. “Zambra de gitanos”	402

6.4. “El Generalife”	407
6.5. “La Puerta del Vino”	412
6.6. “Iluminación en la Alhambra”	416
6.7. “El Domingo de Ramos”	420
6.8. “Tragedia”	424
6.9. “El Miserere”	428
6.10. “Padrenuestros y pinceladas”	433
6.11. “Las carreras de cintas”	437
6.12. “El mantón de Manila”	442
6.13. “Desde la Giralda”	446
6.14. “La feria de Sevilla”	451
6.15. “La procesión del silencio”	456
6.16. “Las cofradías de madrugada”	460
6.17. Conclusiones del libro	465
-CAPÍTULO 7. TANDA DE VALSES (1891)	475
7.1. “La moneda fingida”	475
7.2. “Elegía”	479
7.3. “La fuga del nido”	483
7.4. “Cuesta arriba”	487
7.5. “Después del baile de máscaras”	491
7.6. “Una venganza chusca”	495
7.7. “Toque de rebato”	499
7.8. “¡Ciervo!”	503
7.9. “¡Qué raro!”	508
7.10. “De tejas arriba”	512
7.11. “Remember”	516
7.12. “El castillo de Santiago”	520
7.13. “Carta abierta”	524
7.14. “A Virgilio Mattoni”	529
7.15. “La alternativa”	534
7.16. “El vals de las hojas”	539
7.17. “El entierro del rayo de sol”	543

7.18. “El baile de las nueces”	548
7.19. “El alma en pena”	553
7.20. “El debut”	558
7.21. “La boda de espectros”	563
7.22. Conclusiones del libro	566
-CAPÍTULO 8. SINFONÍA CALLEJERA (1893)	575
8.1. “Aguafuerte”	575
8.2. “El zapateado”	581
8.3. “El esquileo”	585
8.4. “La escuela española”	589
8.5. “Un valiente”	594
8.6. “La copa de champagne”	598
8.7. Conclusiones del libro	602
-CAPÍTULO 9. LA PROSA BREVE DE SALVADOR RUEDA: ESTILO DE ÉPOCA .	609
9.1. Naturalismo	609
9.2. Parnasianismo.....	611
9.3. Impresionismo.....	625
9.4. Decadentismo	643
9.5. Simbolismo	649
9.6. Expresionismo.....	667
9.7. El léxico.....	676
9.8. Mezcla de géneros.....	691
-CAPÍTULO 10. RECAPITULACIÓN	701
-BIBLIOGRAFÍA.....	711
Bibliografía general	711
Bibliografía de Salvador Rueda	720
Textos en prosa breve de Salvador Rueda no incluidos en los seis libros recopilatorios.....	725

CAPÍTULO I

FUNDAMENTACIÓN DEL ESTUDIO DE LA PROSA BREVE DE SALVADOR RUEDA

1. FUNDAMENTACIÓN DEL ESTUDIO DE LA PROSA BREVE DE SALVADOR RUEDA

1.1. Estado de la cuestión

1.1.1. *Los seis libros recopilatorios de su prosa breve*

La obra de Salvador Rueda, situada por los manuales de Historia literaria en un momento clave de renovación de la literatura en español, demandaba atención hacia el conjunto de la prosa breve. Desde la segunda mitad del siglo XIX, época en la que comienza a escribir Salvador Rueda, se da un auténtico entusiasmo por el cultivo y la difusión (donde el periódico representa un importante papel) de las formas breves permitiendo la maduración de las mismas y su incursión en géneros nuevos acordes con la estética finisecular.

Como Baquero Goyanes señala a propósito del cuento, ignorar la parcelación de la prosa breve impide ver en qué manera refleja los caracteres de una época que, en este caso, además, la transforma en estandarte de la modernidad.

Los textos en prosa breve “han de tratarse más bien en conjunto, pero sin desdeñar individualidades; no contentándose con la fácil alusión global, sino buscando una caracterización suficiente y precisa, exigida por la técnica que el género entraña” (Baquero Goyanes 1949: 170).

El objetivo de este trabajo es el estudio de los seis libros recopilatorios en prosa breve que Salvador Rueda publica entre 1886 y 1893 y que la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes titula “Artículos de costumbres. Cuentos. Libros de viaje”: *El patio andaluz. Cuadros de costumbres* (1886)¹, *El cielo alegre* (1887, primera edición pero la utilizada en esta reflexión será la de 1896)², *Bajo la*

¹ *El patio andaluz* (Madrid, Manuel Rosado, Editor, 1886) contiene: “El patio andaluz”, “El bautizo”, “La Noche-Buena”, “La matanza”, “El brasero”, “La parranda”, “El velatorio”, “El titiritero”, “El cante flamenco”, “El columpio”, “El molino”, “Cuadro bohemio”, “La fiesta de San Antón”, “De piedras abajo”, “El lañador”.

² *El cielo alegre* (Valencia, Pascual Aguilar, Editor, 1896. «Biblioteca Selecta», 79) contiene: “El baño de los chiquillos”, “La sombra”, “El casorio”, “Tarde de junio”, “La lluvia”, “La faena de naranjas”, “El paleta de visita”, “Apología de la copla”, “El himno del fuego”, “La granizada”, “El riego en la huerta”, “En agosto”, “El doctor Centurias”, “El palo del

parra (1887)³, *Granada y Sevilla, Bajo-relieves* (1890)⁴, *Tanda de Valses* (1891)⁵, *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* (1893)⁶.

Nos centraremos, sin embargo, en aproximadamente una década de la trayectoria profesional de Salvador Rueda, la que arranca de su llegada a Madrid, porque ya procedentes de 1883 hemos encontrado textos en prosa breve: “Casorio y zambra” (*El cielo alegre y Sinfonía callejera*), “El muelle de Málaga” (*Sinfonía callejera* -llamado “Marina” en *Bajo la parra*-) y “La venta del pescado” y “Visiones de la borrachera” en *Bajo la parra*.

1.1.2. *Trabajador de todos los géneros*

Conocido sobre todo por su producción lírica, Salvador Rueda publicó libros de poesía en el amplio periodo vital que va desde 1880 (*Reglones cortos*) hasta 1932 (*El poema del beso*), sin contar con el póstumo *Claves y símbolos*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1957. Cubren la franja intermedia un total de treinta y un títulos avalados por juicios como el de “Clarín” a *Cantos de la Vendimia* (1891), el de Gabriel Ruiz de Almodóvar al mismo libro, el “Pórtico” de Rubén Darío para *En Tropel* (1892) o el “Prólogo” para *Fuente de Salud* (1906) de Miguel de Unamuno.

telégrafo”, “El organillero”, “La trilla”, “Paisaje de Noviembre”, “Episodio trágico”, “El peso de las palabras”, “Alfredo de Musset”, “La cantaora”, “La peseta y el sol”, “Idilio y tragedia”.

³ *Bajo la parra. Cuadros y cuentos* (Madrid, Imp. de la Gaceta Universitaria, 1887) contiene: “Bajo la parra”, “El tronido”, “El velonero”, “Salamandra”, “Visiones de la borrachera”, “La pareja de mariposas”, “La pulga”, “Ráfagas de otoño”, “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 agitó la fiesta”, “Margaritas a puercos”, “Cuadro oriental”, “Las cédulas del año”, “La mujer desconocida”, “La burbuja”, “Crepúsculo”.

⁴ *Granada y Sevilla. Bajo-relieves* (Madrid, Fuentes y Capdeville, 1890. «Biblioteca de Autores Célebres», 2) contiene: *Granada* (“La noche de San Juan desde el tren”, “Desde el mirador de la Reina”, “Zambra de gitanos”, “El Generalife”, “La Puerta del Vino”, “Iluminación en la Alhambra”) y *Sevilla* (“¡A Sevilla!”, “El Domingo de Ramos”; “El Miserere”, “La procesión del silencio”, “Padrenuestros y pinceladas”, “Las cofradías de la madrugada”, “La feria de Sevilla”, “Las carreras de cintas”, “El mantón de Manila”, “Tragedia”, “Desde la Giralda”, “Despedida”).

⁵ *Tanda de valsos* (Madrid, Gran Centro Editorial, 1891) contiene: “El vals de las hojas”, “El Castillo de Santiago”, “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”, “El baile de las nueces”, “Después del baile de máscaras (lo que dicen los átomos de polvo)”, “¡Ciervo!”, “Margaritas a puercos”, “El alma en pena”, “Una venganza chusca”, “Remember”, “¡Qué raro!”, “Carta abierta”, “A Virgilio Mattoni”, “Toque de rebato”.

⁶ *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* (Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, 1893. «Biblioteca Rueda», 3) contiene: “Aguafuerte”, “El zapateado”, “La escuela española”, “Casorio y zambra”, “La copa de champagne”, “El muelle de Málaga”, “Un valiente”, “Visiones de la borrachera”, “El esquileo”, “Idilio y tragedia”.

Las palabras con las que Bienvenido de la Fuente pone fin a su tesis doctoral son síntesis de la trayectoria poética de Salvador Rueda:

...juzgamos que a Salvador Rueda no se le puede quitar el mérito de haber sido un gran versificador que vino a vivificar los moldes métricos de la poesía española, siendo así él partícipe de la acción renovadora modernista.

[...] creemos haber demostrado que a la poesía de Rueda le pertenece un puesto en el modernismo que hasta el presente no le había sido otorgado. [...] Hemos demostrado, eso sí, que cuando comienza a surgir el modernismo en Hispanoamérica, existe también en España un movimiento similar a este de ansias de reforma de los cánones poéticos, cuya figura representativa es Salvador Rueda (de la Fuente 1976: 210).

Su obra narrativa (además de los señalados libros en prosa breve) incluye novelas: *El gusano de luz. Novela andaluza*⁷ (1889), *La reja. Novela andaluza* (1890), *La gitana. Idilio en la sierra. Novela andaluza* (1892), *La cópula. Novela de amor* (1906)⁸, *El salvaje. Poema campestre* (1909), *Donde Cristo dio las tres voces* (1919), *La Virgen María. Boceto de una obra teatral* (1920).

Amelina Correa Ramón, sobre las novelas publicadas en la colección *La novela corta*, llama la atención sobre la “variedad de géneros”, la existencia de un lenguaje “propio de la poesía” y la utilización del “humor y la ironía” junto a la “denuncia de situaciones injustas” (Correa Ramón 2008: 210-211).

Conforman la producción dramática de Salvador Rueda las siguientes obras: *El secreto. Poema escénico* (1891), *La Musa. Idilio en tres actos* (1903), *Luz. Comedia en tres actos* (1904), *La guitarra. Drama en tres actos* (1907), *Vaso de rocío. Idilio griego* (1908), *El poema de los ojos. Drama en dos actos* (1908), *La epopeya del templo* (1914), *La vocación. Novela escénica* (1921).

El primero de los títulos debe ser considerado como un vástago del teatro anterior a la renovación modernista. Diez años después, exactamente con el cambio de siglo, la situación era distinta, y nuestro autor se vería sin duda animado por las nuevas posibilidades que le abrían al arte escénico,

⁷ S. RUEDA (1997), *El gusano de luz. Novela Andaluza* (1889), edición, prólogo y notas de María Isabel Jiménez Morales, Málaga, Arguval.

⁸ S. RUEDA (2014), *La cópula*, edición de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Cátedra.

así, *La Musa* y *Luz* representan una muestra del intento de hacer un teatro poético; los dramas *La guitarra* y *El poema de los ojos* viran hacia una temática costumbrista naturalista; y *El vaso de rocío* y *La epopeya del templo* se inscriben dentro de la moda del teatro en verso. El último de los títulos, *La vocación*, ya de 1921, que retoma algunos elementos de sus anteriores dramas en prosa, está concebido para la letra impresa y representa una renuncia a la tentativa escénica de Salvador Rueda (Linares Alés 2008: 394).

Al género didáctico-ensayístico pertenece *El ritmo* (1894)⁹:

En línea con el pensamiento pitagórico, *El ritmo* propugna un concepto de poesía de carácter sensorial, alejado de la lírica conceptual realista. El uso de impresiones sensoriales y de técnicas y recursos que manifiesten, o traduzcan, los sentidos es un rasgo peculiar del modernismo. Todos los sentidos colaborarían en la traslación al poema de la belleza natural. El sincretismo de las artes es consecuencia de ello, ya que todas son manifestaciones de la misma belleza natural (Palenque 2012).

1.1.3. Desde una valoración contemporánea

Quizá no lo fuera tanto el “superficial trabajo” de Gabriel Ruiz de Almodóvar¹⁰ calificado así por su autor y publicado como prólogo tanto de *Cantos de la vendimia* (1891) como de la antología *Cantando por ambos mundos* (1914) -además de constituir fascículo aparte¹¹-, por seguir situado en la raíz de posteriores reflexiones.

Comprueba Christian Manso (1988) a propósito de *El patio andaluz* la superación del costumbrismo en aras de un estilo poético donde se encuentra ya sumergido el primer libro en prosa de Salvador Rueda confirmando las contemporáneas impresiones de Ruiz de Almodóvar:

⁹ S. RUEDA (1993), *El ritmo*, edición de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press.

¹⁰ S. RUEDA (1914), *Cantando por ambos mundos. Nueva colección de poesías*, Gabriel Ruiz de Almodóvar, “Prólogo-estudio. Salvador Rueda y las primeras obras que escribió”, Madrid, Imprenta Española, pp. 125-135.

¹¹“Salvador Rueda y sus obras, por D. Gabriel Ruiz de Almodóvar” (Anónimo 1891: 458).

Lo poético es igual en la prosa que en la poesía [...] El cantar con la belleza propia y eterna de este signo -el verso- la misma poesía que pinta en prosa, es a mi juicio el principal mérito de Rueda (p. 132).

Igualmente la espiritualización de la vida social (“El bautizo”, “La Nochebuena”, “La matanza”, “La parranda”, “El velatorio”) de la que participa el individuo en las fases más importantes de su existencia “selon un rituel imposé par le groupe” se deben a que “el mundo, hasta tiene algo de mística, y viene a ser un alabar a Dios”.

El “élan nationaliste et très certainement même regionaliste” (“fandango”, “chansons populaires”) o la posibilidad de ver, como Christian Manso, la obra de Rueda engarzada en la cadena que dio impulso a la lírica popular (Heine, Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer, Joaquín Bartrina, Eusebio Blanco, Manuel Reina y Rosalía de Castro) quizá se deba no solo a que, hasta los veinte años en que trasladara definitivamente su residencia a la capital, “gozaba en su pueblecillo de la provincia de Málaga estudiando, como quien aprende una lección de música, los sonidos de la lluvia en las hojas...”, sino a que su único afán fuera siempre captar “la sola y sublime decoración de la naturaleza” mostrando “las relaciones que hay entre lo inanimado y el hombre”, es decir, que “la poesía naturalista ajusta más su mira, atiende más que a las cosas solamente, a las ideas y emociones que nos inspiran” conformando auténticas “poesías en prosa” como “La lluvia” -*El cielo alegre*-.

De las atmósferas estilizadas que consigue Rueda “sous le signe de la lumière” también debió darse cuenta Almodóvar puesto que habla de “el poético resplandor de *El cielo alegre*”; siendo menos preciso, sin embargo, cuando detecta “*Métaux précieux, pierres précieuses*” (o prefiere englobarlos en un más genérico “*elegancia* de estilo y de pensamiento”).

Amplía Ana Rodríguez Fischer, a propósito de *Granada y Sevilla. Bajo-relieves*, la intención pictórica de la obra de Salvador Rueda “De manera que una y otra vez el narrador de *Granada y Sevilla* se nos presenta también como un pintor, y con este gremio se compara [...] amparándose en la luz [...] o acudiendo al símil de la paleta cromática” (2008: 390-391). Recopila la misma autora los nombres que el propio Rueda cita como modelos de su prosa:

Fortuny, Claudio de Lorena, Murillo, Neuville, Meissonier, Clemente, García Ramos, Ruiz o Coris (apuntando también la importancia de una estilística basada en la sintaxis para conseguir una auténtica pintura con palabras: “enumeraciones”, “repeticiones”, “la concatenación”...).

A partir de “libros empapados de sentimiento y de vida, ricos de color y originalidad, cuya lectura es un reactivo de gratas y ardientes sensaciones de Andalucía”, a partir del conseguido “género de poesía bucólica a la moderna”, de las “chispas que den a entender claramente el fuego oculto, la impresión sentida” y del goce de “ese melancólico consuelo que ofrecen a veces las cosas más pequeñas del mundo” señala Ana Casas que “la concepción lírica del relato y el culto a la palabra lo sitúan en las coordenadas del Modernismo” (2008: 357-359), recordando las referencias “al mundo clásico y al helenismo” y la necesidad de “recursos retóricos propios de la poesía, especialmente la metáfora, la comparación e incluso la sinestesia”.

M^a Isabel Jiménez Morales, junto a la datación de las previas publicaciones periódicas de los cuadros de *El patio andaluz*, se detiene en los

“rasgos estilísticos, que cultivaron los modernistas y también el propio Rueda en su poesía y que proliferan tanto en *El patio andaluz* como en *El cielo alegre*. [...] el más destacado y el que más modernistas cultivarían en sus cuentos y poemas en prosa es la descripción sensorial. [...] dentro de lo sensorial, Rueda se decanta en estos dos libros por lo visual y lo sonoro”

y en “el cultivo de la descripción impresionista que, de herencia francesa, también emplearon los modernistas” (2013: 511-513 y 509).

1.1.4. *Por qué estudiar estos seis libros*

Al leer los textos llama la atención el lirismo que los impregna, lirismo que varía según temas y géneros empleados, pero sobre todo, una novedosa impronta estilística en una franja temporal en que la Historia de la Literatura no ha instaurado oficialmente el Modernismo con la publicación de *Azul* (1888).

Se trata de ver las razones objetivas de esta intuitiva relación y de reubicar (a través de su prosa breve) a un autor sobre el que la crítica (sin disponer del análisis completo de su obra) ha ido escribiendo en los libros de texto enunciados como los siguientes:

También aquí contamos con precursores como Ricardo Gil, Manuel Reina y, sobre todo, el malagueño Salvador Rueda (Lázaro y Tusón 1991: 241).

Como precursores del modernismo en España podemos citar al cordobés Manuel Reina (1856-1905) y al malagueño Salvador Rueda (1857-1933) este último, claro poeta de transición entre Romanticismo y el nuevo estilo, muestra una abundante adjetivación colorista y sensual e imágenes sorprendentes, mezclando el pintoresquismo de lo andaluz con una entusiasta admiración por la naturaleza y el erotismo (Jiménez García-Brazales, Nicolás Vicioso 2009: 190).

Se le considera como un precedente del modernismo de Rubén Darío... (Díaz Plaja 1958: 441).

Ciertamente no son muy abundantes los estudios dedicados a la faceta que nos ocupa de la obra de Salvador Rueda. En el momento de las primeras ediciones sobre este tipo de prosa, ya vemos que las reseñas con que la prensa las acompaña informan sobre su tono lírico. Tal y como se pronunciara su contemporáneo Gabriel Ruiz de Almodóvar.

También los trabajos publicados en el siglo XX vuelven a incidir en esta veta poética, junto a otros aspectos como son la evolución de diversos esquemas genéricos e incluso el interés antropológico que dichos textos representan al reflejar formas de vida cotidiana (Linares 2009).

Las novedades que se le reconocen indican, no obstante en el trabajo estilístico de Rueda.

La poesía que impregna estos textos responde a dos motivaciones:

a-La propia voluntad del autor “hay que renovar y aumentar, sobre todo, la *flexibilización* del estilo, de la lengua” -decía Salvador Rueda (1899: 733) a Unamuno a propósito de *El ritmo*.

b-La demanda del público que compraba el periódico, principal medio de sustento de los escritores y difusión literaria en el fin de siglo “Color y luz se pide hoy, sobre todo, al escritor de cuentos y de crónicas, y hasta en la información de grandes sucesos” (Palenque 1998), cita ilustrativa donde las haya que habrá de aparecer alguna vez más.

En el siglo del periodismo, los títulos que luego se analizan (la mayoría recopilados en los seis libros señalados pero algunos tomados directamente de la prensa) ven la luz a través de este medio de comunicación de masas.

El periódico, testigo de la revitalización que el Romanticismo realiza de viejas formas populares (el cuadro, el cuento, la leyenda, la fábula...), les confiere configuración literaria permitiendo su impresión. Los textos con voluntad de estilo, que cumpliendo el inevitable requisito de la brevedad encuentran salida a través de las páginas del periódico, se convierten en reclamo para toda la publicación.

La independencia ideológica y económica que el periodismo adquiere respecto de la política brilla más a partir de la Ley de Imprenta de 1883 y con la asimilación del nuevo modo lacónico, ágil y adaptado a la velocidad de la vida moderna que llega de Estados Unidos, modo flexible, por otro lado, a la experimentación modernista.

De la razón por la que Salvador Rueda decidiera iniciarse en el cultivo de la prosa (ya próximo el fin de siglo) dentro del marco costumbrista solo se puede aventurar que quizá liberara aquella añoranza confesada y nunca curada de su Andalucía natal mientras vivía en Madrid. El caso es que, como veremos, el molde genérico del que parte es el propio de la tradición del cuadro de costumbres.

Y si la crónica fue para otros modernistas el género periodístico que sirvió de terreno sobre el que ir probando el asentamiento de la prosa moderna, parece que para Salvador Rueda fue el cuadro de costumbres pues desde él abrió un amplio abanico genérico y estilístico, conservando también hasta el final, en la mayoría de los textos, abundantes rasgos conformadores de la tradición.

El siglo XIX es, en general, el siglo de la narración y la época finisecular, el gran momento del cuento que, tomado de la tradición, alcanza la madurez literaria, creacional, con el Naturalismo.

Dos formas predominan en la nueva *escuela* prosaica de nuestros muchos y muy ilustres majaderos reformistas: el cuento corto y la novela descriptiva, con poco diálogo, de párrafos largos y en la cual el autor procura, y lo consigue, que no *suceda nada de particular*. [...]

Los de los cuentos cortos, son nerviosillos, atrevidos y creen tener una imaginación como una máquina fotográfica reformada de esas que retratan en un abrir y cerrar de ojos. Pero como no quieren ser menos que los otros en lo de escribir mucho, se desquitan de la necesaria brevedad del cuento escribiéndolos por docenas y hasta por millares. El caso es que ni a unos ni a otros les ha de quedar pizca de prosa en el cuerpo (Clarín 1887: 135).

El periódico es cauce que condiciona los textos publicados a través de él: brevedad, constantes referencias al receptor, mezcla de géneros debido a la falta de especialización de los redactores, plasmación de un estilo que demanda el público y favorece las ventas... pero también produce géneros propios (el género epistolar, el artículo de opinión, la crónica y el reportaje - de gran desarrollo en los años ochenta-), características todas que encontraremos en la prosa breve de Salvador Rueda.

1.2. Metodología

Centrando el foco de atención, observaremos el estilo individual de Salvador Rueda, el discurrir rítmico y flexible de su prosa expresando “cada emoción, cada idea [...]: todo eso lo resuelve la intuición, no ofrece la menor dificultad; aprenderlo sería imposible” (Rueda 1890: 6 y 7) en los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda atendiendo al trayecto recorrido entre el punto de partida (estilo genérico) y el de llegada (estilo de época) - Falk 1963: 23-.

Comprobaremos cuál es la relevancia literaria de Salvador Rueda en la Historia de la Literatura relacionando su obra tanto con la época en que se inserta -estilo de época- como con el momento evolutivo en que se encontraban los cuatro géneros (cuadro de costumbres, el cuento, el género periodístico -ensayo, crónica- y el poema en prosa) -estilo genérico- cuando Salvador Rueda comienza a elaborar sus seis libros recopilatorios, viendo también el modo en que los mezcla.

Procedimiento posible, y hasta obvio, puesto que el género “por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia” (Garrido Gallardo 1982: 100)

Encontraremos abundantes intersecciones entre estos cuatro grupos genéricos situados por su autor sobre una zona común: la lírica (“*Lo que no muere*, y [...] viene a ser como una repetida profesión de fe poética en el autor, puesto que lo que no muere según Rueda es la poesía” -anónimo 1889: 76-), entendida como una “emoción artística” (“el léxico es emoción, y para nada recuerda uno el adjetivo, el sustantivo, el gerundio; todo eso es melodía, es idea, es vibración, es alma” -“El peso de las palabras” en *El cielo alegre*-) que se intensifica en el momento finisecular:

En España, desde la generación del 98 hasta, por lo menos, 1936, la prosa aprende del verso el gusto por la intensidad y la sensación, considerada en sí propia, y también cosas de mayor especificidad (Bousoño 1977: 255).

El lirismo como expresión de la subjetividad y el individualismo es la identidad literaria del fin de siglo.

Este trabajo, con el objetivo de llegar al análisis detallado de todos y cada uno de los textos que conforman los seis libros recopilatorios para poder explicarlos en su contexto, realiza primero una aproximación a la trayectoria profesional de Salvador Rueda (centrada, sobre todo, en la época en que los textos que conforman estos libros se crean y publican).

Una vez visto el tono general de la recepción de la obra de Salvador Rueda, al menos la explicitación del hilo que engarza sus publicaciones en un espacio de tiempo, se trata de preparar el análisis de los textos.

Y como es imposible valorar la obra de un autor sin establecer previo contraste con la producción literaria del momento en que se realiza, este trabajo ha planteado una panorámica evolutiva a lo largo del siglo XIX de los géneros que vertebran la prosa breve de Salvador Rueda: el cuadro de costumbres (que camina hacia el lirismo, la fantasía...), el cuento y el género periodístico.

En cuanto al análisis de los textos, ha sido aplicado a cada uno de ellos siempre el mismo sistema de comentario, elaborado a partir de un grupo de publicaciones especializadas en la materia.

Mediante el “Análisis del contenido” (tema, argumento), “Análisis de la forma” (narrador, estructura del contenido, lenguaje -plano fonético-fonológico, morfosintáctico y semántico-), “Análisis de la comunicación” y de “El texto en sociedad” he ido obteniendo claves que, al ordenarse, por sí mismas se han convertido en conclusiones.

Bien es cierto que el apartado final titulado “Recapitulación” ha necesitado de una fase intermedia para recabar más datos (la aplicación del indicado sistema de comentario de texto a cada uno de los seis libros en conjunto ha puesto de manifiesto tanto constantes que invariablemente se mantienen -modernidad del estilo- como otras que evolucionan -modernidad genérica-), pero aún la modernidad de estilo demandaba precisión; por eso, siguiendo el orden cronológico de su desarrollo he ido viendo en qué medida los textos de Salvador Rueda acogen la irrupción del espíritu en la literatura (Parnasianismo, Impresionismo, Decadentismo, Simbolismo y Expresionismo) extrayendo del conjunto de los textos un paradigma de ejemplos, completo en algunos casos. Todo sobre un léxico que, como reflejo del siglo, es brillante y detallado y de unos géneros que, en muchos momentos, se confunden.

Este trabajo, en definitiva, trata de ver cómo la prosa breve de Salvador Rueda es “testigo de las corrientes literarias [Romanticismo, Costumbrismo, Naturalismo, Modernismo etc.] con las que convive” (Cuevas 10, 1987).

CAPÍTULO II

SALVADOR RUEDA: SU PRIMERA DÉCADA EN MADRID

2. SALVADOR RUEDA: SU PRIMERA DÉCADA EN MADRID

2.1. Publicaciones de Salvador Rueda en los años ochenta y primeros noventa del siglo XIX

A lo largo del presente capítulo, en el marco de una información básica sobre la biografía de Salvador Rueda se ofrece una visión de su trayectoria como escritor en la etapa que comienza en 1883, año de su definitivo establecimiento en Madrid, y durante la cual publica la mayor parte de los textos objeto de este estudio. Tras el año 1892, el de la publicación de *En tropel*, muestra una inflexión su trayectoria como escritor y ya no presta tanta atención a la prosa breve.

Transcurre la primera etapa de la vida de Salvador Rueda (Benaque, 2 de diciembre de 1857) en su aldea natal disfrutando del contacto con la naturaleza del que siempre hablarán sus obras, simultaneando la formación que le proporcionaba el P. Robles (en desplazamientos desde Benajárfes) y aprendiendo oficios como el de labrador, carpintero, panadero, acólito y pirotécnico.

La vida en la aldea fragua el carácter sencillo de Salvador Rueda, su apego a la familia y la fidelidad a los amigos.

La prematura muerte de su padre le hizo asumir una sensación de responsabilidad aconónica, real al principio, que también arrastrará a lo largo de su vida.

Con dieciocho años, conoce en Málaga nueva panorámica de oficios “guantero, corredor de guías, tipógrafo, droguero y mancebo de botica” (Cuevas 1986: 25) y en la capital tiene también lugar su primera incursión en el periodismo: a *El Mediodía*, dirigido por Narciso Díaz Escobar envía sus primeras participaciones que, poco a poco van expandiéndose por el semanario *Málaga*, *El Correo de Andalucía* o la revista *Andalucía*.

De estas iniciales incursiones en la prensa resulta su primer libro de poemas *Renglones cortos* (1880).

Su traslado a Madrid se documenta a partir de 1882 cuando D. Gaspar Núñez del Arce, “recién nombrado Ministro de Ultramar” (Cuevas 1896: 27) lo llama para trabajar en *La Gaceta de Madrid*, convirtiéndose en corrector y guía de los primeros pasos literarios de Rueda por la capital quien encuentra a su disposición la biblioteca de su protector.

Enseguida publica *Cuadros de Andalucía y Noventa estrofas*¹², ambos de 1883.

Manteniendo colaboraciones con otros periódicos, es nombrado redactor-jefe de *El Globo*.

En 1885 Salvador Rueda publica *Poema nacional. Costumbres populares*:

Contiene este libro doce romances -el primero endecasílabo y los otros octosílabos-, cuyos títulos son los siguientes: *El vino de Málaga, A ver la novia, Una “Juerga”, Una Verbena, La Romería, La Boda, El Ciego de los romances, La Poesía popular, La Fiesta andaluza, La Fiesta nacional, La Estudiantina y La Guitarra*. Forma un tomo de 208 páginas en 8ª, que se vende, a 2,50 pesetas, en las principales librerías de Madrid y las provincias¹³.

De 1886 es la publicación de *El patio andaluz* con referencias en *La Ilustración Española y Americana*¹⁴, *La Ilustración Ibérica* (Fernanflor -1886: 355- señala que “sus cuadros en prosa tienen mucho de sus poesías” y Carlos Mendoza que:

El señor Rueda [...] es un colorista, un poeta y un autor que hay que consultar para convencerse de que el castellano es una lengua capaz de

¹² “*Cuadros de Andalucía y Noventa estrofas* se titulan dos elegantes cuadernos que ha dado a la estampa el joven poeta D. S. Rueda. Consta el primero de cinco bellísimas composiciones en que el autor pinta con brillantes colores otras tantas escenas de la clásica tierra del salero, y es el segundo un poema escrito con hermosos tercetos, a cuyo frente va una carta del actual Ministro de Ultramar señor Núñez de Arce, el cual escribe, no como tal Ministro, sino como poeta, y esto hay que agradecerle.

Felicitamos al Sr. Rueda y recomendamos ambas obras a nuestros lectores” (Anónimo 1883: 7)

¹³ ANÓNIMO (1885), “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 17, 8 de mayo, p. 278.

Libro publicitado también por *El Madrid Cómico*, 24 de mayo de 1885, p. 7 y por *La Ilustración Ibérica*, núm. 215, 12 de febrero de 1887, p. 107.

¹⁴ ANÓNIMO (1886), “*El Patio andaluz*, cuadros de costumbres, por D. Salvador Rueda”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 13, 8 de abril, p. 222.

servir de instrumento a los escritores más objetivos o plásticos. [...] *El Solitario*, si resucitara, le daría sin duda el parabién al señor Rueda... -1887: 107-).

y *La América*:

Cuando yo entré en Andalucía olfateando con el alma, si cabe hablar así, llegaron a mis sentidos, y volando pasaron el espíritu, ráfagas de esos aromas mágicos, compuestos con aire, luz, idea y acaso algunas hojas de azahar y algunas gotas de Jerez; y a veces en la prosa poética del *Patio andaluz* se me antoja encontrar reminiscencias de tales aromas. [...]

No, Sr. Rueda, ni a usted ni a nadie; yo no adulo. Sus artículos, que leo con gusto casi siempre, y siempre cumpliendo un deber, demuestran que posee usted muchas de las cualidades del escritor de observación poética y verdadera.

Sus trabajos sobre el campo andaluz no son geodésicos; sus notas de costumbres, figuras, olores y colores, no son documentos para la estadística o meros apuntes para la futura sociología; son verdadera obra de arte... (Clarín 1886: 2).

El cielo alegre, segundo de los libros recopilatorios de Salvador Rueda publicado inicialmente en 1887 y del que este trabajo considera la que debe ser su tercera edición, de 1896, a juzgar por la siguiente “nota del editor”:

Al aparecer, hace ya muchos años, ante el público, la segunda edición de esta obra, circuló por toda la prensa de España el siguiente juicio del ilustre montañés D. José M^a de Pereda, juicio que reproducimos al frente de esta nueva edición de *El cielo alegre* -N. del E- (Rueda 1896: 5).

integra un prólogo de D. José María de Pereda:

Mi muy estimado amigo: todo cuanto dije a V. al hablarle de su *Patio andaluz*, y hasta de mi tardanza en decírselo, es perfectamente aplicable al caso de su otro libro *El cielo alegre*, [...] porque el pintor tan gallardamente

revelado en aquella obra, aparece en esta mucho más vario y, si vale la palabra, más profundo. [...]

Aventúrome [...] a manifestarle que un deber, o mejor, escrúpulo de conciencia me impide llamar, como V. desea, *discípulo*, a quien tanto méritos tiene adquiridos para *poner escuela* (Rueda 1896: 5-8).

Selección de la reseña realizada por Carlos Mendoza es:

Contiene este tomo variados cuadros de escenas andaluzas, escritos con la brillantez de estilo que caracteriza a su joven autor. El señor Rueda ha pintado lo que ha visto, presentándolo con poética realidad... (1887:190).

En otros momentos dejó la prensa noticia de *El cielo alegre* en *El País*¹⁵ y *La Época*¹⁶.

De 1887 es la primera edición de *Bajo la parra* y de 1891¹⁷, la segunda, así como el análisis de Carlos Mendoza que señala a su autor entre los estilistas que

han transformado casi por completo el carácter del habla castellana, haciéndola tan dúctil, precisa, *matizada* y *colorida*, como el francés de Gautier o el italiano de Edmundo de Amicis.

Crítica que vuelve a resaltar el fondo lírico de su prosa breve:

Si los versos del autor están exquisitamente cincelados y forman como variados y bien contorneados granos, su prosa aparece como poesía estrujada, donde con poco trabajo podría restablecerse la prístina morfología poética... (Mendoza 1887: 763 y 766).

¹⁵ “...mandando adquirir con destino a bibliotecas públicas 205 ejemplares de la obra de don Salvador Rueda, titulada *El cielo alegre*” (*El País* 1887: 2)

¹⁶ “...Cuadros y tipos de la tierra, observados con minuciosidad y amor, descritos con acierto y poesía, forman el tono simpático y atractivo de *El cielo alegre*...” (*La Época* 1887: 2).

¹⁷ “Hemos recibido el tomo 53 de la “Biblioteca selecta”, que con tanta aceptación publica en Valencia el editor D. Pascual Aguilar, y cuyo título es *Bajo la parra*, por el popular escritor D. Salvador Rueda, y su precio, remitido por correo y franco de porte, es el de dos reales. Índice del tomo...” (*El Día* 1891: 2).

En 1888 Salvador Rueda publica *Sinfonía del año*, de la que Miguel d' Ors (2005: 43-94) resalta el impresionismo del planteamiento fragmentario, la relación del tema central con la naturaleza y sus elementos diminutos, el predominio de la percepción sensorial a través de imágenes y metáforas y el léxico coloquial.

Se encuentran en *Sinfonía del año* novedades relacionadas con la estética modernista como el dodecasílabo de 7+5 o metro de seguidilla, de raíz popular (Tamayo 1943: 20), idea en la que incide Narciso Alonso Cortés (1943: 48). Además, la serie de notas breves que conforman las cuatro estaciones de *Sinfonía del año*

oscilan entre el apunte realista y la miniatura poética, de imprevista audacia y gracia delicada, que anticipa las modas posteriores del *hai-kai*, la greguería y la *histoire naturelle*. Lugones o Ramón Gómez de la Serna, José Juan Tablada o Jules Renard o Valle-Inclán envidiarían estos agudos perfiles de tan espontánea felicidad (Gerardo Diego 1943: 66).

En 1889 publica el poemario *Estrellas errantes* que cosechó opiniones de no tan unánime benevolencia:

...un ramillete de coplas de buena cepa que parecen perlas y brillantes de las que lleva rodeada a su garganta la poesía popular española, sentida e ingeniosa como pocas; y un haz de sonetos, algunos dignos de los mejores maestros italianos y españoles. Pero si en cuanto a la forma, al brío poético este nuevo libro es un triunfo más para el poeta malagueño, la crítica imparcial y justa debe señalar en la obra falta de originalidad, de novedad en sus composiciones, pues coplas, sonetos y silva, todas traen a la memoria del lector creaciones que ya sonaron en nuestros oídos (*El Bibliófilo* 1889: 76).

En 1889 asiste Salvador Rueda (1889: 247-248) a la “Las fiestas de la coronación” de D. José Zorrilla en Granada realizando un reportaje sobre las mismas para *La Ilustración Artística* donde refleja tanto el rigor del cronista

Subió por fin al estrado el poeta a quien acompañó desde el Carmen de los Mártires al palacio de Carlos V, el popular Seco de Lucena; llenáronse los asientos de literatos y poetas, entre los que figuraba el representante de la Reina Duque de Rivas, de socios del Liceo...

como el cuidado estético del artista:

el escenario donde se agitó tanta figura mece sus lámparas de flores que van y vienen en el aire; el viento habla con lengua fantástica en las ramas; suena el grillo su lira, y solitario poeta de las tinieblas, hiere sus cuerdas en la sombra...

De 1889 también es la publicación de *El gusano de luz* con reseña anónima en la *Revista Contemporánea*:

Leyendo las páginas de *El gusano de luz*, siéntese uno como deslumbrado, y el paisaje resalta con la brillantez de luz y la viveza de colores que ponía Fortuny en sus acuarelas¹⁸.

y firmada por D. Juan Valera en *Los Lunes de El Imparcial* donde expresa este su desacuerdo con la temática naturalista

Los errores, que yo no puedo menos de notar en la novela del Sr. Rueda, proceden de una preocupación naturalista que extravía al autor. La preocupación es que se da en el ser humano algo de fatal, de imperativo o determinante, que le arrastra con violencia invencible a acometer faltas que pueden ser hasta monstruosas.

y aceptación de la minuciosa técnica de observación que implica el mismo movimiento francés:

¹⁸ ANÓNIMO (1889), “*El gusano de luz*, por D. Salvador Rueda -Madrid, 1889. -En 8ª, 341 páginas. Precio: 3 pesetas”, *Revista Contemporánea*, tomo 73, enero, febrero y marzo, p. 414-415.

En cambio, ese dicho naturalismo ha influido de un modo benéfico en el esmero y en la amorosa y atinada pulcritud con que el Sr. Rueda pule, atilda y cincela el estilo. Se ve, se toca y hasta se huele lo que el Sr. Rueda describe [...].

Se conoce que el Sr. Rueda, buen poeta en verso, es poeta en prosa también... (Valera 1889: 5).

Con todo, es una obra que le aporta satisfacción por las elevadas ventas.

Al año siguiente asume “la titularidad del Negociado 6º en la Dirección General de Instrucción Pública *Archivos, Bibliotecas y Museos, Teatro Real, Bibliotecas Populares y Registro General de la Propiedad Intelectual*” (Cuevas 1986: 31).

Ese mismo año, 1890, aparecen: *Himno a la carne* (trece sonetos de tono erótico cuya sensualidad naturalista vuelve a hacerse con la censura de Valera), el libro recopilatorio en prosa breve *Granada y Sevilla*¹⁹ donde el género costumbrista alcanza, en el conjunto de estos libros, su máxima estilización antes de diluirse en la narración y la novela *La reja*²⁰ con la que Salvador Rueda confirma su serena vuelta al orden tradicional, «novela de costumbres lícitas y corrientes en el mundo real y verdadero» fue para José María de Pereda (Jiménez Morales 2008: 160).

Pero aún no cierra el autor año tan prolífico, en noviembre *Madrid Cómico*²¹ anuncia la buena acogida de *El Secreto*.

En 1891 inserta Rueda una reflexión en *Madrid Cómico* apelando a la distinción entre los verdaderos artistas y los que no lo son:

Existen muchos vates y escritores que, sin tener condición alguna nativa, sin genio, sin inspiración, aguzan la inteligencia, agotan su talento (que puede tener mucho sin ser artista) y producen poesías y novelas sin

¹⁹ La reciente publicación de *Granada y Sevilla* se anuncia en *Madrid Cómico*, núm. 368, 8 de marzo de 1890, p. 7.

²⁰ La reciente publicación de *La Reja* se anuncia (“preciosa novela de Salvador Rueda, prodigio de color, como todas las suyas, con un prólogo de D. José María de Pereda”) en *Madrid Cómico*, núm. 376, 3 de mayo de 1890, p. 7 con una breve reseña de Luis Taboada en la página 2.

²¹ “*El Secreto*, poema escénico, se titula el último libro de Salvador Rueda, que ha merecido grandes elogios del público y la prensa” (*Madrid Cómico* 1890: 7).

pizca de bien nacida belleza. Esa tarea será tal vez paciencia, en casos buen gusto, erudición, propósito laudable, pero jamás arte legítimo.

Saber diferenciar a primera vista a los unos de los otros, aclararía muchas cuestiones literarias... (Rueda 1891: 6).

De 1891 es *Tanda de Valses* (penúltimo de los libros recopilatorios de prosa breve) cuya aceptación ya se valora en abril²².

En este mismo año aparece también *Cantos de la vendimia*²³, en dos ediciones, una con un prólogo de Clarín²⁴ algo riguroso:

sobra, a mi entender más de la mitad, no es que sobre la mitad de las poesías, es que si algunas de ellas no las veo dignas de figurar junto a las otras, las hay que ganarían mucho siendo más breves [...] Tal y como está su colección yo no puedo alabarla sin muchas y grandes reservas, pero sí digo con toda claridad, que hay en ella, si no composiciones enteras, versos, estrofas, frases musicales, que me suenan a verdadera poseía y que tienen sello de novedad, sobre todo relativamente a nuestro pobre parnaso de la Restauración, que da tantos jóvenes diputados y no da poetas (Rueda 1891: 15).

y la segunda con prólogo de D. Gabriel Ruiz de Almodóvar, estudio también publicado de forma individual²⁵ y cuyas precisas valoraciones sobre la manera en que Salvador Rueda concibe la creación literaria he considerado base de estudios posteriores sobre su prosa breve.

Publica Salvador Rueda en 1892 *En Tropel*, “libro que marca un momento cumbre en la poesía del malagueño” (Cuevas 1986: 36), cuyo estilo desbordante de “Color y música” no parece, sin embargo, ser del gusto de todos:

²² “*Tanda de valsos*, preciosa colección de artículos de D. Salvador Rueda, que en estos, como en todos los suyos, hace gala de su estilo brillante y de su espíritu de observación...” (*Madrid Cómico* 1891: 7).

²³ Se publica primero en la prensa, *Revista de España*, tomo 134 (mayo y junio), 1891, pp. 98-107. También en *La Ilustración Ibérica*, núm. 400, 30 de agosto de 1890, pp. 554 y 555.

²⁴ “*Cantos de la vendimia*, colección de preciosas composiciones de Salvador Rueda, que adquiriría con ellas justa fama de poeta notable si ya no la tuviera bien ganada. Acompaña al libro un notabilísimo prólogo de Clarín”. *Madrid Cómico*, núm. 432, 30 de mayo de 1891, p.7.

²⁵ “*Salvador Rueda y sus obras*, estudio crítico de D. Gabriel Ruiz de Almodóvar”, *Madrid Cómico*, núm. 436, 27 de junio de 1891, p. 7.

¿Dónde ha visto Rueda, que se precia de observador, todo eso y mucho más de que nos habla: sinfonías de colores, líneas que riman con el paisaje...

[...] Pero... ¿Por qué, ni para qué la evolución de la rítmica? ¿No caben por ventura dentro del canon todos los metros desde el monosilábico hasta el alejandrino y todas las combinaciones, desde el insignificante ovillejo hasta la majestuosa octava?

[...] Quevedo y Rioja, tan sencillos, tan sobrios, tan parcos en el uso del color, tendrán juventud inmarcesible, entre tanto que Góngora -quizá el lírico español de más felices dotes- yacería ignorado si por suerte no hubiera escrito encantadoras letrillas y romances maravillosos (Rey Díaz 1893: 3).

Incluía *En tropel*, a modo de prólogo, el famoso “Pórtico” de Rubén Darío (luego en *Prosas profanas*) que trasluce un inicial reconocimiento hacia Salvador Rueda (“Joven homérica, un día su tierra/ viole que alzaba soberbio estandarte,/ buen capitán de la lírica guerra,/ regio cruzado del reino del arte”).

1893 es el año del poemario *La Bacanal*, de la colección de poesías y artículos *Sinfonía callejera*²⁶ (“Nuevo pedazo de vida real arrancado a la naturaleza [...] lucha por una resurrección de la luz y la armonía arrancadas a la naturaleza.” -Pérez 1893: 1-) y de *El ritmo*, libro a propósito del cual comenta Clarín:

Rueda (y a esto iba), sin quererlo acaso, se está dejando llevar por esos *aires de moda*, que son tempestades en vasos de agua y casi casi en seco. Su último libro, *El ritmo*, es toda una batalla contra molinos de viento. Hasta las cosas justas las estropea porque las exagera.

Su obsesión *antiquintanista* solo es comparable, por lo desafortunada, a su obsesión en favor de ciertos poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo parisién (Clarín 1893: 3).

y libro también sobre el que indica su autor a Unamuno:

²⁶ Reseñado muy brevemente en *Madrid Cómico*, núm. 526, 18 de marzo de 1893, p. 7.

La humanidad recibe cada día, por medio de sus ciencias y de sus artes, matices nuevos de emociones, átomos de nuevas ideas, si se me permite hablar de este modo, y así como se renueva, y se aumenta sobre todo, el caudal de ideas y de flexibilidades en el sentir, hay que renovar y aumentar, sobre todo, la *flexibilización* del estilo, de la lengua” (Rueda 1899: 733).

Ilustrativo es el fragmento que encontramos en una crítica ajena a *El ritmo*:

¡El ritmo...! He aquí un asunto poco estudiado. El ritmo debe tomarse de la naturaleza, dijo hace mucho y hace poco tiempo Retté. El viento os prestará su música, imitadla. Y si en Francia se intenta algo en tal sentido, en España solo Salvador Rueda en su libro *El ritmo*, que es como el programa de su estética, nos da una idea de este arte supremo, que consiste en evocar, por medio del sonido, la forma y el color de la música y el movimiento (de Candamo 1899: 286).

En 1893 censura Clarín un estilo que no acaba de comprender:

que no convierta la naturaleza en tema, porque así se hacen panegíricos, poesías de colegio; de certamen, cualquier cosa menos arte serio.

Y además, y acaso sobre todo, que no triture la fantasía y el idioma con imposibles asociaciones de imágenes y de significados de palabras; [...] que no le pida al epíteto más de lo que puede dar de sí (Clarín 1893: 3).

No queda ausente la crítica literaria de la labor de Salvador Rueda quien firma el prólogo de la obra de Enrique Gómez Carrillo, *Sensaciones de arte* (1893). A la reseña periodística de esta obra pertenece el siguiente fragmento:

Paréceme que en esos estudios de escritores y artistas se revela un crítico a la moderna; es decir, un crítico que a la vez hace crítica y poesía... *a su modo*; el sentimiento, la sensibilidad, el amor al calor y a la luz, y la sagacidad del juicio, van de la mano a través de las páginas del libro; y asombra ver en un joven de tan pocos años la vasta lectura que tiene hecha;

lectura o audición, que para el caso es lo mismo. No solo critica, esmalta la forma con primores de estilo... (Anónimo 1893: 3).

Valora Clarín el sesgo que toma la crítica literaria de Salvador Rueda del siguiente modo:

Anuncia nuevos libros de crítica. Yo le suplico que los deje en el tintero. Rueda es lo menos crítico que se puede ser, siendo listo y hombre de corazón. [...] la verdad es que Rueda, excelente amigo, incapaz de envidia (esto es bien seguro), apasionado en sus aficiones, sería siempre un mal crítico, porque, si es verdad que jamás se debe juzgar *sin amor*, tampoco se debe juzgar solo con *el amor*, y eso es lo que Rueda hace (Clarín 1893: 6).

Y sí parece cierta esta benevolencia puesto que a las opiniones poco favorables de Emilio Bobadilla sobre Salvador Rueda:

En su prosa, *artificialmente* natural, se advierte que le preocupa poco la castiza procedencia de los vocablos que emplea. Tiene el defecto de querer iluminarlo todo, más que iluminarlo, incendiarlo con las llamaradas de su fantasía andaluza. Sus cuadros, a veces, me producen el efecto de un espejo herido por los rojizos serpenteos de una hoguera. Su sintaxis es algo caprichosa..." (Fray Candil 1890: 133).

responde este tranquilamente:

Cada uno realiza la belleza según su sistema y su temperamento; lo esencial, y en esto se conoce al artista, es producir la sensación estética. [...]

El desorden brillante de su libro es uno de sus mayores encantos. La reflexión que despierta una observación honda, se ilumina hasta en su fondo por la luz viva de una imagen; la gracia de un rasgo de ingenio, es sustituida por la emoción que despierta una audacia de concepto. Es un libro todo pasión y vehemencia, y por todas sus páginas asoman cogidos de la mano el crítico apasionado y el poeta lírico (Rueda 1890: 6).

...con casi completa inocencia:

Lástima es que en vez de cantar en muchas ocasiones, como debe hacer un crítico a la moderna, ahueque usted la voz para que no vayamos a suponerle a usted incapaz de ver este defecto y el otro... (Ibídem).

2.2. Entre los condicionantes del periódico. Reportajes y otros textos periodísticos

Rasgos del periodismo (algunos específicos del momento) como la brevedad, referencias al lector, estilo brillante o literario... se encuentran presentes en todos los libros recopilatorios de Salvador Rueda en prosa breve pero, como veremos, el género periodístico está claramente representado en *Granada y Sevilla*.

Obligado es, antes de estudiar el momento evolutivo en que se encontraban los géneros literarios de prosa breve cuando Salvador Rueda inició su cultivo en los libros comprendidos entre 1886-1896, detenerse en la consideración de su principal medio de publicación: el periódico. Como indica M^a Cruz Seoane “El siglo XIX es, por excelencia, el siglo del periodismo” (1893: 11), momento en que se convierte en medio de comunicación de masas, hasta quedar relativizado por el surgimiento de la radio y la televisión. Dentro del periodismo, la crónica, uno de sus principales géneros - informativos- “sirvió para dar expresión personal a esa renovación de la prosa castellana que el modernismo venía efectuando” (Sirkó 1975: 72).

Puede hablarse con propiedad de periodismo en España [...] cuando aparecen las llamadas *gacetas*, entre las que destaca *La Gaceta de Madrid*, que comenzó a publicarse en 1661 [...]

A partir del s. XVIII [...] el temor a la entrada y difusión de las ideas de la Revolución Francesa, provocó la aparición de normas tan rígidas que desaparecieron casi todos los periódicos, exceptuando dos de la capital: la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*, fácilmente controlables desde el poder. Y

desde esta época puede advertirse también la tendencia del periodismo español a la especialización (*Periodismo y literatura* 2003).

El primer diario fue el *Diario noticioso, curioso, erudito, comercial, público y económico* aparecido en 1758 y el primer profesional del periodismo en España, Mariano Nifo (1719-1803) que ya difundió a través de los periódicos que dirigía relatos de ficción, tanto traducciones de autores extranjeros como obras de escritores españoles.

El periodismo abre el s. XIX como medio para llegar a altos puestos políticos. La vuelta de los exiliados liberales supone, además de la entrada del Romanticismo, la de la nueva experiencia del periodismo inglés y francés y, con la promulgación del Estatuto Real en 1834, la inauguración de

El Siglo de Oro de la prensa española, en la que florecieron *La Revista de España*, *El Guadalhorce* de Málaga, *La Risa*, *La Abeja*, *El Eco del Comercio*, *El Correo Nacional*, *El Español*, y Fíguro, Donoso Cortés, Sartorius y Fray Gerundio como periodistas (G. J. 1887: 2).

Hacia mediados de siglo, surge el periódico noticiero (del que es prototipo *La Correspondencia de España* -1858- y su consolidación *El Imparcial* -1867-) que supone el abandono del periodismo como arma de partido para asumir un papel informativo mediante la figura del periodista profesional (sin poder obviar nunca del todo el poder de la política):

Factores indispensables de esta transformación fueron la extensión de la red telegráfica y de ferrocarriles y la creación de un capitalismo de empresa [...]. Consecuencia lógica de este interés por la información es el nacimiento de las primeras agencias de noticias (Seoane 1893: 11).

La propia publicación periódica es siempre consciente de su transformación:

La prensa [...] no era antes más que un instrumento de polémica, un medio pronto y cómodo de propagar las ideas y defender las doctrinas.

El periodista debía ser literato, filósofo algunas veces, pensador, hombre de Estado [...] Pero ahora ha cambiado todo eso. Es cierto que aún se cuentan felizmente, entre los periodistas contemporáneos, grandes escritores y eminentes especialistas; pero la información, la noticia exacta o inexacta, se hace más lugar cada día en las columnas de los periódicos y el estilo telegráfico va reemplazando al de los antiguos escritores. Nos *americanizamos* de día en día (Anónimo 1889: 1).

El periodismo, en el transcurso del siglo, continúa afianzando su independencia de la política:

Con la Constitución de 1869, la prensa goza de una libertad casi total, lo que provoca una verdadera floración de diarios y revistas [...]. Después de cierta disminución en los primeros años de la Restauración, la Ley de Imprenta de 26 de julio de 1883 establecida por el Gobierno del liberal Sagasta y que estará vigente hasta 1936, da nueva vida a la prensa (Cazotes 1997).

A partir de esta fecha, el número de periódicos aumenta, en concreto los científicos y literarios de fuerte base capitalista en detrimento de los políticos.

Y a final de siglo su principal medio de financiación es el anuncio publicitario

Los periódicos que gozan de una existencia y dan dinero a sus propietarios son aquellos que no dependen de ningún partido [...] son los que asumen decididamente su carácter de empresa mercantil (Seoane 1893: 291)

Estas transformaciones venían operándose, al menos desde los años setenta, en Estados Unidos. *El Globo*, en un artículo anónimo (1887: 1), explica cómo Mr. Pulitzer “un alemán, que había ejercido el oficio en los Estado del Oeste” compró el *World* cuando no tiraba más que 15.000 ejemplares haciéndolo crecer hasta la cifra de 200.000 números y convirtiéndolo en “el que ofrece más interés y más variedad de todos cuantos se publican en el mundo”. ¿Cómo lo consiguió?:

-Haciendo una remodelación técnica.

- Dando

importancia extraordinaria al *reporterismo*. Alistó en sus oficinas una legión de redactores, jóvenes, activos, inteligentes, infatigables a quienes dio el encargo de suministrar noticias a toda costa. - [...] cuando tengan ustedes a mano el ferro-carril empleen la correspondencia corta, lacónica, sin hacer ninguna consideración, pero relatando muchos hechos. Pero prefieran en la mayor parte de los casos el telégrafo [...].-

Así dijo Mr. Pulitzer a los reporters del *World*: partieron estos para todas las capitales de América y de Europa (*El Globo* 1887:1).

Reportalismo, por cierto, que Gutiérrez Nájera entendía como amenaza a sus artísticas crónicas (“ese nuevo tipo de periodista copiado de los Estados Unidos, *que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche*” -Sirkó 1975: 67-).

-No perteneciendo a ningún partido “su propietario dice que este es uno de los secretos de su gran circulación”.

-“El estilo está sacrificado a la concisión y la verdad”.

-Fijando el modo de financiación: “Los anuncios del *World* han aumentado en proporciones nunca vistas”, “en los siete primeros meses del presente años, ha insertado 342.657 anuncios más que todos los periódicos de los Estados -Unidos juntos”.

-Rebajando los precios a medida que iba aumentando la tirada para que no huyeran de la prensa “los anunciantes modestos, las cocineras, los criados, las patronas, los pequeños comerciantes”.

Efectivamente, Ángel Rama (1985: 6) indica que en 1870 se produce la expansión imperial del capitalismo europeo y del norteamericano favorecedor del crecimiento de las artes porque anuló todas las funciones políticas, ideológicas y educativas que estas acarreaban antes; ocasionando que allí donde el liberalismo se impusiera con decisión, también se intensificara el Modernismo.

Este ingreso en la corriente capitalista universal se produce, antes que en España, en América donde el éxito del nuevo sistema depende del auge de una nueva burguesía urbana, empresarial y comerciante que al aceptar de Europa la maquinaria para la producción y el transporte de mercaderías a bajo precio asume también las modas de París y el nuevo estilo del periodismo moderno que, a su vez, Francia había tomado del estadounidense. España, como Hispanoamérica, se fija en el modelo periodístico francés.

En Hispanoamérica, el literato, el artista en general, queda fuera de lugar al no despertar el interés del público absorto como está este último en el creciente trasiego comercial con Europa y mediatizado por el burgués tradicionalista para quien el pensador era siempre una amenaza fuera de control. Así pues, la estructura socioeconómica creada rechaza al poeta.

Sin embargo, el literato desocupado atina a ver en el creciente auge del periodismo un ideal medio de supervivencia

la exigencia que los llevaba al periodismo no era vocacional sino de orden económico, debido a que la sociedad no necesitaba de poetas pero sí de periodistas, lo reconocieron todos (p.68).

también es España

Los jóvenes escritores intentaron en su mayor parte la senda del periodismo, que era fuente de ingresos constante aunque modesta (Pedraza, Rodríguez 1986: 112-113).

Los diarios surgen con la burguesía que va empleando a los escritores mientras forma, mediante la especialización, a los periodistas.

Si es aceptado que “la prosa se adelanta al verso en esa definitiva renovación de la expresividad literaria hispánica que fue el modernismo” (J. O. Jiménez 1975: 7) también es cierto que lo consigue a través del periodismo, medio para los escritores de Hispanoamérica, de incorporación a la corriente modernista:

las tendencias estilísticas epocales son: novedad, atracción, velocidad, shock, rareza, intensidad, sensación. Las mismas que reencontraremos en el arte modernista” (p. 76).

En el periodismo triunfó primero el sincretismo artístico y, en concreto, a través del género de la crónica:

La dependencia del ancho mundo exterior, más allá del Atlántico, es un principio cuyas raíces están en el funcionamiento de la economía pero cuya apariencia literaria comienza en el periodismo, con su crónica menuda de la vida cultural europea y con la transcripción constante de cuentos y artículos de las firmas cotizadas en ese momento en París (p.90).

En España, desde las primeras décadas del s. XIX, diarios y revistas fueron acogiendo textos de carácter literario que vinieron enseguida a ejercer de reclamo para toda la publicación periódica.

Consecuencia de la aceptación de obras de ficción fue el cultivo de distintos géneros ya que cumpliendo el inevitable requisito de la brevedad encontraban salida a través de la prensa. Por este camino adquieren configuración literaria: leyendas, cuentos fantásticos y populares y el cuadro de costumbres, libre ya de tener que hilvanarse en tramas pseudonovelescas para acceder al público (*Visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por Madrid* de D. Diego de Torres Villarroel, 1728).

El gran desarrollo del periodismo decimonónico motivó el imparable incremento de ediciones en diarios como *El Imparcial* o *El Globo* así como el surgimiento de un ambiente literario donde la creación inspiraba nuevas creaciones y la crítica literaria multitud de críticas más.

La competencia, en los años ochenta, entre los grandes diarios independientes, *La Correspondencia*, *El Imparcial* [introducido en España del grabado en colores ilustrativo de los sucesos de actualidad] y *El Liberal*, produce una transformación en el cuerpo del periódico que comienza a utilizar los grandes titulares y a desarrollar las secciones con más gancho popular.

Dos géneros toman entonces carta de naturaleza en las páginas de los periódicos: *el reportaje* y *la interview* (Seoane 1893: 295).

Al tanto Salvador Rueda de los avances que iba experimentado la prensa construye *Granada y Sevilla* sobre el género del reportaje cuando era corresponsal de *El Globo*.

El reportaje es una narración basada en una noticia, su autor, el reportero, partiendo de una información determinada, se desplaza al lugar de los hechos, investiga, selecciona los datos que considera más interesantes, y crea su propio relato; la libertad de estilo y la posibilidad de dar un sesgo personal a los datos diferencian al reportaje de la noticia (*Periodismo y literatura* 2003).

El viaje a la ciudad de la Alhambra tiene por objeto informar de la labor del “ministro de Fomento y la prensa de Granada con motivo de la inauguración de los pueblos reedificados”²⁷ tras el terremoto que dejó muy afectada la localidad de Alhama de Granada.

Escribe Salvador Rueda para *El Globo*, a modo de crónica:

Alhama 24, 4t. La comitiva ha visitado las nuevas construcciones encontrándolas inmejorables.

Se han edificado 740 casas y han sido socorridos 12500 propietarios.

Mañana se hará la entrega oficial de 237 casas, entre ellas la escuela, la capilla y el cementerio de Alhama.

De los fondos que han servido para la construcción 3006794 pesetas se han recaudado en España y 3448303 en el extranjero.

El párroco bendijo los nuevos edificios...²⁸.

Además, el treinta de junio, durante el trayecto de vuelta a Madrid, Salvador Rueda promete redactar las vivencias que luego incluyó en *Granada y Sevilla*:

²⁷ S. RUEDA (1887), “El viaje a Granada”, *El Globo*, núm. 4259, 30 de junio, p. 1.

²⁸ S. RUEDA (1887), “Viaje a Granada”, *El Globo*, núm. 4254, 25 de junio, p. 2.

Entre otras cosas, describiremos una iluminación con luces de bengala en la Alhambra, dada en honor de los excursionistas por el ministro; una zambra de gitanos; la noche de San Juan desde el tren, y algo para lo que nos sintamos dispuestos a escribir.

*La Época*²⁹ también se hace eco de la inauguración del pueblo de Santa Cruz de Alhama:

Los expedicionarios que, en número de 40, salimos en el *express* de ayer a las seis y veinte de la tarde con objeto de asistir a la inauguración del nuevo pueblo de Santa Cruz de Alhama, hemos llegado a esta ciudad felizmente a las seis de la tarde. [...] De Madrid venimos [...] Rueda, de *El Globo*...

Refiere Salvador Rueda en los viajes a Sevilla realizados igualmente como corresponsal de *El Globo* la Semana Santa y la Feria de Abril:

Señor director de *El Globo*: [...] Las fondas no tienen habitaciones disponibles para tanta persona; piden precios fabulosos por todo; seguramente Abril es el *agosto* de Sevilla.

Entre las fiestas que se preparan figuran un *acoso* de que ya daré a usted cuenta, carreras de caballos, carreras de cintas, que prometen estar lucidísimas, fuegos artificiales durante tres noches de feria...³⁰

Viajes de los que, igualmente, habla *La Época*:

Imposible sería enumerar, y menos describir, la serie de fiestas religiosas habidas desde el Jueves Santo al Sábado de Gloria en la pintoresca ciudad de Sevilla.

La noche del Jueves Santo -dice Salvador Rueda- es una velada deliciosa. Desde la salida del *Miserere*, un verdadero río de gente cruza por todas las calles que han de recorrer las procesiones...³¹

²⁹ J. T. (1887), "Inauguración de Santa Cruz de Alhama", *La Época*, núm. 12658, 21 de octubre, p. 2.

³⁰ S. RUEDA (1887), "Desde Sevilla", *El Globo*, núm. 4185, 16 de abril, p. 1.

La voluntad de estilo que impregna el periodismo del momento “Color y luz se pide hoy, sobre todo, al escritor de cuentos y de crónicas, y hasta en la información de grandes sucesos” (Palenque 1998) convierte las informativas crónicas realizadas para *El Globo* en los plásticos reportajes que recopila *Granada y Sevilla*.

Y aunque es en la prosa periodística de carácter informativo donde comienzan a aparecer las innovaciones de la prosa artística moderna, inicia este autor su experimentación plástica en el género del cuadro de costumbres.

De cualquier forma, la relación de Salvador Rueda con el periodismo excede con mucho el ámbito de estos seis libros recopilatorios. Del esfuerzo que le costaba mantener el ritmo de las entregas habla “El artículo diario”³²:

Lorenzo lucha con la falta de asunto para empezar, y más aún con la falta de inspiración; pero el trabajo hay que hacerlo; habrá que inventar un lance o cuento y salir adelante con la empresa. [...] y hallando el difícil punto de vista de su argumento, pone a guisa de título en la primera hoja, pensando en el hercúleo trabajo de escribir diariamente para el público...

y de sus resultados (abundantes publicaciones en la prensa andaluza, nacional y americana) la página web http://www.cervantesvirtual.com/portales/salvador_rueda/su_obra_bibliografia/ a cargo de M^a Isabel Jiménez Morales y Amparo Quiles Faz.

³¹ ANÓNIMO (1887), “La celebración de la Semana Santa”, *La Época*, núm. 12467, 7 de abril, p. 1.

³² S. RUEDA (1887), “El artículo diario”, *El Globo*, núm. 4173, 4 de abril, pp. 1-2.

2.3. El cuadro de costumbres

Rasgos relativos a las formas de vida que entraña la tradición se rastrean en todos los libros pero la presencia del cuadro de costumbres es casi absoluta en *El patio andaluz*.

El costumbrismo, concepto general, es quizá tan antiguo como la literatura misma, que se nutre de lo que al hombre rodea, siendo por tanto reflejo de sus hábitos y de su vida (Baquero Goyanes 1949: 96).

El artículo de costumbres existía ya en el siglo XVIII

pero aparecen en la prensa de la época confundidos, inmersos, en una masa ingente de ensayos morales económicos, técnicos. A partir de 1830, sin embargo, ese tono didáctico que los acompañaba desaparece, y no solamente adquiere el género una autonomía propia, sino que avasalla el material literario, especialmente el periodístico, no solo dominando la prensa, sino creando una innumerable serie de revistas dedicadas exclusivamente a *la costumbre* (Herrero 1978: 345).

Considera Baquero Goyanes el costumbrismo, configurado en tanto que género literario, consecuencia de la revalorización que el Romanticismo impulsó en lo popular, regional y pintoresco. Al igual que sucede con el cuento decimonónico, desde entonces “vive por sí solo, inserto en las páginas de un periódico” (Baquero Goyanes 1949: 95, 85).

Con el rescate de la tradición se buscaba el “de la esencia nacional que aún sobrevivía tras la intensa invasión ideológica de Francia” (Alarcón 1993: 10).

En palabras de Pedro Antonio de Alarcón recogidas en la citada edición de *El sombrero de tres picos*:

nuestros males se cifraban en tener junto a nosotros a Francia. Estos vecinos venían inmiscuyéndose en nuestras cosas desde que el Rey Sol nos envió eufórico al futuro Felipe V. Y si bien entonces todavía éramos de los mejores

del mundo, tras algunas décadas bajo su influencia, los franceses dieron en decirnos que *el África principia en los Pirineos* (Alarcón 1993: 13).

¿Y cómo proceder al rescate de la esencia nacional?, Alarcón continúa explicándolo; volviendo la mirada al Siglo de Oro (a su vez, estamental relectura de la Edad Media) cuando Dios y la monarquía eran los pilares que hacían fuerte al pueblo castellano para proponer el mantenimiento de esos mismos principios en el futuro.

Los fundamentos literarios procedían también de la Edad de Oro castellana: el costumbrismo y humor de Cervantes, de Quevedo y de la picaresca, y la fuerza ideológica de Lope y Calderón.

El Romanticismo encuentra la esencia de su ser nacional en los valores tradicionales que había conservado el pueblo; de manera que, para conseguir que una historia fuera castiza esta “había de ser risueña y algo trágica a un mismo tiempo y, sobre todo, decididamente moral” (Alarcón 8-9).

Ubicar los valores nacionales en el pueblo implica particularizar:

Si el hombre abstracto de la Ilustración era el *homo universalis*, el hombre romántico es esencialmente el *homo localis*, el habitante de una patria, con una lengua, unas creencias y, precisamente, unas costumbres, que lo constituyen en español, en andaluz, en catalán o vasco, etc. Costumbrismo y patriotismo son los frutos más fecundos del árbol de la tradición (Herrero 1978: 350).

Otra de las razones del resurgimiento del costumbrismo romántico, según cita de Mesonero Romanos fue rechazar “las menguadas pinturas que de nuestro carácter y costumbres trazan los novelistas extranjeros” (Correa Calderón 1949: 299).

El caso es que, paradójicamente, el reconocido influjo costumbrista de Víctor-Joseph Étienne (*Jouy*) a través de obras como *L`Hermitte de la Chaussée-d`Antin* y el *Livre des Cent-et-un* supuso ya con toda claridad en España partir de 1830 la restauración del género “utilizando moldes importados” (Correa Calderón 1949: 300-305).

Y esta reanimación fue consecuencia también de la situación política ya que

el régimen absolutista de Fernando VII instaura una censura en 1805 que durará, con excepción del Cádiz de las Cortes y del trienio liberal (1820-1823), hasta 1833 y que controlará toda clase de publicaciones, permitiendo solo dos periódicos: *La Gaceta* y *El Diario de Madrid* [...] en 1834, vuelve la libertad de prensa.

Por esos años se fundan once periódicos más, siempre en Madrid: en 1843 existen ya cuarenta y tres diarios en la capital de España y, a mediados de siglo, el número asciende a ciento veinte (Gutiérrez García-Torres 1991: pp. 25-26).

El artículo de costumbres pasó luego al formato del folletín, de la novela por entregas y, en el Realismo, de la novela.

José F. Montesinos (1983) explica el camino recorrido por el género costumbrista para su definición: inmediato antecedente son un conjunto de artículos que Larra publicó en *El duende satírico del día* (1828); seguidamente, en la revista *Cartas españolas* vieron la luz, a comienzos de los años treinta, los primeros cuadros de *Escenas andaluzas* (Estébanez Calderón) y del *Panorama matritense* (Mesonero Romanos) cuyo autor pasó a dirigir desde 1836 hasta 1842 el *Semanario pintoresco español*, revista que priorizaba la temática costumbrista.

En 1825 había surgido en Francia la moda de las fisiologías, semblanzas de personajes definidos por sus rasgos físicos y morales, imitada en España desde el año siguiente. Agrupación de fisiologías es la colección por entregas *Los españoles pintados por sí mismos*, publicada durante los años 1843-44, y tuvo tal éxito que fue reeditada en Madrid en 1871, aunque apareciera como crudo plagio francés de *Les Français peints par eux mêmes* (París, 1840-42), entre otras imitaciones: “*Los valencianos pintados por sí mismos*, Valencia, I. Boix, 1859; *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, 1871-72; *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Madrid, 1873; *Los españoles de hogaño*, Madrid, 1872” (*Op. cit.*: 133).

Estas colecciones son reflejo del interés que el costumbrismo despertó a lo largo de todo el siglo y que resultó impulsado a finales del s. XIX (en 1897 se publica *Álbum de Galicia*, recopilación de artículos costumbres del s. XIX), tras el reconocimiento estético de la novela surgida del periodo comprendido entre *La fontana de oro* (1871) y *La desheredada* (1881).

Revitalización del costumbrismo quizá debida a consoladoras evasiones a la arcadia ideal del pasado como parte del obligado proceso de adaptación a la modernidad:

Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio: no solamente estar abiertos a cambios en su vida personal y social, sino pedirlos positivamente, buscarlos activamente y llevarlos a cabo. Deben aprender no a añorar nostálgicamente *las reacciones estancadas y enmohecidas* del pasado real o imaginario, sino a deleitarse con la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida...-Berman 2013: 90-).

Con la obra *La Gaviota* (1849) de Fernán Caballero camina la tradición hacia las puertas del Realismo donde la Historia de la Literatura sitúa a tan aquilatados referentes costumbristas como Pedro Antonio de Alarcón o José M^a de Pereda. En la segunda mitad del siglo XIX el interés que sigue despertando el género lleva a autores como Benito Pérez Galdós o Emilia Pardón Bazán a participar en colecciones costumbristas de la época (Gutiérrez García-Torres 1991: pp. 80-82).

Y luego, quizá la crítica amplíe la nómina a otros autores, considerándolos siempre “menores”, sin valorar la fortaleza de la raíz costumbrista, sus ramificaciones en la obra en conjunto y haciendo que el regionalismo funcione como rasgo de exclusión cuando es característica de género.

En este marco suele encontrarse situado Salvador Rueda, configurando el grupo de costumbristas andaluces junto con Arturo Reyes, Tomás Rodríguez Rubí, Narciso Díaz de Escobar, Ramón A. Urbano Carrere, Salvador González Anaya, Pedro Gómez Sancho, Manuel Martínez Barrionuevo...

Los rasgos vinculados a la tradición fueron destacados por Salvador González Anaya:

Pero no le incluyo en la serie de escritores malacitanos en calidad de lírico de apogeo, sino cual a autor de novelas, de artículos y poesías que retratan nuestras costumbres (1948: 41).

Veamos cuál ha sido la aportación de Salvador Rueda dentro de sus seis libros recopilatorios en prosa breve, a la historia del costumbrismo:

-*El patio andaluz* es libro dedicado exclusivamente al costumbrismo con la excepción del cuento fantástico “De piedras abajo”.

-En *El cielo alegre*: “La faena de naranjas”, “El riego en la huerta”, “En agosto”, “La trilla” y “Paisaje de noviembre”.

-En *Bajo la parra*: “El tronido” -fuegos artificiales por fiestas-, “El velonero” -vendedor ambulante de “velones, cacillos y almireces”-, “La venta del pescado” -vendedor ambulante de pescado-, “Los barqueros” -pesca según el sistema tradicional del copo-, “La feria del pueblo” -celebración de una feria comercial-, “Se aguó la fiesta” -accidentada visita de una familia a la Feria de Abril debido a una tormenta-, “Las candeladas” -magia de la noche de San Juan-, “Las cédulas del año” -divertida fiesta para la conformación de parejas-, “Salamandra” -recrea una escena bohemia-, “El vaso de agua” -parte del malagueño sistema de obtención de la uva pasa- y “Cuadro oriental” -ambientado en algún palacio de Estambul (Turquía)-.

-Todo el libro *Granada y Sevilla* (exceptuando “Tragedia” y “El mantón de Manila”) son cuadros descriptivos motivados en la tradición (a veces evocada) y vinculados al género periodístico del reportaje.

-En *Tanda de vales* son cuadros: “El castillo de Santiago”, “Cuesta arriba” y “De tejas arriba”.

-En *Sinfonía callejera* tan solo hay un cuadro “El zapateado”.

Si recordamos las características del costumbrismo (Prendes Guardiola 2000: 355-356) veremos su constancia en los cuadros de Salvador Rueda:

-“Identificación con una ciudad o región concreta”: Aunque algunos de los cuadros del malagueño se desarrollan en Madrid (ej. “La fiesta de San Antón” en *El patio andaluz*), la mayoría están situados en Andalucía (*Granada y Sevilla* se reparte entre dos provincias; puede que en Málaga capital se

encuentre “Marina” -*Bajo la parra*-, camino de ella “Aguafuerte” -*Sinfonía callejera*-, en su provincia “El lañador” -*El patio andaluz*-. Cuadros relativos a ferias locales son “Cuesta arriba” -*Tanda de valeses*-, “Se aguló la fiesta” - *Bajo la parra*-...).

-“El deseo del escritor de reflejar o descubrir la realidad española a través de la observación atenta [...] y de reproducir a través de ella la pequeña historia, la cotidianidad de las gentes del pueblo”; dice el autor en “El Titiritero”: “Principio, pues, advirtiéndome, que no bien hubo amanecido el domingo de Pascua, cuando entrose por las puertas de mi pueblo...” (*El patio andaluz*), “lanzome, sin más ni más, a un cacareado casorio que tiene alborotado el barrio...” (“Casorio y zambra”, *Sinfonía callejera*)...

-“Encontramos excepciones: la crítica social virulenta, al estilo de Larra”:

...la mujer espantaba a las mismas piedras y ponía honda compasión en el alma.

Allá, lejos, perseguíase la gente en carrera insensata, buscando a alguien de valor que acometiese la empresa de dar muerte a la bruja en el instante (“El exorcismo”, *Bajo la parra*).

-“Espíritu conservador por oposición a la nueva cultura mecanizada y mercantilista, surgida de la revolución industrial”: aunque no es este el discurso más repetido en Salvador Rueda sí pertenecen a él algunos momentos que lo ejemplifican:

...erguí con trabajo el cuerpo, quíteme las piedrecillas que se me habían clavado en las palmas de las manos, y quedeme abismado ante la espléndida ciudad, la cual, después que hube oído el grandioso concierto debajo de la tierra, no sé por qué me pareció cosa la más mezquina y digna de desprecio” (“De piedras abajo”, *El patio andaluz*).

...y dejando a los mozos y mozas bailar el clásico fandango de mi tierra, que vale más que todas las farándulas y rigodones traídos de *extranjis*, enciérrome de nuevo en mi concha... (“El bautizo”, *El patio andaluz*).

-“A la hora de retratar sus *tipos* populares, el artículo costumbrista prestó atención minuciosa al aspecto físico del individuo con una [...] pretensión *científica* (fueron las llamadas *fisiologías*)”, y se detuvo más en los personajes de humilde extracción social:

...enseñando las piernas hasta las rodillas, donde lleva arrollado el pantalón para resguardarlo de las olas, siguiendo la costumbre de la gente del oficio. [...]

El traje del pescadero consiste en una blusa a cuadros, un sombrero de palmas que lo preserva del sol, un pantalón con más boquetes que casa llena de goteras, y una bolsa enroscada a la cintura, todo harto mugriento y pegajoso y cubierto por una armadura de escamas, que es lo que hay que ver cuando el sol la hace relucir (“La venta del pescado”, *Bajo la parra*).

-“...y se buscó el reflejo de la lengua popular”: vemos en el siguiente ejemplo cómo el nivel de lengua vulgar se mezcla con la variedad diatópica de las hablas andaluzas:

...Pues entonces saca una silla, que no me he de levantar yo a dártela, y colócate por ahí onde puedas: asin como asine, el día está como unas candelas, y na más natural que un mozo como tú se esentumezca en llegando el domingo, y quiá disfrutar de lo que Dios ha jecho pa to el mundo” (“Escena al sol”, *Bajo la parra*).

-Retrato de “...descripción minuciosa de paisajes, ambientes...”:

¡Qué aspecto el de la playa a la hora en que sale la barca! El festón de la arena se extiende a lo largo de las rocas alumbrado por el resplandor de las estrellas; las ventas, de techos achaparrados, las casas distantes y los hoteles airosos, muestran los lienzos de sus paredes, cubiertos por fértiles parras o rodeados de confusos jardines. La ciudad enseña su lomo negruzco y deforme, como el de monstruo que durmiera recostado junto a la orilla; por algunas de las ventanas atraviesan con rapidez las luces artificiales que mientras viene la del día encendieron algunos industriales para arrancar a la noche algunas horas de trabajo. Las viñas... (“Los barqueros”, *Bajo la parra*).

Fuera de las claves aportadas por el artículo citado, encontramos en los textos de Salvador Rueda otras características que lo adscriben al costumbrismo:

-Referencias a Cervantes, como básico eslabón de la corriente realista que acabó configurando en el s. XIX el género de los cuadros (artífice también de la novela moderna hacia la que se dirigían estos): “La pulga” (*Bajo la parra*) mantiene estrecha relación intertextual con *El Quijote* cuyos personajes reutiliza en nueva aventura épica situada en una posada que finaliza en el mismo momento en que Sancho mata a la pulga con la que don Quijote no había conseguido acabar durante la noche ni blandiendo la espada. La relación de oposición existente entre las respectivas psicologías de don Quijote (idealismo) y Sancho Panza (realismo) son las que gobiernan a los personajes “Juan, que es el idealista” y Ginés cuyo “pensamiento jamás se eleva del ras del suelo” (“La peseta y el sol”, *El cielo alegre*). Como un tipo más desfila don Quijote por el “Crepúsculo” de *Bajo la parra*:

Apenas así como último paisaje, dejose ver una dilatada llanura parecida a campo de Castilla, por medio de la cual atravesaba una figura a lomos de enflaquecido Rocinante, con su lanza en ristre, su armadura donde venían a romper armas los reflejos, su yelmo abollado en cien y cien aventuras, y la vista fija en el último término del horizonte, donde aún parecía oscilar el dorado molino de viento formado por la niebla.

Aquella figura, símbolo de la locura humana, fue desvaneciéndose...

Pero Pachorra (“Cuesta arriba”, *Tanda de valsés*) puede ser Quijote (“Y Pachorra, rociado como don Quijote por el suelo...”) y Sancho

Cuesta arriba y arrastrando la panza porque la enjalma huye bajo el arco de sus piernas y la cincha viene holgada al cuerpo del burro, va incómodamente llevado, Pero Pachorra, imagen y semejanza de Sancho...

Quijote que también aparece en “Aguafuerte” (*Sinfonía callejera*): “Llegó el día en que me armé arriero andante...”.

-El título del primer libro *El patio andaluz*, igual al del cuadro que lo inicia “El patio andaluz”, está poniendo de manifiesto que Salvador Rueda parte de la tradición:

Este patio andaluz, pues, es una versión de un tema permanente y, según Northrop Frye, central en la literatura universal: el Paraíso bíblico [...]

La afirmación de la voluntad individual frente a la tradición es precisamente la serpiente que destruye el paraíso del patio andaluz (Herrero 1978: 347 y 352).

por eso, la desobediencia de Andrés

El hijo de la *Chirrina*, Andrés, general en jefe del andante escuadrón, que escasamente llega a los doce años, reparte órdenes y pedradas en todas direcciones y anima al tropel con su actividad y le dirige con su buen golpe de vista *trapacera*. Le ha prometido una buena su padre, pero sabe el muchacho que el hosco autor de sus días está en el pueblo inmediato, y al verse el rapaz libre, estalla de alegría, como si fuera el graneado de un fuego de artificio.

acarrea su muerte:

Cuando el padre de Andrés volvió del pueblo cercano, bien entrada la noche, vio el pueblo de luto, gentes a la puerta de su casa resplandores de cirios que salían de su habitación, y por último, como quien es presa de una pesadilla, a su hijo muerto (“Idilio y tragedia” -*Sinfonía callejera*-).

El hecho de que este pequeño relato cierre el conjunto de los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda parece sesgar el camino que llegaba a la armonía social desde el seno de la tradición.

-En la misma línea se encuentra el significado del árbol, en Salvador Rueda es la parra

...se trata, simplemente, de la identificación establecida por los románticos de la tradición con un antiguo y frondoso árbol, con un organismo de lengua,

creencias, costumbres, que crece y se desarrolla lentamente (Herrero 1978: 348).

Igual de significativo que el título del primer libro es el del tercero *-Bajo la parra-* así como el del cuadro que lo inaugura *-“Bajo la parra”-*: bajo la parra situada junto a su casa, Micaela renueva la familia al aceptar a Lorenzo

Una bocanada de aire que pasó por la vid tendida sobre sus cabezas, hizo palmotear a todas las hojas, como si celebraran una gran fiesta de la naturaleza.

Árbol del mismo tipo preside la casa del tío Pausa:

Cubre el corral una inmensa parra, la primera del contorno, y muestra algunos colgantes racimos empapelados, que habrán de cortarse para ser devorados en el espléndido almuerzo (*“La matanza”, -El patio andaluz-*).

El idilio (*“Idilio y tragedia”, -El cielo alegre-*) se desarrolla a la sombra de una parra:

Rendidos de nuevo los chiquillos por el sol y la carrera, dan en tierra bajo unos parrales, rojos los carrillos, las frentes sudorosas, el aliento jadeante y desollados manos y pies.

“Pero Salvador Rueda, para su gloria, fue el creador de un nuevo modo” (González Anaya 1948: 40), nuevo modo al que llegó desde el artículo de costumbres abriéndolo temática (Mercedes siente *“un dulce transporte de voluptuosidad”* en *“La faena de naranjas”*, *“Salamandra”* recorre escenarios de la bohemia madrileña, Aiscé no se resigna a ser personaje tipo en *“Cuadro oriental”*, el viajero evoca el pasado árabe *“Desde el Mirador de la Reina”*...), genérica (hacia el cuento: *“Toque de rebato”*, *“Tragedia”*, *“El baile de las nueces”*...; el idilio griego *“La lluvia”*..., el reportaje *“La procesión del silencio”*... o el poema en prosa *“El aguacero de oro”*...) y estilísticamente (curioso resulta que en el trayecto de la cuadrilla desde los viñedos a los

paseros para extender al sol las uvas irrumpa, tras la lente de “El vaso de agua” -*Bajo la parra*-, una de las más condensadas descripciones modernistas, la del pavo real “cada luciente tallado del cristal copia y reproduce las vivísimas flores de sus plumas y las enlaza...”).

A poco del inicio del Naturalismo, Salvador Rueda construye sobre estilizadas imágenes “La venta del pescado”³³ (*Bajo la parra*):

Villasucia está colocada sobre una loma, a una legua del mar, y la ciñe a manera de un anillo de montañas, que roto por uno de sus lados, deja ver la llanura de las olas a los habitantes del pueblo.

Quien por Villasucia paseara a la caída de la noche solo percibiría “el quejido de algún sarmiento, que al ser invadido por la llama, se enrosca y serpentea sobre las ascuas, como una anguila de fuego”.

Igual sucede con “Marina”³⁴:

Sobre el raso azul del agua fulgura, en tanto, el dorado apedreo de la luz; las gaviotas forman ángulos agudos con las alas al picar el pez que nada en la superficie; evapóranse en la atmósfera los blancos penachos de humo salidos de las chimeneas, y los largos gallardetes, llevados a una misma dirección por el viento, señalan como dedos delatores el cuerpo muerto envuelto en la roja clámide de su sangre.

Cuadro que se convirtió en cosmopolita “...y los seres de todas las razas se mezclan y confunden dando carácter de cuadro universal al espectáculo” y saltó al mundo del espíritu a través de la técnica pictórica de la luz:

Cuando la tierra llega a ponerse buen espacio bajo los dominios del sol, la extensión marina lanza enérgicas irradiaciones e ilumina todos sus barcos mástiles y gallardetes.

³³ S. RUEDA (1885), “La venta del pescado. Cuadro de costumbres”, *El Globo*, núm. 3664, 8 de noviembre, p. 2. (Escrito en “Madrid el 6 de Noviembre de 1883”, según indica su publicación periodística).

³⁴ S. RUEDA (1887), “Marina”, *El Globo*, núm. 4082, 3 de enero, pp. 1-2. En *Sinfonía callejera* aparece con el título de “El muelle de Málaga”. (Escrito en “Madrid, 1883”, según se indica al final de la versión contenida en *Sinfonía callejera* bajo el título “El muelle de Málaga”)

...antes de que el procedimiento lo generalizara el simbolismo en la década de los noventa.

Y es que “Nadie le igualó en fantasía ni le superó en el derroche de la expresión cromática, pues fue único” (González Anaya 1948: 40).

Así lo entendió la crítica del momento:

El señor Rueda ha renovado un género que se hacía ya difícil de digerir cultivado por tanto cursi como se las echa de escritor de costumbres no haciendo más que imitar a los imitadores de los émulos del buen Mesonero Romanos (Mendoza 1887: 107).

Así pues, si de Andalucía

parten todos los movimientos innovadores de la poesía española y allí nace la creación de un lenguaje literario tanto para la poesía como para la prosa [...] De Andalucía nacen las innovaciones de Juan de Mena, Micer Francisco Imperial, Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer... (Gallego Morell 1981: 109-110).

quizá resulte esta región también pionera en la prosa y haya que considerar los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda como puerto no desde donde parten sino donde se encuentran bien amarrados ya todos los procedimientos de estilización que configuran el Modernismo.

2.4. El cuento

Aunque presente en todos los libros, el cuento es protagonista en *Tanda de valeses y Sinfonía callejera*.

Al igual que el artículo de costumbres mantiene estrecha dependencia con el género periodístico. Son dos manifestaciones de la época que “se compenetrán perfectamente”, constituyendo el relato breve “el más moderno de los géneros literarios” (Baquero Goyanes 1949: 164 y 149).

Puesto que el medio en el que el cuento alcanza la madurez literaria despegó en el s. XIX enmarcándolo cronológicamente, no nos retrotraeremos más para referir su evolución.

El hecho de que

hasta muy entrado el siglo [XIX] apenas se usó la voz cuento para designar una narración literaria, creacional, que no fuese fantástica, versificada, anónima, popular o infantil (Baquero Goyanes 1949: p. 67).

puede explicar el hecho de que Salvador Rueda titulara su quinto libro recopilatorio de prosa breve (donde el cuento tiene presencia mayoritaria sobre otros géneros) *Tanda de valeses*, evitando arrastrar connotaciones románticas que no lo englobaban.

Hasta que el cuento alcanza su madurez literaria, con el Naturalismo, y se entiende tal y como hoy se enseña en las escuelas: “relato breve de peripecias inventadas, normalmente ingeniosas, realistas o fantásticas, que, a veces, poseen una intención moralizadora”, dentro del grupo de los géneros épicos en prosa (Lázaro y Tusón 1988: 14), fue un género breve polisémico “el término *cuento* es tanto el relato oral como el de carácter literario, sea en prosa que en verso” (Ezama Gil 1997).

El Romanticismo demuestra la fuerza del pueblo durante los inicios y desarrollo de la Revolución Francesa y la Guerra de la Independencia en España. La evolución política de las naciones desemboca en el cultivo de lo popular, cuya versión más trabajada en el momento es la del mundo rural.

El reflejo literario de la historia se traduce en la recuperación de viejas formas narrativas (la leyenda, la conseja, la balada...) que dan lugar a una amalgama de relatos breves (el cuento, el artículo de costumbres, el poema narrativo...) expandiendo a todo el siglo el gusto por la narración.

El relato breve, organizado en colecciones (*El conde Lucanor*, de don Juan Manuel, *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer o *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio) arrastraba desde sus orígenes (*Panchatantra*, *Las mil y una noches*...) una estrecha vinculación con la oralidad (motivos folclóricos transmitidos de generación en generación o relatos que los personajes

cuentan y determinan la estructura del libro) y una clara finalidad didáctica o moral, incluso religiosa cristiana (*Disciplina clericalis*, recopilación de cuentos orientales traducidos al latín en el s. XII por el judío converso Pedro Alfonso).

El cuento había sobrevivido a lo largo del s. XVIII y primeros años del s. XIX, carente de originalidad y siguiendo el modelo de las colecciones españolas del s. de Oro (*Veladas de la quinta* de Madame de Genlis, 1788; *Las noches de invierno* de Pedro María de Olive, 1796; *Cuentos morales americanos y orientales*, 1803; *Nueva colección de novelas ejemplares* de Vicente Martínez Colomer, 1790 y *Novelas morales*, 1804) dirigidas a la lectura en voz alta, organizadas en torno a un marco, en función de un propósito moral o como imitación de los clásicos españoles (Ezama Gil 1997)

Ángeles Ezama señala la obra *No me olvides: colección de producciones en prosa y en verso, originales y traducidas* de José Joaquín de Mora, publicada en Londres en 1825, como la primera que incluye textos románticos españoles de creación original.

Los pequeños relatos originales se difundieron principalmente a través de revistas como *El semanario pintoresco español*, ya que sus recopilaciones las conformaban traducciones (en las que era, por cierto, difícil de determinar la autoría porque los autores españoles se apropiaban de relatos ajenos o reproducían como anónimos los textos traducidos).

A partir de 1845 crece la producción literaria de carácter original, los relatos más tipificados son los cuentos rurales, fantásticos e histórico-legendarios.

Los rurales encierran la clave temática de todo el siglo: El romántico, para huir de la sociedad, ascéticamente se refugia en el pueblo retomando la tradición inaugurada por el “Beatus Ille” horaciano, cuyo brillante paso intermedio es la “Oda a la vida retirada” de fray Luis de León.

En ambos poemas la naturaleza es remanso de bondad (“desde la cumbre airosa/ una fontana pura...” -“Oda...”) y el trabajo de la misma símbolo de virtud (“Dichoso aquél que [...] dedica su tiempo a trabajar los campos paternos con sus propios bueyes...” -“Beatus Ille”-, “...Del monte en la ladera,/ por mi mano plantado tengo un huerto/ que con la primavera/ de bella flor cubierto/ ya muestra en esperanza el fruto cierto...” -“Oda...”).

Y al entorno natural vuelve a acudir el campesino romántico tras haber luchado contra las injusticias que abundantemente le hizo protagonizar el teatro barroco (*Peribáñez y el comendador de Ocaña* o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* de Calderón...).

El campo es sencillo refugio ante la superficialidad de una sociedad inhóspita que se llama “civilizada” y... el positivismo de signo liberal.

Los cuentos de *Fernán Caballero* (*Cuentos y poesías populares andaluces*, 1859), Antonio de Trueba (*Cuentos campesinos*, 1860) o José M^a de Pereda (*Escenas montañosas*, 1864) -aunque más realista este último- están en la misma línea ideológica. A propósito de Trueba cita Baquero Goyanes:

Hizo Trueba del campo un verdadero Paraíso terrenal, todo él cubierto de césped y matizado de flores inocentes; transformó los campesinos en ángeles, y de los dos lados que toda vida tiene, tanto en el campo como en la ciudad, no quiso ver más que el lado bueno, que para él, igual que para Fernán Caballero, consiste en la práctica de la religión y virtudes cristianas, en el amor y santidad de la familia y en el cariño y exaltación de la Patria (1949: 358).

Personajes también vinculados al mundo rural conforman otro tipo de cuento: el cuento popular.

El entusiasmo por el cuento popular es común a toda Europa y desemboca en estudios que establecen relaciones entre textos de distintas nacionalidades cuyos orígenes se buscan en civilizaciones primitivas.

El cuento mítico tradicional estudiado por Vladimir Propp, es de origen desconocido, tiene un fuerte componente moral (muy acorde con las idealizaciones románticas) y es transmitido oralmente de generación en generación.

Los primeros en recopilarlos fueron: en Alemania los hermanos Grimm; en España se publican colecciones traducidas como la de Madame d'Aulnoy (*Cuentos*, 1852) o Charles Perrault (*Cuentos*, 1852) y, con sesgo infantil, el cuento maravilloso aparece en revistas ilustradas burguesas (los de Hans-Christian Andersen en *El Mundo Pintoresco*, 1860).

En España, lamentándose de la ausencia de interés recopilatorio, *Fernán y Valera* escucharon algunos cuentos de los campesinos andaluces recogidos en una colección de *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1869).

Los histórico-legendarios

recrean la época considerada romántica entonces, esto es, la Edad Media y su continuación, que en España está constituida por el Siglo de Oro [...] Sin embargo existe una gran variedad, en la que aparecen narraciones de historia reciente, de costumbres contemporáneas, de carácter fantástico ambientadas en la época actual... (Alonso Seoane, Ballesteros Dorado, Urbach Medina 2004: 14).

Es decir, que el relato breve romántico va adquiriendo valor literario, valor creacional, se va adaptando a la imaginación del escritor (y su presente de la escritura) que abandona argumentos anclados en el pasado.

También el cuento se vio favorecido por la ampliación del número de lectores que supuso la extensión de la alfabetización obligatoria, gracias, en el caso de España, a disposiciones legislativas como la Ley Moyano, de 1857, que establecía la escolarización obligatoria desde los 6 a los 9 años (Rey Briones 2008: 61).

De hecho, el incremento de las tiradas del periódico, tal y como indica Marta Palenque (1998: 195-205) es consecuencia de una mayor presencia del receptor, *El Imparcial* alcanza los 41.000 ejemplares diarios en 1880, más de 50.000 en 1885, sobrepasa los 100.000 en 1900.

Y esta segura presencia del lector individual en el esquema comunicativo parece ser una circunstancia todavía novedosa (antes nada frecuente ya que las elevadas tasas de analfabetismo obligaban a la lectura grupal) en el intervalo temporal en el que Salvador Rueda publica sus seis libros recopilatorios (1866-1893) puesto que, veremos, que a él se refiere en múltiples ocasiones:

Ello es, sin más derramar hablares ni decires, que saco a colación y presento a la protagonista de mi cuadro, que, si no se tiene a mal, es la nunca bien palmoteada bailadora de flamenco que se taconeaba y brincaba en *El Burrero* de Sevilla, a la cual bailadora llaman *Concha la Carbonera* en la ciudad de la Torre del Oro (“El zapateado”, *Sinfonía callejera*).

...el sol podrá cubrir de espantosas llamas la tierra, podrá derretir y desbaratar los metales, podrá convertir en una inmensa piedra la máquina universal, pero no podrá de ningún modo proporcionar una simple calentura a los malignos muchachos de mi lugar, porque los hijos de mi país parecen llevar el sol hecho corriente de fuego por las venas (“El baño de los chiquillos”, *El cielo alegre*).

A lo largo del siglo, las revistas más importantes (*El Museo de las Familias*, *La Ilustración*...) publican un volumen importante de cuentos aunque su presencia en los diarios comienza siendo reducida debido al carácter fundamentalmente político de estas publicaciones. Las colecciones aumentan a partir de 1864 así como la nómina de autores que cultivan cuentos (Alarcón, Bécquer, Fernán Caballero, Hartzenbusch, G. Gómez de Avellaneda, Cánovas del Castillo, Manuel Murguía, Antonio Ros de Olano, Ventura Ruiz Aguilera, Antonio de Trueba...).

Y ya, con la llegada del Naturalismo, como meta del camino recorrido entre las páginas del periódico, podemos hablar de cuento moderno o con dignidad literaria convertido en “el fenómeno más característico y el rasgo más distintivo de nuestra literatura finisecular” (Baquero Goyanes 1949: 168) cuya evolución continuará intensificándose hasta los primeros años del s. XX.

Temáticamente, el mundo rural se despoja de la idealización que lo definía para dejar al descubierto sus pasiones y sus vicios, puede que aún peores que los de los habitantes de la ciudad por partir de la ignorancia. Actitudes nada nobles de los tradicionalmente bondadosos campesinos pueden hacer acabar mal una inocente escena de galanteo (veremos que así sucede en “El baile de las nueces” -*Tanda de vales*- de Salvador Rueda).

De todas formas, no necesita el Naturalismo de truculentos desórdenes para ganarle distancia al Romanticismo; una vez que el cientifismo ha

demostrado su interés por explicar detalladamente la realidad y al género humano solo

hay que tomar a un ser insignificante y observarle en sus relaciones sociales, inmerso él y los suyos en un medio ambiental, e instalado todo este conjunto en una localización geográfica y en una hora histórica (Baquero Goyanes 1949: 398).

Es el cuento moderno que “Clarín” llenará de bonita poesía (“El Torso”, “¡Adiós, Cordera!”, “Pipá”, “La conversión de Chiripa”, “El rey Baltasar”). Otros representantes del cuento moderno son: Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Isidoro Fernández Flórez, Alfonso Pérez Nieva...

A partir de la Revolución, sobre todo, en los primeros años de la Restauración, y siguiendo el ejemplo francés (aunque común a toda Europa) el periodismo adquirió un importante valor literario a través de la moda del cuento capaz de ganar éxito para toda la publicación debido a la demanda que el relato breve generaba.

La gran aceptación del cuento cuya evolución, hemos dicho, discurre paralela a la del periodismo reside en que:

- Comparte con el resto de la prosa breve del periódico (de carácter informativo o de opinión) el requisito de la brevedad en una época en la que la percepción del tiempo comienza a ser angustiosa.

- Apto para narrar asuntos realistas, se inserta con inmediatez en la vida social integrando las últimas circunstancias del momento o haciéndose eco de las festividades (litúrgicas o profanas).

- Su fácil publicación a través de la prensa animaba a los escritores, incrementando la producción.

- Es accesible a todos.

El estado evolutivo (Rey Briones 2008: 11-24) del cuento moderno tal y como podría conocerlo Salvador Rueda reunía las siguientes características: reflejo de la realidad, creación de un autor individual (conocido), trabajo del estilo con intención artística y de las técnicas narrativas (perspectiva,

concreción espaciotemporal...), mezcla con otros géneros (la carta, la lírica...), destinado a la lectura individual, temas más novedosos e imprevisibles lejos del tono conservador de la tradición oral, mayor riqueza psicológica de los personajes y variedad de los mismos, rico repertorio significativo y emocional (ausencia de dualidad moral -bien/mal-), desenlace imprevisible.

Es el cuento un género tentacular que ya había demostrado su capacidad de conexión con:

-La noticia:

La noticia está entre el periodismo y la ficción. Nos cuenta cómo un suceso extraordinario ha estallado en medio de la vida ordinaria. [...] El noticiero, al trasladar al papel un acontecimiento real, lo estructura internamente, lo reordena, lo explica, lo encuadra, lo pone en perspectiva, esto es, lo ficcionaliza (Anderson Imbert 2007: 32).

Los borrosos límites entre el cuento y la crónica ha generado trabajos como el de José Manuel González Herrán (2002), "Artículos/ Cuentos en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán", Luis F. Díaz Larios [et al.] (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat, pp. 209-227.

Ángel Rama señala que hay colecciones que

incorporan como cuentos varios textos que Darío publicó como si fueran artículos periodísticos ("Bouquet" o "El año que viene siempre es azul") de las típicas crónicas semanales que sobre el modelo de Gutiérrez Nájera escribía (1985:78).

-La novela: sobre el cuento popular, maravilloso dice Baquero Goyanes "los críticos y los investigadores descubren que estas viejas narraciones son el más primitivo equivalente de la novela" (1949: 569).

-La poesía: palabras de doña Emilia Pardo Bazán recogidas en la misma obra son:

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*-. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca (1949: 140).

La semejanza del cuento con la poesía se encuentra, por tanto, en su brevedad, génesis rápida y por ser especialmente permeable a admitir lo poético en su temática (los cuentos líricos pueden ser camino en la literatura finisecular hacia el poema en prosa) o en su forma (en el s. XIX eran frecuentes los cuentos en verso).

-El cuadro de costumbres: es género también, como hemos visto, de gran cultivo en el s. XIX y del que, a veces, solo se distingue el cuento por añadir este un poco de dosis argumental. Puede ser el artículo de costumbres uno de los caminos que desembocara en el cuento moderno pero no el único:

El cuadro de costumbres y el cuento literario son, por decirlo así, dos creaciones que apuntan hacia niveles muy desiguales de la experiencia literaria. Es por ello que me parece un equívoco, en términos históricos y formales, proponer un alineamiento directo entre ambas tipologías narrativas, ya que no se trata -en términos estructurales- de dos estadios consecutivos en la evolución de un género. Pero creo que si de ordinario se mantiene esa perspectiva, es porque el artículo de costumbres conquistó un espacio y un hábito de lectura que hoy de una forma u otra asociamos con el cuento (PUPO-WALKER 1978: 11).

2.5. El poema en prosa

Vemos cómo se configura en estos libros a través de *El cielo alegre* y *Bajo la parra*.

El contenido poético que “puede expresarse con el verso o sin el verso” (DÍAZ PLAJA 1956: 4) consigue abrirse camino en España entre la moda de la prosa (periodística)...

...final del año 1885, [...]. La realidad ha muerto la poesía; los vates ilustres duermen sobre sus laureles y la nueva generación huye de los consonantes como de una enfermedad tan terrible como vergonzosa.

Campoamor veterano incansable de la lírica, resiste heroicamente a la invasión de la prosa publicando nuevas ediciones de sus obras ilustradas [...]

Los demás poetas han seguido, como este ilustre vate, en silencio durante todo el año. Manuel del Palacio, desterrado de la patria y de las musas con una misión diplomática, ha enmudecido y también Ferrari y Velarde.

En el Ateneo no se han celebrado veladas literarias y todos aseguran por ahí que no están los tiempos para versos.

[...]

La prosa ha triunfado en el año 1885³⁵.

La prensa fue testigo del decaimiento del verso:

Sin entrar ahora a indagar las causas de este fenómeno, es evidente que la prosa, tenida en menos antes de ahora para expresar cierto género de asuntos, va siendo rehabilitada, hasta el extremo de que sea hoy preferida por muchos al verso, que gozó casi exclusivamente y con orgullo tamaño privilegio. De aquí que muchas leyendas, narraciones, cuadros de costumbres, tipos aislados de personajes y otros temas para cuyo desenvolvimiento se juzgaba necesario ponerlos en forma de romance o en otras análogas, se desarrollen hoy en prosa, constituyendo una composición, llamémosle artículo, si se quiere, tan suelto, tan vivo, tan poético y bello

³⁵ R. BLANCO ASENJO (1885), “La literatura en 1885”, *La ilustración ibérica*, núm. 156, 26 de diciembre, p. 819.

como pudiera ser, de haberse empleado, para darle forma al pensamiento, el lenguaje de las musas³⁶.

Y de la configuración en el fin de siglo el poema en prosa:

Denominamos *poema en prosa* toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso (DÍAZ PLAJA 1956: 3).

Guillermo Díaz Plaja, fuente básica desde la que pueden rastrearse los antecedentes del poema en prosa, explica cómo, a medida que avanza el siglo XIX la conciencia artística con que la prosa se moldea es cada vez mayor en casi todo el ámbito europeo:

Después de que el Romanticismo optara por confundir los géneros en favor de un tono lírico (y no referencial) la segunda mitad del siglo XIX integró (en su afán de conseguir textos con el ritmo imitativo del verso) la moda estilística francesa basada en la desarticulación del párrafo largo en favor de múltiples oraciones simples, lo que se traducía en una prosa ágil y flexible. Son las huellas que en la sintaxis deja la prosa artística del Modernismo.

La velocidad de la vida moderna educó la percepción en la instantaneidad, en la impresión emotiva, lírica, sensorial, parcial, desordenada y sin rectificación cuyas causas no había tiempo de buscar. Es el estilo impresionista, constituido mediante metáforas, imágenes, brochazos pictóricos profetizados por Aloysius Bertrand en 1842 cuando sentó sólida base del poema en prosa con su *Gaspar de la Nuit* subtulado *Fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot*. Las novedades del libro las pone de manifiesto Jesse Fernández:

- Interrelación entre poesía y pintura.
- Creación de secciones como unidades autónomas llenas de imágenes fantasmagóricas y alucinantes del mundo de los sueños. En varios de los textos predominan los ambientes medievales, imaginarios, con cierto aire de misterio y ligera mueca de humor negro.

³⁶ANÓNIMO (1886), "Notas bibliográficas", *Revista de España*, núm. 54590, Madrid, Tomo CIX - marzo y abril-, p. 629.

- El sentido rítmico de la prosa se logra mediante la organización en párrafos que semejan coplas a la manera de las baladas o canciones populares.

Todo para crear un “universo poético nuevo basado en el encantamiento de un lenguaje afectivo y sugerente” (1994: 18).

En España, por alguna razón, Bécquer (en su afán por nadar en el espíritu a través de la evocación y la fantasía) creó una prosa plagada de sensaciones ópticas, sonoras y táctiles antes de que el poema en prosa adquiriera configuración de género literario autónomo en los *Petits Poèmes en prose* (1868) de Charles Baudelaire (quien confesó la influencia de Bertrand).

El poema en prosa, género híbrido donde los haya, está en conexión formal (prosa breve con densidad temática) con la crónica, el ensayo lírico, la impresión de arte, el mini cuento... distinguiéndose de estos por el desprendimiento de la realidad empírica que la emoción consigue ayudada del rítmico fluir de la sintaxis (anáforas, simetrías, organización estrófica...) y de la retórica del significado.

El poema en prosa “moderno”, a partir de Baudelaire con voluntad genérica de autonomía, es expresión del ahogo y desahogo de la vida moderna en los grandes centros urbanos que aturden y fascinan; y comparte con estadios posteriores (*Illuminations* -1886- de Arthur Rimbaud) el reflejo del caos finisecular ejemplificado en una ciudad convertida en personaje colectivo,

el valor de mito poético que alcanzan las gigantescas edificaciones de la urbe moderna. La mención de *millones de gentes que no sienten la necesidad de conocerse...* (Jesse Fernández 1994: 37).

No deja de resultar curioso comprobar no solo el conocimiento sino la admiración que por las *Flores del mal* había manifestado Clarín en 1887:

subsiste siempre la idea de que se ha tenido enfrente a uno de los pocos semejantes que tenían algo nuevo por contarnos y que sabían decirlo de una manera agradable, original y propia.

[...]

Un poeta original cuyo temperamento produjo una poesía nerviosa, vibrada, lacónica, plástica, pero no alucinada, ni materialista, ni indiferente. En la forma, lo que parece característico es la aspiración a lo correcto, sencillo; la línea pura en breve espacio: todo lo contrario del desorden pindárico y de la elocuencia lírica. En el alma de esta poesía de las *Flores del mal*, lo que resalta es el contraste de un espíritu cristiano, por lo menos idealista, con un sensualismo apasionado, sutil y un tanto enfermizo...³⁷.

Y aunque no sea momento de elaborar conclusiones sobre los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda sino, todo lo contrario, de señalar el estado evolutivo de los géneros cuando este autor comenzó a trabajarlos, no está de más adelantar la influencia de Bécquer en la prosa breve de Salvador Rueda augurando la presencia de un género oculto tras los títulos de sus libros:

-En “La mujer desconocida” (*Bajo la parra*) el protagonista va tras la joven que acaba de ver en el teatro con el mismo afán que Manrique tras “El rayo de luna” (*Leyendas*).

-Los ecos del agua hacen creer al paseante de “El Generalife” (*Granada y Sevilla*) que

dentro del maravilloso paraíso se oculta en cada fuente una ondina, la cual toca una delicada lira de cristal y mira [como en la leyenda “Los ojos verdes”] con amorosos ojos verdes a través de los temblorosos círculos del agua... (p.50).

-Alusión explícita al poeta sevillano se lee en “Las cofradías de la madrugada” (*Granada y Sevilla*):

En la margen lejana donde soñó para sus restos suntuoso sepulcro de mármoles el delicado poeta de las rimas, fingen los ojos la danza de sátiros y ondinas que a media noche levantan apagado rumor de las arboledas (p.135).

³⁷ CLARÍN (1887), “Lecturas. Baudelaire”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 256, 26 de noviembre, pp. 762 y 763.

-“El alma en pena” (*Tanda de valeses*) tiene el tono de sus leyendas de aparecidos.

-El artículo “Lecturas”³⁸ explicita las impresiones de esta filiación:

No es posible que yo coja en las manos un libro de Bécquer sin sentir una profundísima emoción que deja mis nervios vibrando como cuerdas de un instrumento donde se descarga un fuerte golpe [...].

Aquella voz misteriosa de la leyenda que sale *de los adentros* del libro como del fantástico hueco de unas ruinas y que parece se oye debilitada por la distancia; aquel estilo *amplio* y severo que recuerda el arrastrarse de los pliegues de opulenta túnica y chispea con fosforescencias de luna y reflejos de pantano; la gradación del asunto abriéndose y abriéndose como los círculos levantados por una piedra en el lago; la serie de fantasmas que desfila delante de los ojos, ya en forma de gnomos que recorren los senos de la tierra y cuidan de sus palacios construidos de oro y pedrería, ya aparentando estatuas que se incorporan en sus sepulcros y giran los ojos de piedra; la historia de un rayo de luna que duerme en el hueco de una ojiva como pistilo en flor de cristal [...] levantan, como bandadas de pájaros de los árboles, profusión de ideas en mi cerebro. [...]

Es la simple *impresión* de una lectura.

Aunque dijimos que el género es estructura que establece, de por sí, relación con las demás de su época, la época romántica fue, explícitamente,

la primera en desafiar las normas que tradicionalmente imponían una estricta separación entre los géneros literarios establecidos [...]. El modernismo, además, favoreció la libertad del lenguaje y la flexibilidad de la forma; renovó metros antiguos y creó otros nuevos; incorporó al castellano palabras y giros sintácticos de otras lenguas; y siguiendo un proceso que tuvo sus inicios en el romanticismo, ignoró casi por completo la distinción entre el verso y la prosa (Jesse Fernández 1994: 38-39).

³⁸ S. RUEDA (1888), “Lecturas”, *El Globo*, núm. 4493, 20 de febrero, p. 1.

Igualmente, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez (1986: 115-116) señalan que:

Entre 1890 y 1915 los géneros literarios presentan una notable multiplicidad de formas y direcciones. [...]

Algunos artistas inician un proceso de acercamiento y mixtura de los géneros tradicionales, que a lo largo del siglo XX se irá intensificando.

Resultado de este proceso finisecular es la impregnación de la novela de tintes líricos; el efecto estetizante del teatro en verso y el hecho de que el ensayo, iluminado de lirismo, se convirtiera en uno de los géneros más característico de la época.

Marta Palenque (1998) comprueba la confusión de géneros, álgida entre 1875 y 1900, cuando la contaminación entre lo informativo y lo ficticio inunda las páginas del periódico ya que, aunque se tiende hacia la especialización, cualquier sección (entre las que abundaban las literarias, ya que todos los géneros, reclamo para el periódico, se publicaban cumpliendo el inevitable requisito de la brevedad) podía serle encargada al periodista que trabaja con el único objetivo de atraer al lector, sirviéndose de la imaginación y del adorno literario.

Además de lo adelantado ya a propósito del cuadro de costumbres, en su momento veremos cómo se da la mezcla de géneros en estos seis libros recopilatorios de Salvador Rueda.

CAPÍTULO III

EL PATIO ANDALUZ (1886)

3. EL PATIO ANDALUZ (1886)

Manuel Rosado editó en 1886, por primera vez, *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*³⁹ (Mendoza 1887: 107) en la “Librería Nacional y Extranjera” sita en Madrid, Puerta del Sol, Nº 9.

Libro integrado por un conjunto de quince relatos breves que el propio título define ya como “cuadros”: “El patio andaluz”⁴⁰, “El bautizo”, “La Noche-Buena”, “La matanza”, “El brasero”⁴¹, “La parranda”, “El velatorio”, “El titiritero”, “El café flamenco”, “El columpio”⁴², “El molino”, “Cuadro bohemio”, “La fiesta de San Antón”⁴³, “De piedras abajo”⁴⁴ y “El lañador”. Con algún error en el índice que omite “El lañador”⁴⁵ de la decimotercera posición y titula el noveno cuadro “El cante flamenco” en vez de “El café flamenco” que dice el texto.

3.1. “La fiesta de San Antón”

“Un reguero de gente” acude el día de la fiesta de San Antón a su templo para “rendir tributo”, poner bajo su advocación las monturas y bendecir la cebada, o tomar muestras de la bendecida, antes de sembrarla.

San Antón, protector de los animales, recibe el encargo de custodiar “todo el dilatado ramo de raza caballar” (“potros”, “machos”, “rocines”, “yeguas”, “burros”, “jacas”, “caballos”, “mulas”...)

Los arrieros visten las mejores galas para ellos y sus cabalgaduras y se encaminan a la Iglesia de San Antón en medio de un ambiente festivo y comercial donde, desde una ventana, se otorgan las bendiciones.

³⁹ “El que quiera deleitarse con la belleza de la frase popular, con la superabundancia castiza de los giros, con la pasmosa maleabilidad del idioma, con la riqueza de palabras y expresiones y los primores progresivos de nuestra lengua nacional, no tiene más que coger *El patio andaluz*”.

⁴⁰ S. RUEDA (1886), “El patio andaluz”, *El Globo*, núm. 3748, 27 de enero, p.2.

⁴¹ S. RUEDA (1886), “El brasero”, *El Globo*, núm. 3722, 6 de enero, p.1-2.

⁴² S. RUEDA (1886), “El columpio”, *El Globo*, núm. 3725, 9 de enero, p. 2.

⁴³ S. RUEDA (1886), “La fiesta de San Antón”, *El Globo*, núm. 3733, 17 de enero, p. 2.

⁴⁴ S. RUEDA (1886), “De piedras abajo”, *El Globo*, núm. 3771, 24 de febrero, pp.1-2.

⁴⁵ S. RUEDA (1886), “El lañador”, *El Globo*, núm. 3740, 24 de enero, p.2.

Una taberna permite a algún jinete tomar aliento mientras, entre el gentío y el “rosario” de animales llama la atención el discurrir sobre las piedras de un “elegantísimo potro” andaluz bien enjaezado cuyo brillo de carnes y gracia en los movimientos indican la fortaleza de sus años.

La romería se extiende mientras duran las horas de luz y con el atardecer comienza la retirada de la comitiva.

Los personajes son “tipos” sin ningún trabajo psicológico, a excepción del “yo narrativo” cuya capacidad receptiva y de exposición queda demostrada en la construcción del cuadro así como su aptitud para servirse de modelos literarios “llevando en la mente aquel inimitable cuadro de “el Solitario”, conocido por el nombre de *La feria de Mairena...*”

Todos, de cualquier manera, tienen carácter secundario: “el arriero”, “el vivaracho Antolín”, “el deslenguado Juan Terrible”, “Felipe Tragapanes”, “Aniceto el Sordo”, “D. Anselmo, vecino de la plaza de la Cebada”, “Tiburcio el Feo”, la gente de las tabernas, los dueños de las tiendas, los parroquianos de los cafés, las mozas en los balcones, “hombres y mujeres” de la comitiva, el sacristán que otorga las bendiciones, el jinete que entra en la taberna y sus seis convidados, el tabernero, el otro jinete que luce el lozano caballo, “el pueblo” (como personaje colectivo) y, por alusión, “el Solitario” (el malagueño pintor de costumbres Estébanez Calderón).

La acción se desarrolla en Madrid el día de la festividad de San Antón (17 de enero), cuando el Santo bendice las semillas preparándolas para la siembra (entre los meses de enero y marzo).

La romería discurre, en concreto, por las calles de la capital española “Desde los viejos paredones de la cárcel antigua, de arcaico aspecto, hasta la anchurosa Puerta del Sol” con el objetivo de alcanzar la iglesia donde se encuentra la figura del venerable San Antón; en el transcurso de veinticuatro horas, hasta el atardecer de la jornada en que “...principian a iniciar su regreso las cabalgaduras...”.

El texto avanza sobre la modalidad elocutiva de la descripción. Se trata de un cuadro de costumbres que representa la feria organizada con motivo de la peregrinación hacia la iglesia de San Antón.

La estructura del cuadro es tripartita:

El marco se extiende sobre el primer párrafo y habla del abigarramiento de “tan atronadora fiesta”: el ruido de las herraduras de las bestias sobre las piedras, el jaleo de la gente, los adornos que propician tan señalados encuentros...

El desarrollo centra la acción en el casco urbano de Madrid con su inconfundible Puerta del Sol y la dirige hacia el templo de San Antonio para encomendar cabalgaduras de toda condición (“espléndido potro”, “desventurado rocín de maldecida ralea”). La celebración requiere esmero en el vestir (“el cinto y la vara” de trabajar se cambian por “la faja y el traje de fiesta”).

A partir de ahora, el desarrollo presenta cinco escenas sucesivas: en la primera discurren gentes a lomos de sus animales. Se trata de los personajes citados y, a propósito de ellos, se repite la idea de inclusión “todos, lo mismo el dueño y poseedor de lo que monta, que el puesto a servicio de su dueño”. Estos personajes comparten tipismo “chaqueta de terciopelo, [...] sombrero de amplias alas” y comicidad “cuyos pies caen de la pequeña cabalgadura y arrastran por el suelo”.

En la segunda escena se infiere el entramado comercial propio de una romería, a través de los subtemas: “rosquillas”, “tabernas”, “tiendas”, “cafés”...

La tercera es para la iglesia: desde una ventana, un sacristán reparte: “estampas del santo” y “saquitos de cebada” bendecida y rocía con agua bendita (“enorme hisopazo”) el cereal y las cabalgaduras.

De la cuarta escena es protagonista la taberna con los subtemas: “copas”, “tabernero”, “mostrador”, “fuente”, “cubierta metálica”, “vino”, “bancos”, “barriles”, “sillas”, “bandejas”, “cristales”, “cigarros”.

Ocupa la quinta el lucido retrato de “un elegantísimo potro”: “amplios cascos”, “gentil arrogancia”, “borlas y espejuelos”, “robustas ancas”, “vigorosa red de las venas”, “rumbosa gallardía”, “pretal”...

Se llena el cuadro de “los rayos de la luz, que la tarde recuesta sobre la escena”; panorámica anterior a “las primeras sombras del crepúsculo” que anuncian la dispersión del grupo donde se encuentra el narrador (“yo me

alejo”) recordando su lectura de “La feria de Mairena” de Estébanez Calderón.

La feria de Mairena del Alcor (Sevilla), declarada en noviembre del 2000 Fiesta de Interés Turístico Nacional de Andalucía por la Consejería de Turismo y Deportes de la Junta de Andalucía, sigue abriendo hoy como desde su fundación en 1441 por el rey Juan II de Castilla, para facilitar la repoblación del lugar, la temporada festiva en la Baja Andalucía y tiene lugar una semana antes a la Feria de Abril en Sevilla sirviendo como preparación y modelo de esta.

A ella acudían ganaderos y comerciantes de casi toda España. En su espacio se extendían varios centenares de puestos en los que se vendía gran variedad de productos: alimentos (dulces, verduras, carnes, platos cocinados), ropas y adorno personal, arreos para animales, herramientas, armas, juguetes...

Los días de mercado de ganado se reducían a los tres oficiales de la feria pero la llegada de los feriantes convertía las “vísperas” en una completa fiesta.

El ejercicio ecuestre, independiente del mercado, era el primer entretenimiento de la feria.

Aunque la mecanización de las tareas agrarias acabó reduciendo el tradicional mercado de ganado, la feria de Mairena representaba en la primera mitad del s. XIX la esencia de Andalucía que buscaban forasteros y escritores costumbristas por el comercio pero también por la gastronomía, trajes de fiesta y bailes con influencias resultantes de ocho siglos de presencia islámica. Por eso Estébanez Calderón, en *Escenas Andaluzas* decía “Pero tu feria, ¡Oh Mairena!, es donde se compendia, cifra y encierra toda la Andalucía, su ser, su vida, su espíritu...”

El cuadro llega al lector a través de una voz situada en el primer nivel de ficcionalidad perteneciente a un personaje que, al modo romántico, refiere la escena desde dentro y con autoridad omnisciente “tasca impaciente el duro freno”.

La ausencia de cualquier diálogo fija el texto al plano descriptivo articulándolo en escenas sucesivas sobre la morfología de un intemporal y vivo presente “espárcese el pueblo alegre y satisfecho” (el único tiempo verbal diferente utilizado en forma personal corresponde a la visión retrospectiva del narrador “el pintor de costumbres dejó sobre el papel, como no pudo hacerlo otro ninguno...”).

La tipografía utiliza la letra cursiva para usos genéricos y coloquiales del lenguaje (el jinete invita a “*los presentes*” a seis copas “*de lo bueno*” y en la taberna se oyen canciones cantadas “*por el vino*”) o para la cita intertextual de “*La feria de Mairena*” donde Estébanez Calderón plasmó un ambiente ganadero (“dilatado ramo de raza caballar”) y festivo (“rosquillas”, “vino”, “lindas madrileñas”).

El número de adjetivos es en algo inferior al de verbos (imprescindibles para garantizar el movimiento de la escena). Predominan en más del doble los que facilitan la visión personal o adjetivos explicativos: con forma de epíteto (“pequeño marrano”), de ponderación y sutileza (“elegantísimo potro”, “airosísimo cuello”) o enfilando aires modernistas que llegan iluminando las costumbres (“brillantes y variadas borlas”, “azul vendaje”, “espléndido potro”).

Consecuencia también de estos “aires líricos” es el ritmo de la prosa: polisíndetos (“y encabritándose graciosamente y trotando), anáforas simplificadas en enumeraciones (“Aquí latigazo; allá rebuzno; más allá recios pares de coces; delante ruido de cascabeles; a los lados golpes de herraduras sobre las piedras; gritos, imprecaciones, diálogos, convites [...], mantas, jaeces, abalorios y ringorrangos”) y las, quizá, algo cansinas bimetraciones (“olas y olas de hombres y mujeres, que se atropellan con igual empuje y vaivén”).

Imágenes y metáforas llenan la costumbre de brillos finiseculares: “diluvio de borlas y jaeces”, el rostro de un arriero se llena de “lunares” al atravesar el sol las alas de su sombrero, “la marea [de gente] se estrella contra los muros del templo”, los cascos de los caballos arrancan al empedrado “centellas fugitivas”...

...tras quedar fijados los cimientos de la tradición: campo semántico de la pintura (“escena”, “pintor de costumbres”), coloquialismos (“ringorranos”, “traquetea”, “rumbosa”, “chalán”), carácter familiar de los sufijos (“vivaracho”, “varazo”, “jaquilla”, “hisopazo”, “quisquillosa”), apodos (“el deslenguado Juan Terrible”) y el uso arcaizante de pronombres enclíticos (“rózanse”, “enróscase”...)

...en una atmósfera llena de sensorialidad: colores (los “bucles de oro” del sol), sonidos (“original sinfonía”, “gracioso concertante”, “abigarrada armonía”)...

Salvador Rueda plasma el tipismo español en un peregrinar madrileño con raíces meridionales (“Rey del torneo es el andaluz animal”) donde late la primera feria comercial de Andalucía y el cuadro “La feria de Mairena” de Estébanez Calderón.

3.2. “El brasero”

Reflexiones de Caralimpio al calor del brasero.

Caralimpio golpea con un hacha un “grosso tronco”, obteniendo astillas con las que prepara la pira del brasero: construye, con cimientos y todo, una torre que rodea de “trozos de carbón” e incendia desde su interior.

Al sacar el brasero a la puerta de casa la fuerza de la llama, avivada por el aire, acaba con la arquitectura convirtiéndola en un ascua incandescente lista para realizar su labor calefactora.

En una silla, el relajante calor le lleva a reflexionar sobre el orden de sus asuntos: prósperas cosechas, suficiente agua almacenada, aperos de labranza “en buen uso”, grano amontonado... y enseguida llegará la estación veraniega de la cosecha que, junto con el ahorro, asegurará la economía.

Enciende en las ascuas un cigarro recién liado y continúa su monólogo: le ronda la idea de que quizá debiera pensar en buscar una pareja pero, enseguida concluye que no es para él cosa de primera necesidad. Además, el

tener una mujer traería consigo un hijo tras otro con sus correspondientes necesidades de atención.

Parece que el pensamiento le intranquiliza. De cualquier forma: la proximidad del día, la conversión del incendio en pavesas y la confusión de ideas ocasionada por el sueño lo llevan a la cama.

La habitación queda a oscuras en cuanto se apaga la vela de aceite que la alumbraba.

La acción tiene un único personaje protagonista: Caralimpio, Sujeto cuyo solo Objeto es el de “seguir viviendo” en el tranquilo estado en que se encuentra, es decir, “sin ninguna cosa apenao”. Para ello cuenta con el Adyuvante de “su caudal en fincas y experiencias”. Le intranquiliza, sin embargo, el “comezón” de “*tomar mujer*”; esta idea funciona en él a modo de Oponente puesto que no “es falta *en primeramente* la que me hace”.

Pintan a Caralimpio rasgos de cierto tipismo: el cuidado en la prosperidad de su hacienda, alguna dejadez en su forma de vida (cambia las horas de sueño por la soledad contemplativa del brasero, “se echa medio vestido” a la cama, “vive en compañía de las ratas”), voluntad ahorrativa (“Sin sirviente alguno a sus órdenes, que bien pudiera tenerlo”) y buena imagen al exterior: “Caralimpio”.

La acción se desarrolla en el medio rural donde se encuentra la casa del protagonista (en su interior reflexiona y a las puertas aviva la llama del brasero) y durante meses fríos (“Dando diente con diente, y sin llegarle tan siquiera la camisa al cuerpo”).

El texto, de carácter descriptivo, cuadro de costumbres, tiene estructura tripartita:

El marco consiste en la preparación del fuego: obtiene astillas golpeando con un hacha un tronco. Con estas astillas, sobre el brasero de cenizas frías, construye un castillo que aviva con el carbón que lo rodea y el aire de la calle “el viento se encarga de hacer arder por completo la pira”.

El desarrollo continúa con el básico presente de indicativo: la fuerza del fuego sobre la madera da lugar a una escena de incandescentes brasas:

“humo”, “astillas”, “carbones”, “castillo”, “chispas”, “pavesas”, “cimientos”, “llamas”...

Luego llega el retrato de Caralimpio: edad (“los cuarenta”), propiedades “un caudal en fincas y experiencia”, “calva”, “ojos de mirar amansado”, “ancha frente”, “nariz de buena proporción”, “bigote recortado” y, en definitiva, un aspecto común.

El protagonista, sujeto al ciclo estacional, trabaja él mismo sus tierras (cuyos resultados vaticina): “almendros”, “vid”, “hortalizas”, “acelgas”, “pimientos”, “alberca”, “aperos”, “trojes”.

La escena de fumar la forman los subtemas: “petaca de cuero”, “tabaco”, “librillo de papel”, “cigarro”, “carbón encendido”, “chupadas”.

Sus preocupaciones (en hipotético condicional: “vendría”, “empezaría”) se refieren a la llegada de los hijos “moña”, “pañaleta”, “jarabe”, “bautizo”, “zapatos”, “andaor”, “sonaja”, “teta”, “papilla”, “niño”, “madre”...

El desarrollo se cierra con la secuencia: “álzase” Caralimpio de la silla (con “desperezamiento” y “mascujadas”), irse “tambaleando hacia la cama”, “desliarse la faja”, echarse “medio vestido” y roncar.

Cierra el cuadro el clímax descendente de la luz de la “mariposa” en la escena de una “habitación” que va quedando a oscuras: “agua”, “llama”, “luz”, “tinieblas”, “aleteos”.

El narrador se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad. A través del presente de indicativo participa de la intemporalidad de la acción mientras se comunica con un narratario lector (procedimiento característico en los relatos breves de Salvador Rueda): “En los cuarenta apunta nuestro hombre”, “vamos a trazar algunas líneas en su obsequio” (este “en su obsequio” parece informar de cierto afectuoso respeto hacia la persona real retratada).

El detalle en la visualización casi hace parecer la escena focalizada desde dentro “mientras lo conduce dentro de la casa [...] le da en el rostro la reverberación de las ascuas”.

Pero la omnisciencia del narrador marca una autoridad en la fábula (“no le preocupa el estado de sus asuntos”) desde la que consigue la expresión del personaje (a través del monólogo interior “empieza el repetido monólogo de siempre”) que completa el retrato.

La superioridad en el número de verbos es necesaria para describir un proceso dinámico: prender el brasero, reflexionar mientras sus ascuas permanecen encendidas y acostarse cuando se apagan. Solo la pragmática visión de futuro de Caralimpio rompe la uniformidad del presente “los almendros estarán pronto cuajados de flores que prometerán ricas almendras”.

Alcanzada la dinamicidad, el narrador busca recogimiento en el adjetivo explicativo (numéricamente muy superior al especificativo) que permanece, sin embargo, en la semántica de la objetividad “despejada calva”, “larga y provechosa cosecha”, “anchas trojes”... El lirismo es para el encendido del brasero (cuya importancia anticipa el título) “frágiles muros”, “pequeño fragor”, “inmensa e inyectada pupila”...

El ritmo de esta prosa poética se consigue con repeticiones “suelta pieza a pieza”; bimetraciones “empieza a pestañear y a dar”; paralelismos de hasta cinco elementos siendo los más frecuentes los de tres “ahorrando uno de aquí, dos de allá, suprimiendo tal gasto y escatimando tal bagatela”; epíforas “...se empezaría con otro, y al año con otro”... pero, sobre todo la serie de trece conjunciones copulativas que machaconamente subraya los cotidianos inconvenientes de formar una familia.

La sufijación trabaja la pequeñez del brasero (“rumorcillo de fragua”) definido metafóricamente como “pupila”.

Otras visuales metáforas son: la “lluvia de fragmentos” que llega tras golpear el tronco, el “castillo” (con sus “muros”, “cimientos”) que prepara la hoguera y el mecanismo con el que Caralimpio obtiene luz (“mariposa” que se apaga dando “bruscos aleteos”).

La metonimia, sin embargo, habla del ruralismo del cuadro cuando rumorean sobre el protagonista “malas lenguas”, su cuerpo es como “otros cuerpos que andan por el mundo” y su cosecha la observarán “ojos que mirarán lo que les recrea”.

Acorde con este ruralismo es el nivel de lengua medio presente en el discurso del narrador y del personaje a través de: coloquialismos (registrados como tales en el DRAE) “mascujadas”, expresiones familiares “se lo guisa y se lo come, como suele decirse” (algunas, en cursiva “me dice *toma mujer*”),

refranes “cuando el río suena...” y muchos vulgarismos en el monólogo de Caralimpio (algunos así registrados en el DRAE: “dispués”, “melecinas”).

Entre líneas se leen las censuras sociales del medio rural “le achacan no sé qué ilícitos amores con una mujer del pueblo”, “Mayo y Junio, que llegarán quitando la vista de pomposos, diciendo *allá va eso*”.

Una vez más, el personaje protagonista del relato de Salvador Rueda “deja volar la imaginación” cuando contempla el fuego y, antes de dormir, su cabeza se “llena de las visiones que anteceden al sueño” (recordemos cómo en “Salamandra” -*Bajo la parra*-, Salamandra meditaba perdido entre los reflejos de una taza de ron quemado la noche en que, tras vagar por la ciudad, se acostó al amanecer).

Desde la austeridad del entorno rural emergen pinceladas de una nueva estética de color: “lengua rojiza”, “chispas brillantes”, “lirios azules”.

3.3. “El patio andaluz”

Transcurrir de la vida en un patio andaluz.

Una familia, debido a las altas temperaturas veraniegas, se ha trasladado a la planta baja de su vivienda donde llega el frescor que despiden las plantas y la fuente.

El sol, en las horas del mediodía produce tanto calor que es necesario echar el toldo, lo que anuncia la hora de la siesta, entonces solo permanecen fuera de las habitaciones: D. Anselmo, que se ha quedado dormido, y Concha, que borda mientras canta malagueñas.

El patio está tan silencioso que se oye el roce del hilo, dedal y tela de la labor y, prestando mucha atención, el canto del canario.

Las gotas de agua se desbordan de la fuente y “un enervamiento general abrumba”. Solo Concha parece no “sentir pesadez ni cansancio” (debido quizá a la cita que le aguarda a través de la reja).

Finalizado el sopor de la siesta la familia se reúne en el patio donde el sonido de la guitarra recuerda toda una herencia árabe de zambras e historia.

A través de la cancela se ve el discurrir de la gente por la calle.

Por la noche, llenan el limpio mármol blanco del suelo la alegría y la música del piano y la vihuela.

La segunda escena arrastra hasta el amanecer las palabras que Concha y su novio se cruzan a través de la reja bajo la luz de la luna y entre las voces del sereno y los trasnochadores.

Se mueven sobre una paleta de “tonos alegres” tipos denominados por el propio texto “figuras de la comedia de costumbres”: “la mamá”, su “esposo” llamado “Don Anselmo”, “el galán” (“novio” de “Concha”), “Concha” o “la dama joven”, “mozuelas”, una “gitana”, “el famoso vendedor de flores”, “la alegre cigarrera”, “el chalán”, la “ronda” que “atraviesa por las aceras”, “tropel de trasnochadores”, “el sereno” y, al final, la visión valorativa del “yo narrativo”.

De todos, es Concha el Sujeto protagonista porque posee nombre propio, es el único sobre el que se elabora un retrato y su acción se sigue a lo largo del día: borda durante las horas de la siesta y “aguarda impaciente” la llegada de la tarde y el transcurrir de la noche “para ver a su novio”. Este encuentro (“Objeto” recíproco) no encuentra Oponente alguno (por eso el texto, en ausencia de conflicto, queda lejos del género narrativo).

La vivienda es “escenario de la gentileza sevillana” y su actividad transcurre en la tarde y noche de una las muchas jornadas calurosas del verano andaluz.

Considerando (además de la señalada ausencia de conflicto) el propio campo semántico que el discurso esparce: “en este escenario”, “figuras de la comedia de costumbres”, “desplegar el lienzo”, “pierde luz el cuadro”, “todo lo que es característico de la tierra”, “pintura”, “A esta escena (...) sucede la de la reja”, “¡Oh costumbres...!” inferimos que se trata de un cuadro de costumbres, con total peso, en este caso, para la modalidad descriptiva.

Se distribuyen en orden cronológico y están agrupados en tres partes una serie motivos libres:

- En el marco se describe el lugar, esto es, el patio de la casa sevillana con los subtemas: “plátano”, “floreros colgados”, “jazmines y madreselvas”, “mármol blanco y limpio”, “arcos de los corredores”, “piano”, “mecedoras”, “cuadros y jaulas”, “toldo”, “macetas [...] en derredor de los muros”, “cristalina fuente”, “peces de color”. Y los personajes (“figuras”): “la mamá”, su “esposo” (“severo barba con sus anteojos sobre la nariz”), “el galán” (“mozo”) y “la dama joven” cuyo retrato lo dibujan “tez morena, sonrosado color y ojos de *allá va eso*”.

- El desarrollo ancla la localización temporal “El sol, que ya subió bastante cielo arriba, envía con demasiada fuerza su luz” antes de describir el patio que, bajo la sombra del toldo “gana en vaguedad y frescura”. Estas descripciones, a diferencia de las anteriores son dinámicas: D. Anselmo “se quedó adormecido”, Concha “borda” “cantando” (la escena de la costura encadena los subtemas “aguja”, “dedal”, “puntada”, “hebra”, “tejido”, “bastidor”), “el canario” canta y “se limpia con aseo en la varilla”, “el grillo duerme”, “las hormigas” van y vienen indecisas por los “tallos de las flores”, “los mosquitos” “zumban”, “las moscas bailan su rigodón”, un gran tránsito de “átomos luminosos” circula entre “un rayo de sol” y la lupa acaba acercándose a una hoja por cuyo haz “resbala una gota de agua”.

La segunda escena es para la bajada del sol y congrega: “familia en el patio”, “preludios de la guitarra” (“lamentos árabes”), “gente” que discurre por la calle (mozas “cabeza llena de flores, menudo pisar ajustado a ritmo provocativo y un espontáneo chiste en los labios”, chalán “con sus patillas de boca de hacha y su bordada pechera”...).

La tercera escena llega con la noche (“jovialidad”, “buen humor”, “piano”, “vihuela”)

Y la última es “la de la reja” que traba el coloquio de los enamorados con el transcurso del “un tropel de trasnochadores” (“voces desentonadas y coros de risas”) y la ronda del sereno.

- En el cierre el yo narrativo comunica al lector la añoranza revivida por su tierra cada vez que, en los malos momentos, canta al son de su guitarra.

Momento este el único en el que el yo narrativo, para establecer la valoración emplea la primera persona y *salta* a la historia como narrador homodiegético.

Su perspectiva es omnisciente “su novio, que antes faltará a todo lo divino y humano, que dejar de acudir a la reja” y da salida a la voz de Concha a través de la copla que esta canta en estilo directo: “El amor que tengo a un hombre...”. Permite también la expresión del pueblo por el mismo procedimiento “aquella triste copla que dice:...”.

La onomatopeya causada por el “*ris ris*” del descorrer el toldo se adapta muy bien al nivel medio o coloquial del texto “hombre prevenido vale por ciento”.

Las coplas (la final del narrador y la de Concha) son otra incursión del sonido, al que añaden ritmo y melodía.

Como es propio de los cuadros de costumbres, este también construye una narración simultánea excepto en escasas retrospectivas (“No quiso la familia soportar durante el verano los rayos del sol allá en los pisos altos de la casa, y [...] se posesionó de la planta baja”). La perífrasis verbal más empleada es la “durativa”, indicadora de procesos continuos o extendidos en el tiempo como las costumbres que immortalizan los cuadros “la muchacha sigue oyendo de igual modo su sonido...”.

La presencia del estilo verbal es consecuencia de la dinamicidad del texto a lo largo de una casi completa jornada veraniega.

Los adjetivos, en equilibrio entre la información y la valoración, se afanan (partiendo del epíteto “cristalina fuente”, “ruidosas zambras”, “tremenda algarabía”) por dotar a los sustantivos de sensorialidad: “balsámico follaje”, “sonrosado color”, “tonos ardientes”, “pianísima canturria”, “canto melodioso”, “monótona melodía”, “voces desentonadas”, “bordada pechera”... trabajando, como vemos, con especial atención el campo asociativo del sonido (“malagueñas”, “músico”, “rigodón”, “preludios de la guitarra”, “ritmo provocativo”, “compás”, “cuerdas que vibran”, “piano”, “vihuela”) que se alza sobre los cimientos de una sintaxis impresionista (rítmica): “se enlazan, desvían y piérdanse en las orillas”.

El campo semántico de los colores presta atención, como es común en los textos breves de Salvador Rueda: al rojo (los peces son “ligeras góndolas de fuego”), al dorado (la luz del sol se filtra a través del toldo dibujando metafóricamente en el suelo “pequeñas lentejuelas de oro”) y al azul (“un rayo de sol que, teñido de azul...”) bajo una luminosidad (equivalente de la alegría) que inunda el cuadro “El sol [...] envía con demasiada fuerza su luz” y es símbolo del amor de los jóvenes que interrumpe “el primer rayo de luz”.

De todas formas, entre tanto localismo contrasta cierto matiz aristocrático - decadente en: las “alas de oro pálido”, los “opulentos arcos”, en las “elegantes notas” o en el envés de la hoja “cubierto de un leve terciopelo”.

De igual manera, entre luminosidades y alegrías se ciernen el “crepúsculo” y una melancólica tristeza (consecuencia de la evocación al pasado: “la guitarra, que exhalando sus lamentos árabes, llena el corazón de melancolía”, “la triste copla que dice: Cuando salí de mi tierra/volví la cara llorando...”).

Y lo que parecía un típico “Patio andaluz” resulta tener los elementos de un también típico jardín modernista; un lugar donde “la luna derrama su luz soñadora” y de su fuente fluye simbólica vida “El agua [...] deslizándose en imperceptibles rizos hacia las orillas”.

3.4. “El bautizo”

El yo narrativo asiste invitado al bautizo del hijo de don Lesmes. Este vecino goza de una casa en próspera hacienda (“echó primero recua, luego compró una casita, después una dehesa, más tarde un molino...”) e hijos (“ejército de hijos que le dio su mujer”) y es por eso valorado por el pueblo.

Su mujer, demostrando fortaleza, acaba de dar de nuevo a luz. Micaela se había repuesto muy bien del parto y había que preparar una fiesta de bautizo abierta a todos “en diez leguas a la redonda”.

Se había preparado la habitación especialmente (limpieza, perfume y bordados).

Fueron llegando los invitados: primero los vestidos para la ocasión, luego los jóvenes dispuestos a cantar y bailar y gente de baja condición.

Ofreció el padrino unas copas de aguardiente y, seguida, la madrina y los invitados marcharon con el bebé hacia la iglesia. Los chiquillos acompañaban la entrada de la comitiva con risas y cantinelas. El templo y el sacerdote estaban preparados para la celebración del Sacramento, no así los asistentes cuya expectación y alboroto rompían el recogimiento necesario.

El sacerdote, al final de una breve procesión, ungió al bebé en el baptisterio bajo la atenta mirada de los chiquillos subidos al arcón.

El monaguillo, buscando la propina del padrino, tiraba “de los cordeles de las campanas”.

Ya en casa, y mamando el niño, comenzó la fiesta: afinados los instrumentos acompañaron al fandango para lucimiento, sobre todo, de la joven bailaora.

Quizá su participación en la demanda de bizcochos y aguardiente arrancó las mudanzas de don Lesmes “en las que dio cien encontronazos a la pareja”. También fue servido mientras punteaba la guitarra el tocador y una tímida “novia” por su mozo.

Entre bromas, bailes y coplas fundió la luz “el novio de la bailadora” a causa de un disparo al aire (para satisfacción de esta y envidia del resto).

Cuando eran demasiados en casa la fiesta continuó en la calle sin la participación ya del yo narrativo que acusaba un resfriado y prefería prepararse para su próximo cuadro.

La acción se reparte entre la casa y la iglesia de un pueblo andaluz (confirma la topografía el “clásico fandango de mi tierra”) y comienza al finalizar algún día... “No bien anocheció, hora en que se celebraban los bautizos en el pueblo”...de invierno, dada la vestimenta de los invitados “amplísimo vuelo de sus capas, altas de cuello, si largas de faldamenta”.

Los Sujetos de la acción son los padres (don Lesmes y Micaela) de la criatura, responsables de la celebración de su bautizo (Objeto). Ambos, junto con el bebé, son protagonistas y están caracterizados como tipos: él es el cabeza de familia “es de lo mejorcito del pueblo”, realiza las invitaciones

(“accediendo gustosísimo a la invitación del padre del niño”) y anima la fiesta “-¡Por la de usted, compadre!- añadía Lesmes en tono jovial, dirigiéndose al padrino”; ella prepara la casa en cuanto a limpieza “todo limpio y reluciente” y adornos “mostraba todos los ringorrangos de ordenanza”, amamanta al niño “dejándolo después agarrarse a la teta”...

El resto de los personajes son secundarios, su caracterización también es tipológica y realizan la función de Adyuvantes puesto que contribuyen a la buena marcha de la celebración: “mozas”, “tocador o cantador”, “el cura”, “el monaguillo”, mozos, “El padrino y la madrina”, “bailadores”, “novia”, “otra pareja de baile”, “novio de la bailadora”, “gente”, “un hombre de recios pulmones”, el yo narrativo testigo de la acción “mi concha”, el tú lector “no hemos de salir nosotros también”.

El tono del texto es su característica más propia: es coloquial “su mujer, (Dios la bendiga)”, refleja la extracción del mundo rural con los refranes “echar una cana al aire”, posee abundantes rasgos de humor “que el cura cargara la mano en cuanto a la sal, pues no estaría bien que el niño no resultara a lo último gracioso” y no menos rasgos de sarcasmo encubridores, quizá de cierta crítica eclesiástica “Salió el cura revestido con todos los adminículos” o social “recibiendo sombrero de todo el mundo, como si se tratara del gran Tamorlán de Persia” de cuyo sistema, sin embargo, está “que si hemos de ver, es de lo mejorcito el pueblo”. Estos rasgos se verán mejor cuando veamos la semántica.

Genéricamente “El bautizo” pertenece un cuadro de costumbres (ordenado cronológicamente y en tres partes) por: la señalada existencia de personajes tipo, la reiteración de acontecimientos sociales “siguiendo antigua costumbre, el bautizo debería ser sonado” y la construcción de escenas descriptivas:

-El cuarto “que Micaela se había hecho preparar para la noche del bautizo”: “embozo de la sábana, todo bordado por Micaela”, “pintoresca colcha”, “*roapié*”, “encajes de las almohadas”, “torneados palos del lecho”, “cuadros y sillas”, “especial olorcillo de sahumero”.

-“La iglesia”: “velas en los candelabros”, “engalanada la pila bautismal”, “cura revestido”, “*banco de la justicia*”, “una Salve y un Padre nuestro”,

“baptisterio”, “arcón lleno de velas y cirios”, “agua”, “cruces”, “óleo”, “monaguillo”, “campanas”...

-“La fiesta”: “instrumentos” (vihuela”, “platillos”, “violines”, “guitarras”, “castañuelas”, “palillos”), “tocador”, “muchacha”, “bailador”, “fandango”, “mudanza”, “aguardiente y bizcochos”, “coplas”...

-“En la calle”: “asientos”, “bajo la techumbre del cielo”

El narrador se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad participando de la misma en tanto que personaje y organizando la historia desde su propio centro deíctico (yo, aquí, ahora), es como si escribiera a la vez que va viviendo el cuadro, o reviviéndolo “...esta vez me hallo dispuesto a...”, “...en tierras, Dios sabe las que posee”.

En el cierre, al igual que al comienzo, emplea el presente de indicativo (coincidente con su presente de escritura) “enciérrome de nuevo en mi concha”, cruzando por momentos descriptivos sobre el pluscuamperfecto “esta vez había salido mejor que nunca de su cuidado la fecunda Micaela” y dejando el pretérito perfecto simple para el desarrollo (como suele hacer Salvador Rueda) “Digo, pues, que no bien anocheció, [...] cuando los convidados, [...] fueron llegando”.

Aún en esta parte central mantiene el narrador el imperfecto para transmitir información descriptiva “castañuelas que manejaba una linda muchacha, a la que ya aguardaba el bailaror”.

Y nunca olvida el presente de escritura, con el que comienza y acaba:

-Para continuar su personal discurso “Digo, pues, que...”

-Para contactar con un lector (narratorio) genérico “...enjambre de chiquillos que puede imaginarse”, “y allá te va con otro nuevo retoño, por si habías querido decir algo”.

-O para convertir al mismo en personaje, seguro del mundo que ha recreado “Mas no hemos de salir nosotros también a los cuatro vientos, que por haber ido a cierta velada cursi, donde se dicen versos, estoy resfriado”.

A pesar de ser una fábula con focalización interna, la voz narrativa dispone de autoridad omnisciente “Lesmes supo ahorrar”, “Micaela no había querido colgar la espada”.

Consecuencia del nivel medio o coloquial del lenguaje el texto da cabida al sonido en:

- Onomatopeyas: “zumbador”, “acompasado *chascarrás* de los palillos”...
- Canciones de los niños: “*roña, roña, que el niño no tiene moña*”.
- Recreaciones de sonidos: “*gañido, mayado y tañente*”.
- Estilo directo: “¡fiesta, a la calle, que está el pueblo encima!”.

(Sonidos destacados tipográficamente a través de la cursiva).

La morfología presta bastante atención al adjetivo, muy responsable en una descripción de mayor tono lírico que objetivo, puesto que el número de explicativos dobla al de especificativos (“recién nacido”). El adjetivo: cuida la estética “apuesto tocador”, “linda muchacha”; se multiplica mediante funciones adverbiales “la casa quedó apestada de humo de pólvora” o sustantivas “lo mejor del pueblo” y alcanza sensualidad modernista en la doble adjetivación “pintoresca colcha pintada” o la sinestesia “dulces piropos”.

El ritmo de la prosa es binario hasta la saturación (acorde con su carácter popular) y genera: repeticiones “entre paso y paso...”, sinonimias “como fin y remate”, antonimias “Mudanza va, mudanza viene”, paralelismos “un ojo puesto en Dios y otro en el diablo” o construcción de escenas “cuadros y sillas”.

El nivel medio o coloquial se encuentra, además, en una abundante sufijación (“espumita”, “casita”, “mejorcito”...), fórmulas de tratamiento (“cada moza acompañada de su Don Cuyo”), muy frecuentes coloquialismos (“sombreradas”, “faldamenta”, “empingorotado”, “mozo crudo”), expresiones coloquiales (“no parar de echar rumbo”...) o refranes (“echar una cana al aire”).

También aparece el nivel vulgar “abría sus pliegues el andaluz *roapié*”.

Anclan geográficamente el texto en la región andaluza: la familiaridad con los arabismos (“alfangía”, “algarabía”, “atalayar”), fórmulas de tratamiento (“compadre”, “lucero”), léxico local (“desmoñamiento del recién nacido” -la “moña” es el gorro muy adornado con que se cubre la cabeza de los niños de pecho-, el mismo “rodapié” -tela que cubre los pies de la cama-),

el baile (“fandango”) o el dulce (“mostachón”) propio de la localidad sevillana de Utrera.

Sumadas a su propia riqueza léxica, Salvador Rueda emplea creaciones propias (ausentes en el diccionario): “tripotaje”, “*tañente*”, “desmoñamiento”...

Traslada el texto estructuras sociales no siempre inclusivas del medio rural: “logrando llamarse don el que antes no era más que *din*”; los invitados que llegan a la casa representan primero “lo empingorotado” y, finalmente, a “Hombres de poca alfangía”.

Y parece el autor acercarse hasta a la burla de tanto boato porque: la colcha que Micaela prepara para la ocasión está “salpicada de pajarracos”, entre el “latín que hizo reír a los jóvenes” el narrador lanza un cultismo “repicaba, en el ínterin, el monaguillo” y parodia otro “el cura echándole [...] untos de óleo sobre la mollera”.

A la vez, el lector asiste a la animalización del bebé en tres ocasiones “sacó la madrina el bicho mamante”, “el niño no cesaba de dar su agudo mayido”, “dejándolo agarrarse a la teta”.

Aun así, la sensorialidad cruza el texto saltando desde lo rústico (“trozo de almíbares y canela” -que es la “bailadora”-) hasta lo modernista (“brillante constelación de chispas de oro”).

3.5. “La Noche-buena”

En cuanto anochece la calle se llena de grupos instrumentales animados con “bengalas”, “trajes”, “estandartes” y chiquillos corriendo detrás.

Mientras, en casa, arde la chimenea y la madre prepara la cena. Es una noche para la alegría.

Una joven dispone el servicio mientras su hermano y el abuelo están pendientes del fuego.

La cocina, donde se desarrolla la cena parece de cierta antigüedad “ventana llena de grietas”, “vigas informes y torcidas”... y está iluminada por un candil que envía “rayos macilentos”.

Se amontonan los buñuelos recién hechos en una fuente, “en distintos platos se colocan” los alimentos y los niños inician la cena mojando tortillas en miel.

Llega el resto de los descendientes del abuelo con su pequeña aportación para compartir (entre la que se encuentra la bota de vino que, pasando de unos a otros, alcanza a los zagales, de cuya breve toma se asegura algún mayor).

Pasados los correteos de “los chiquillos de ambas familias” por toda la casa, se sientan a la mesa y, con la bendición del abuelo, inician una cena que va aumentando en bullicio conforme avanza.

Amortiguados los rescoldos, no costó a los niños conciliar el sueño tras muchas risas, abundante comida y el breve relato fantástico del patriarca.

Las mozas y mozos se disponen entonces para ir a la Misa del Gallo.

Cruzando algazaras de comparsas llegan a la catedral; encuentro de clases y sincretismo de estilos (órgano y malagueña se funden bajo los arcos del templo).

Cierra la ceremonia un villancico de voces blancas y la fiesta continúa un rato en las zambras de las casas... hasta ir dejando paso al silencio.

Los tipificados personajes son, sobre todo, los miembros de una extensa familia (explícitamente viven en la casa: “la madre”, “la joven” y su hermano y el resto llega para compartir la cena de Noche -Buena: “tíos y tías, sobrinos y sobrinas, hermanos y hermanas, cuñados y cuñadas”). Son todos descendientes del abuelo, con indiscutible protagonismo (él mantiene la lumbre encendida, bendice los alimentos, cuenta el cuento a los niños y merece respeto “ni al abuelo se le deja en paz”).

Completan el cuadro: integrantes de comparsas con sus “turbas de rapaces”, “la muchedumbre” que discurre por la calle, “la gente” de la catedral...

Todos son Sujetos y Adyuvantes respectivos que concluyen felizmente el Objeto que se proponen: la celebración de Noche- Buena.

Pone el texto bastante cuidado en centrar el lugar de la acción: desde su primera línea leemos “Nos hallamos en Andalucía”, se reduce luego la

extensión regional a “Sevilla y Málaga y Córdoba” y, finalmente, se localiza en la capital costera porque es en su catedral donde se oye la “alegre fermata de la malagueña”.

De todas formas, anunciado estaba desde el cuadro anterior “hasta que salga para trazar el cuadro de *Noche-buena*, que por anticipado, ya envía a mi olfato su olorcillo a tortillas y borrachuelos...” (Es el borrachuelo un dulce típico concretamente de la zona sur de Córdoba y Málaga, citado por el malagueño Estébanez Calderón en *Escenas Andaluzas*).

Y permite al autor particularizar en Málaga la esencia de lo español “canciones donde se mezclan todos los sentimientos nacionales”.

El frío de la noche y la elegancia requerida por la ceremonia (al igual que en el cuadro “El bautizo”) están en el detalle de la capa “envolviendo el semblante en las vueltas de la española capa”

Genéricamente, el texto es un cuadro de costumbres como el autor mismo anunciaba en “El bautizo”: “el cuadro de *Noche- Buena*”.

La presencia del estilo verbal revierte en la descripción de procesos dinámicos, no en la preparación y resolución de un conflicto central.

El texto se organiza en tres partes:

-El marco atiende a la localización: temporal “La tarde, [...] empieza a declinar”, geográfica “Sevilla y Málaga y Córdoba, como el resto de Andalucía, y como el resto de España, penetran en la Noche-Buena” y escénica (en el hogar “Apenas en el hogar [...] se encienden las luces”, en la calle “... atraviesan por todas las calles” y, después, en la catedral interaccionan los personajes).

- El desarrollo es una sucesión de escenas: las del hogar se desarrollan en una gran cocina: “ahumada chimenea” (“inmensa campana”, “castillo de troncos”).

a- La primera, se imagina como una auténtica pintura animada: “la joven” prepara el servicio de la mesa “platos, tazas, jarros de cristal y fuentes”, “el muchacho” (se infiere que su hermano) juega al calor del fuego con un gato resguardado del frío del suelo por la manta que cae de la silla de su abuelo, “un anciano, el abuelo de los chiquillos” cuida de que los troncos no rueden

lejos de la llama, sin necesitar los citados y tradicionales elementos del “pedernal y del acero”.

b- La segunda, es para una vista panorámica e inanimada de la estancia: en un extremo “se alza detrás de una silla la escopeta y una ventana llena de grietas” con “un enorme y oxidado cerrojo”, se apoyan en un “vasar” “tazas puestas boca abajo” y “cien pequeñas figuras”, en otro extremo “asoma por detrás de un banco de madera el tieso carrizo de la zambomba”, “alredor de la cocina” se distribuye “una fila de sillas” (“cuyos asientos muestran desportillados agujeros”), todo bajo un techo de “vigas informes y torcidas” con “tomizas enroscadas a las maderas”. Ilumina la estancia “el negro candil” (“taza”, “torcida”, “mechero”).

c-En una tercera escena “la gallarda moza” y su madre fríen buñuelos, pasando del “lebrillo de barniz” donde aún son masa a apilarse en una fuente. Se sirve la comida en los platos: “bacalao”, “huevos con aceitunas”, “arroz con leche”, “tortillas” de miel.

f-Comida alrededor de la mesa: “potaje de garbanzos”, bendición de la mesa, “mesa aparte” para los niños al cuidado de “una mujer de la familia”, “sopa de pan”, llegada del vino.

h-Los mozos, arreglados van a la “*Misa del gallo*”: “veinticinco alfileres”, “faja”, “capa española”.

i-En las calles, jaleosa escena de “comparsas”: “patrullas”, “fiestas”, “charangas”...

j-Escena de la catedral “: “hervidero de gente”, “arañas”, “candelabros”, “arcos”, “órgano”, “zambombas”, “bandurrias”, “villancicos”...

k-“Zambra” de “gente moza”: “baile”, “canto”, “vino”...

l-La última escena es para los niños al pie del *Nacimiento* (“una pequeña montaña” llena de figuritas de animales, los Reyes Magos y el misterio) que duermen tras el cuento del abuelo.

Cierra el cuadro la pintura de la noche: “silencio”, “luna”, “sombras”, “lechuza”...

El narrador refiere acciones simultáneas (pocas fechas hay tan tradicionales como la Noche - Buena) desde un primer nivel de ficcionalidad permaneciendo, tras el primer renglón (“Nos hallamos en Andalucía”) exterior

a ella. Nuevamente, Salvador Rueda parece desarrollar el cuadro desde una posición de testigo. No obstante, conduce la historia en tercera persona y adopta una perspectiva omnisciente “aguardan entre sueños próximas alegrías”.

Son constantes las referencias al sonido, ya en el plano fonético, a través de las onomatopeyas “zambomba”, “chirridos”, “zumbadora”.

La cursiva la reserva el texto para expresiones del nivel familiar o coloquial: “*plato fino*” (o plato de los días de fiesta), “*Misa del Gallo*” (que anuncia el día siguiente), fórmulas de los cuentos “*érase que se era*”, “*Nacimiento*”, “*Reyes Magos*”...

Morfológicamente, las perífrasis verbales más frecuentes son las que marcan comienzo y final de acciones (en el afán del narrador por referir todos los sucesos de la noche) “acabada de preparar la cena”, “la gente empieza a salir”...

El número de adjetivos explicativos es superior al de los especificativos trabajando el “extraño conjunto vago y poético” de “*vísperas de Pascua*” del que habla el propio texto, aproximándolo al Modernismo en el uso doble de la adjetivación “sabroso castellano antiguo”.

El sonido lo trabajan el plano sintáctico: repeticiones “van poco a poco”; bimetraciones “se mezclan y vibran”, siendo especialmente frecuentes las de carácter antitético “de acá para allá”, “ni llegan arriba ni tocan abajo”, “cuando estas y otras tareas”; paralelismos (sobre todo de tres elementos, entre los que el quiasmo establece variaciones “francas risotadas, guiños maliciosos y rancias sentencias”); concatenaciones: la bota llega “al abuelo, este a su vez la da a la madre de sus nietos, la madre de estos a su esposo, su marido a la cuñada, y esta...”; enumeraciones con especial atención a las que llenan el texto de un breve Impresionismo pictórico “gritos, carreras y disputas”, “platos, tazas, jarros de cristal y fuentes”...

...Y el plano semántico sobre todo un campo asociativo de instrumentos musicales, “canciones populares” (“villancicos”), “danzas”...: “los corchos de las botellas” “estallan al compás”, “la nota” surge de la zambomba “al roce de cualquier vestido”, “los trinos” brotan de la copa al caer al suelo...

Es un cuadro lleno de color: “llama azulada”, “manto de colores”, “semblante de rosa”...

... de luz: “joven de encendido semblante”, “copas resplandecientes”, “lebrillo de barniz verde y brillante”, “las naves de la catedral relucen con sus cien mil arañas”...

... y de alegría: “alegre tejido del juego”, “abejas alegres”, “alegres sonajas”. Elementos todos reunidos en el gato que tiene unos “ojos de esmeralda, luminosos y fantásticos”.

Un cuadro lleno de una sensorialidad estética que refuerza la gastronomía “miel”, “buñuelos”, “arroz con leche”...

Pero a la vez, la luz que desborda la pintura popular produce destellos impresionistas y se salpica de marcas decadentes: el texto comienza con un atardecer pintado de “azul”, “violáceo, rojo o cárdeno”, lleno de “vagos rumores”; los estridentes sonidos de las comparsas de Noche-Buena también se definen como “vagos”, los nidos de las golondrinas están “tristes y desiertos” y los rayos del farol que alumbraba la radiante estancia solo son “macilentos”, como “macilenta” es la rama que sostiene a la estrella guía en el Belén.

Quizá una nueva sensibilidad de luces y sombras se vaya abriendo paso a través del costumbrismo.

3.6. “La Matanza”

A media noche, la casa está a oscuras y aún quedan ascuas encendidas en el hogar.

De haber luz, podría verse: sobre la chimenea un “cajón” con “pequeños paquetes de papel de estraza” que contienen las especias para preparar la carne de la matanza, y en el pasadizo cercano a la cocina que establece comunicación con la pocilga se encuentra dispuesto todo el instrumental necesario para la faena.

La familia duerme esperando que llegue el momento.

Los habitáculos de los animales están alrededor del corral que cubre la parra: una pocilga a tabique del gallinero y una cuadra.

El tío Pausa calcula la hora mirando el cielo, despierta a todos y enseguida parten los muchachos a la búsqueda de “amigos y parientes, que habrán de ayudarles en el trajín de la matanza”.

La ceremonia comienza cuando el patriarca enciende la lumbre que calienta el agua de la caldera. El cerdo corre disparatadamente hasta ser tumbado en una mesa. Tras el peligroso ataque de risa del tío Pausa que amenaza con dejar escapar al animal, este recibe la puñalada que hace saltar su sangre hasta el lebrillo.

El tajador comienza la tarea (siempre amenizada por los chistes de los observadores) sobre el marrano tendido en el suelo del que extrae el menudo, la manteca...

Los chiquillos corren felices con la vejiga del cerdo para llenarla del mismo aire que revienten a explosión sobre sus caras, asustando también a la abuela con los estruendosos sonidos del tejido.

El cerdo, tras el segundo golpe de risa colectivo, queda, mediante el camal, colgado de una viga del techo.

Poca abajo va escurriendo sangre en un plato.

Con la salida del sol, los personajes de la matanza se acuestan a la vez que despierta la vida en el pueblo.

La caracterización de los personajes no va más allá de la función que les es propia, incluso son denominados según tipología de género: “las figuras de este cuadro”, “los personajes de la matanza”. El personaje protagonista es el tío Pausa, dueño de la casa, patriarca y dinamizador de la tarea. Funciona a modo de actante Sujeto cuyo Objeto es matar al cerdo. Nada impide su consecución facilitada por todo un conjunto de personajes secundarios (Adyuvantes): “familia del tío Pausa” (sus hijos: “los muchachos”, “la moza”, “personas”, “su esposa”, “la abuela”), “los convidados” (el “Sr. Fulano”, “el Sr. Zutano”, “amigos y parientes”, “tajador”), “el tabernero”, “algunos arrieros”, “gente del pueblo”, “trabajadores” del campo, “el vecindario”.

Todos van a ser Destinatarios de la faena y tomarán “célebre almuerzo llamado *de la asadura*”.

La acción se desarrolla en una casa rural durante alguno de los meses de frío en que por la buena curación de la carne tienen lugar las matanzas (entre diciembre y febrero). Los niños salen a la calle una vez obtenida la vejiga “sin temor al frío”. En el cuadro “La parranda” leemos: “el mes de Navidad, época de las matanzas”.

El tono del texto es de un expansivo optimismo (“contárganse todos de la risa”) capaz de interrumpir dos veces la faena (en el momento de matar al cerdo y en el momento de colgarlo del camal); los juegos de los niños con la vejiga llena de aire también son divertidos; el tajador hacía su tarea amenizada con “chistes” y “ocurrencias” de “gente que mira” y el nuevo día comienza con una “algazara de muchachos”.

El texto tiene tres partes (en sucesión cronológica) saturadas de motivos descriptivos.

La presentación, enumera los utensilios necesarios para la matanza. En la cocina se encuentran: el saco con la sal preparada para la conservación del alimento y, sobre la chimenea, los pequeños paquetes con especias para condimentarlo.

El pasadizo que conduce a las estancias de los animales es, en sí, una escena con los subtemas: “lebrillo”, “camal de granado, con sus mortajas”, “faca maciza”, “embudos de llenar las morcillas”, “puchero portador de agua caliente”, “enorme caldera”, “dorado almirez”...

En la escena de la “pocilga” gruñe el cerdo que lleva un día sin comer (“pileta del agua” y “del maíz” vacías). A tabique, la escena del gallinero: “cacareo de gallos y gallinas”, “duermen”, “cresta”, “plumaje”...

El espacio exterior lo pintan: “el corral” con su “inmensa parra”, la “tapia” con sus “macetas” y “puerta de la cuadra”.

Con el desarrollo comienza la acción: el tío Pausa se levanta y mira el cielo. La escena de la muerte del cerdo la definen: “cuchillada”, “lebrillo” y “la mano” que mueve sin parar la sangre.

En la siguiente escena se abre el cerdo: un “cesto vestido de blanco paño” para el “menudo”, una “orza” para los “pedazos de manteca”...

Escena de la vejiga: “ruidos”, “aire”, “fuertes testarazos”, “niños”, “abuela”.

Escena en la que el animal queda suspendido de una viga con un “un plato bajo el hocico” que recoge las gotas de sangre.

El amanecer cierra el cuadro de los “personajes de la matanza” durmiendo sobre: “una silla”, “un escalón”, “cama improvisada” o “amplio lecho”.

Y anuncia el del trajín de la mañana: “gorriones”, “luz”, “arrieros” (“recua cargada de fruto”, “enjaezado *Platero*” -“cencerra”-), “trabajadores” (“hoz”, “pañuelo atado al sombrero”, “capacho con el alimento del día”), “vecindario en movimiento”, “misa”.

La presencia de escenas y tipos y la ausencia de conflicto y estilo directo inclinan el texto hacia la descripción propia del cuadro costumbrista.

La voz conductora del discurso (con cierta autoridad omnisciente: los chiquillos salen a la calle “sin temor al frío”) habla desde un primer nivel de ficcionalidad. Es una voz extradiegética- heterodiegética en todo momento, de no ser por alguna incursión en que la primera persona del plural engloba a narrador y narratario permitiendo al lector imaginar: “podríamos ver...”, “podríamos observar...”.

El nivel fonético, a través de las onomatopeyas, habla ya de la viveza del cuadro: los “borbotones” de la “caldera llena de agua”, los “refunfuños” del tabernero, los “cacareos” de las gallinas”, los “píos” de los gorriones...

Morfológicamente predomina el estilo verbal (que describe dinámicamente).

Es el presente de indicativo el tiempo base aportando el valor de la intemporalidad. El futuro de indicativo anuncia lo que en breve pasará “limones que servirán para lavar el menudo”... Y el gerundio marca acciones continuas, lentas, procesos “desperezándose con lentitud”.

Cuando aún se prepara la muerte del cerdo, el texto utiliza perífrasis de posibilidad “podemos asimismo descubrir...” pero en su transcurso se alternan las incoativas “empieza a alborotar...”, reiterativas “vuelve a restablecerse el orden” y terminativas “queda suspendido al techo” (acciones que comienzan, se repiten y finalizan).

Los adjetivos, sobre todo explicativos, colorean de tintes poéticos la costumbre, más aún cuando los encontramos en disposición doble “descomunal cencerra atada...”. El matiz de superioridad llena la acción de primores escogidos “El más hábil de ellos en el manejo del cuchillo...”. Y en la frecuencia del epíteto brilla el tipismo: la sal es “blanca como la nieve, y menuda como la arena”.

La poesía se extiende a la sintaxis: repeticiones “cien y cien laberintos”; bimetraciones “se zarandea y hace por escapar”; anáforas “cada nueva sacudida del cerdo, hay una nueva sacudida de risa”; polisíndetos “y contar y volver a recontar el dinero”; son muy frecuentes los paralelismos de tres elementos (hasta en ocho ocasiones) con alguna variación “ya los clavos olorosos, ya la pimienta triturada, o ya la molida canela”.

Del uso especial del lenguaje hablan: hipérboles “otras mil especias”, personificaciones “silva el viento”, metonimias “una mano prenda fuego a los troncos”... y, sobre todo, metáforas “la cordillera de la cresta” del gallo, “salpimentar la conversación”... e ingeniosas imágenes: por la mañana, la luz que atraviesa las hojas de la parra “tropieza con el rocío” y la sangre cae sobre el plato como “brillantes cuentas de coral”.

Diferencia el texto en cursiva: el humor (“atronador *guarrazo*”), la onomatopeya (*dan-dalan-dan*), denominaciones genéricas (“almuerzo llamado *de la asadura*”)... insertándolos en un nivel de lengua medio o coloquial “tal o cual puerta”, “los chiquillos de la casa van de acá para allá”... que incluye fraseología “La familia duerme a pierna suelta”, “Beben los chiquillos los vientos”.

El campo asociativo de la risa va sazonando todo el cuadro: “carcajadas”, “alegres exclamaciones”, “gestos graciosos y picarescos”...

No carece el texto de claves sociológicas: la parra que cubre el corral es “la primera del contorno”, se habla de “la muy noble y acomodada familia del tío Pausa”, cuando el padre despierta a “porción de personas y chiquillos” quizá estemos hablando de los habitantes de un cortijo, las mujeres actúan en función de sus esposos “las mujeres van de acá para allá, ayudando a este o acudiendo al mandato del otro”...

La matanza resulta una primorosa ceremonia del detalle... (es “blanco” el trapo que taponan la herida del cerdo, el menudo se deposita sobre un cesto “vestido de blanco paño” y queda para el día siguiente “en las fuentes picada la asadura”...).

3.7. “La Parranda”

Alumbran el interior de una taberna un velón de Lucena y un candil de aceite. De la taberna se pasa a la cocina, donde “está congregada la *parranda*” y de aquí a “otra habitación interior” donde “juegan cuatro hombres a la baraja”.

La tabernera, tras el mostrador, da de mamar al niño y su marido observa, en “escondida habitación” “puestas considerables”.

Los mozos de la *parranda* afinan los instrumentos mientras les llenan las copas de aguardiente.

Fuera, la claridad brota de las paredes de las casas y los astros. Los sonidos son del aire, el arroyo y el mar.

Las jóvenes, tras sus rejas, esperan escuchar los requiebros.

Parte la *parranda* formada por “hasta quince mozos” (entre cantadores e instrumentistas) atraviesa el pueblo y comienza la ronda por la verja más alejada “en el mismo calvario”.

El tocador de la guitarra luce su arte acompañando unas coplas que parecen mostrar auténtica pena de amor.

Mientras llega la segunda copla, la bandurria expresa, en afiligranados sonidos, sus lamentos.

Un nuevo cantador lanza coplas a otra ventana. La moza receptora, tras las maderas observa la escena.

“En la tercera ventana, ya son dos los que intervienen en las coplas” siendo el problema que rivalizan por la misma mujer. Comienza la alternancia de coplas con la doble función de ser amorosas para la dama y ofensivas para el adversario, hasta que uno de ellos, cansado de humillaciones, se abalanza “armado de terrible faca” sobre su contrario, los cuchillos llegan a chocar pero se logra separar a los rivales.

Tras el desagradable suceso, los mozos de la parranda se dispersan antes del alba. Los rivales son acompañados a sus casas y el tocador rompe la guitarra contra las piedras.

Todos los personajes son tipos y su caracterización está en el desempeño de las funciones que les son propias: el Sujeto colectivo es la *parranda* (“la guitarra”, “la bandurria”, “la bota” y “el coro y el acompañamiento”) cuyo Objeto consiste en proferir requiebros a las mozas del pueblo (que, según el narrador asegura, permanecen atentas tras las rejas). El Oponente al desarrollo de la fiesta del cortejo es la rivalidad entre dos cantadores por una misma joven que les lleva a un enfrentamiento saldado sin consecuencias gracias a la intercesión del resto de los mozos.

Adyuvantes, si no para el desarrollo de la trama, sí para el montaje de la escena de la taberna son: “la tabernera” que amamanta a su hijo, “su marido”, los distintos grupos de jugadores de cartas y “un personaje” que llena de aguardiente las copas de los mozos.

La acción se desarrolla durante la noche: a la una de la mañana se encuentran aún en la taberna “La tabernera, con cara de sueño, pues es la una de la madrugada...” y acaba con la llegada del día “Los rumores de la mañana empiezan a oírse y la parranda toca a dispersión”.

Comienza, en la taberna, discurre por las calles del pueblo y alcanza el calvario (donde están las casas más alejadas). Teniendo en cuenta que los requiebros se realizan siempre a través de una “reja” de una ventana (no de cancelas o de puertas) “cubierta de flores” así como algunos elementos de la indumentaria del tocador “sombbrero sobre la ceja” y “detrás de la oreja rojo clavel” quizá podamos inferir que la acción se desarrolla en algún lugar rural del sur de España, durante una estación, al menos, templada debido a la existencia de flores.

El texto corresponde al género del cuadro de costumbres: por la ausencia de conflicto, la exposición de una tradición, el tipismo de: actores y escenas y la apuesta por estrofas populares (diálogo a través de siete coplas).

Se organiza en función de una estructura tripartita marcada por:

- Estancia de la *parranda* en la taberna, que cuenta con los subtemas: “mostrador”, “barriles y botellas”, “chimenea”, “candil” (“aceite”), “la cocina” (“suelo”, “paredes”, “techo”), “habitación interior” (“cuadros”, “sillas”, “mesa de pino”, “cuatro hombres que juegan a la baraja”, “copas y un frasco lleno de aguardiente”).
- “Sale la *parranda* de la taberna” con la puesta en escena del tipo del “tocador” (“guitarra”, “sombrero”, “clavel”, “dedos” prodigiosos), “cantador” (“ensimismado y triste”), mozo que toca la bandurria (“diestra mano del mozo”, “cuerdas”...). Informativa es la escena vista por la joven a través de “las junturas de las maderas” (“los que van en la parranda”, “el que toca”, “el que canta”, el que lleva la bota). La escena última es la de la lucha (los mozos contrarios, “los cuchillos”, “chispas de los aceros”, “los que les sujetan”...).
- La tercera parte pone fin al “paseo nocturno” que hubiera acabado con la llegada del día: “tocador” (“mal humor”, “guitarra”, “golpe contra las piedras”, “cuerdas rotas”...).

Conduce la exposición dinámica del proceso una voz situada en un primer nivel de ficcionalidad que no participa de la misma como personaje pero a quien gusta compartir con el narratario su perspectiva: “estamos en la taberna”, “la estancia que ocupamos” y aclararle metalingüísticamente los conceptos “es como si dijéramos el estrado”. Narrador con toques de omnisciencia puesto que sabe de la espera de las jóvenes tras la reja.

Fonéticamente, las repeticiones hablan de un nivel de lengua medio o coloquial (acorde con la fiesta popular que se expone), que no se adentra en variedades diatópicas (el narrador dice “cantador” y no “cantaor”) y respeta el registro formal propio de la lengua escrita hasta en el texto destinado al canto. Repeticiones son “poco a poco”, “de tiempo en tiempo”, “entre cabezada y cabezada”.

Morfosintácticamente, el número de verbos es superior al de cualquier otra clase de palabras haciéndose responsable el estilo verbal de la dinamicidad del proceso. El tiempo verbal básico es el presente de indicativo (que informa de acciones habituales a la vez que las dota de intemporalidad). Las perífrasis están referidas, sobre todo, a acciones que quieren comenzar

(incoativas o ingresivas) “El que empieza a lanzar coplas”, “parece que van a ir de palabras a los hechos”, “Los rumores de la mañana empiezan a oírse”... El segundo grupo en frecuencia es el de las acciones continuas (perífrasis durativas) reforzado por el abundante uso del gerundio “La fiesta callejera va tomando incremento”...

El adjetivo calificativo muestra cierto equilibrio en su forma explicativa y especificativa. Siendo superiores en número los explicativos y dejando clara la intención poética también a través del epíteto “blanco pedrusco”, “rojo clavel”, “caseríos blanqueados con cal”... A este tono subjetivo contribuye el grado “las más tiernas palabras”, “violeta muy linda”, “los más ofensivos improprios”..., el uso modernista de la doble adjetivación “grandes comilonas caseras” o la sinestesia “dulce voz”. La capacidad pictórica del adjetivo se adapta a funciones circunstanciales a través del predicativo “La cocina [...] tiene el suelo terrizo, desconchadas las paredes, ahumado el techo”.

El lirismo se extiende al plano sintáctico a través del ritmo: polisíndetos “Y dicho y hecho”, anáforas “Personaje primero: la guitarra. Personaje segundo: la bandurria. Personaje tercero: la bota”, muchas bimetraciones “hablar y decir” y paralelismos tripartitos con variación (como es propio en Salvador Rueda) “acentos entrecortados, resuellos angustiosos y fuerte patear...” (La ruptura del orden de la fiesta sucede también en la tercera copla).

Semánticamente, las comparaciones refuerzan la visualización “los cuchillos [...] brillan como dos relámpagos”, la personificación llena de vida los elementos más diminutos (la gota de aceite mira “a modo de desencajada pupila el sitio donde habrá de ir a estrellarse”), la metonimia es frecuente en los cuadros de Salvador Rueda “vuelca alguno de los jugadores en los cristales” el aguardiente y la rivalidad de los cantadores se incrementa en cadena de metáforas (“grano chico” llama un cantador a otro y “grano chico” acepta el otro ser, no sin apostillar que de él brotó la violeta, pero el contrario dice que la violeta es pisada y el otro vuelve a contestar sugiriendo rajarlo “con una espina de acero”).

De la localización del texto hablan algunos arabismos (“faca”, “alpargata”); así como del arcaísmo del género costumbrista, los pronombres

enclíticos (“óyese amoroso coloquio”) y una semántica castiza (“trenzas del rodete”, “la torcida, que despojada del pábilo...”, “velón de Lucena...”) y hasta algo rancia (“ahumado morcón”, “grandes telarañas, cubiertas enteramente de polvo”, “sucias y pegajosas cartas”).

Sin embargo... del tradicionalismo emerge sensorialidad en la “orgía de perfumes que a media noche celebran las flores” y en la “onda de plata” que la luna vierte delante de una reja; son “brillantes” los preludios tanto de la guitarra como de la bandurria y el sol no sale por el Este sino por “Oriente”.

De estos matices claramente modernistas forma parte la tristeza que enturbia la “alegre parranda” haciendo que “cada personaje” ponga fin “al paseo nocturno”, que las cuerdas de la guitarra acaben “rotas” en “amargo sollozo” y que la exultante música de los instrumentos no acompañe amores afortunados sino paradojas en las que el rendido trovador canta: “tú en atormentarme gozas, /yo gozo con mi tormento”.

3.8. “El Lañador”

Por la mañana pronto llega el lañador a su destino. Realiza un oficio ambulante reparando de pueblo en pueblo “fuentes y lebrillos”. Por la noche, descansa en alguna posada o camina hacia la siguiente población.

Se oye el sonido del viento en contacto con el terreno; árboles y arbustos alzando del suelo remolinos de polvo, hojas secas y “chinas de pizarra”. El vuelo de los pájaros se tuerce por la fuerza del aire.

Una vez ha llegado a lo más alto del pueblo, y mientras desciende por la empinada calle, anuncia a voz en grito “*¡Componer platos, tinajas y lebrillos!*”.

Una mujer que lo ha oído y, al parecer, acaba de despertar (“con el moño arremolinado y los pelos de punta”) lo llama a la puerta de su casa y al punto hubiera estado allí de no ser porque una ráfaga de viento le arrebató el sombrero y hubo de marchar a “un extremo del pueblo” para rescatarlo.

La mujer pregunta cuánto podría costarle el arreglo de un lebrillo roto en “dos o tres pedazos”. El lañador hace depender el precio del número de

“grapas” a utilizar. Tras el regateo se realiza la reparación mientras un grupo de vecinas se distrae mirando los bonitos colores de los rosarios que el lañador vende.

“La interesada” no paga hasta comprobar que la vasija contiene la totalidad del agua.

Los chiquillos escuchan alejarse al lañador que hace frente al huracanado viento con la misma cantinela con la que llegó al pueblo: “*¡Componer platos, tinajas y lebrillos!*”.

Los personajes son tipo, ni siquiera tienen nombre propio. El título marca el oficio del Sujeto protagonista: “El lañador”. Su Objeto es ir de pueblo en pueblo recomponiendo “fuentes y lebrillos” mediante lañas o grapas, actividad a través de la cual se gana la vida. Vende también rosarios de colores. No hay función de Oponente, aunque sí es verdad que el viento hace costosa la tarea y acarrea la compasión del narrador “Con tal ímpetu se deja sentir el viento, que el pobre lañador va envuelto en una nube de polvo del camino”.

La primera vecina que reclama la reparación de un lebrillo participa de la función “Objeto” y comparte protagonismo con el vendedor. El resto de las vecinas (que observan el desarrollo del oficio) y los chiquillos son personajes secundarios, en la función de Adyuvantes al admirar con interés la mercancía de los rosarios y ser espectadores pacíficos cuya presencia, después de todo, es muestra de la acogida del pueblo “un buen golpe de chiquillos acude también a contemplar la tarea”.

La acción se desarrolla en un medio rural que debe ser lo más parecido a un pequeño montón de casas porque: cuando el viento arranca el sombrero del comercial este ha de rescatarlo de “un extremo del pueblo” y porque la ruta del lañador continúa hacia “próximo caserío”. Es un lugar con cuevas “arriba al pueblo el lañador por lo más alto de la población” recorridas en descenso “recorrido por completo el lugar, el lañador sale por el Calvario”. Por la vegetación citada (meridional y mediterránea) debe pertenecer a algún lugar sur peninsular: “retama”, “esqueletos de penca” (“pitas”, “chumberas”

o nopal), “olivos”, “vid” y “algarrobos”; quizá a la Axarquía malagueña (dado lo escarpado del terreno).

El lañador desarrolla su oficio una vez que ha llegado al pueblo “Muy de mañana se acerca al lugar” en un día que podría ser de los ya adentrados en el otoño por: el fuerte viento, las “secas” hojas de la vid (la uva se recoge en pleno mes de agosto), las flores purpúreas del algarrobo que brotan en otoño (“horno de llamas”) y por la necesidad de encender el brasero.

El texto utiliza un tono desenfadado “el lañador tiene que agarrarse a alguna piedra para no ser lanzado a los aires”.

Y, como metalingüísticamente señala el discurso, pertenece al subgénero del cuadro de costumbres “Nueva escena, idéntica a la anterior, se representa en otra casa”, desaparecido bajo el progreso económico.

El cuadro tiene estructura tripartita de las que señalaremos los momentos descriptivos claves para su caracterización genérica:

-El marco presenta al personaje “restaurador de fuentes y lebrillos”, su oficio artesanal “zurcir [...] vasijas de barro” y nómada “nuevo Judío errante”.

-El desarrollo se inicia con el severo condicionante del viento que incluye cantidad de subtemas “pámpanas secas”, silbidos en las “retamas”, resuellos “en los troncos de los álamos”, ronquidos “en los huecos de los pedruscos”, truenos en las “lejanas cordilleras”, “trozos de papel”, “plumas”, “tallos secos”, “trapos”, “esqueletos de penca”...

Describe al personaje tipo del lañador: “sombbrero”, “manto de rosarios”, “grasienta mochila” (“cuentas, alicates y cal”, “clavos y latas”), “extraño aparato de abrir boquetes”.

Y lo presenta en el desarrollo de su oficio (motivo narrativo imprescindible para la trama): aplica las lañas, tras haber hecho los agujeros con la “barrena” próximos a las roturas, y luego las unta con cal para evitar grietas.

Otra escena es la de las vecinas escogiendo los rosarios en venta.

-En el cierre vuelve a cobrar protagonismo el viento que incrementa su agresividad obligando al artesano a caminar “de soslayo”.

Conduce el proceso dinámico una voz extradiegética-heterodiegética con cierta autoridad omnisciente, muy limitada por el tipismo del género (“el asombro de los chiquillos”). Voz que da cabida, mediante el estilo directo, a las palabras de los personajes.

La onomatopeya del “*ris ras, ris ras*”, causada por la “barrena cerca de la rotura del lebrillo” preparándolo para la colocación de las grapas, ilustra con frescura infantil el desarrollo del oficio. Y la aliteración aproxima al lector la fuerza del viento “trueno y retumba en las lejanas cordilleras”.

Denominador común a los fragmentos en cursiva es que se trata de expresiones coloquiales: “*¡Componer platos, tinajas y lebrillos!*”, “acabado y *soplado*”, “para ver *si gotea*”...

Morfológicamente, el estilo verbal confirma que se trata de un relato dinámico (aunque sin conflicto) en un presente de indicativo que expande sus acciones mediante gerundios “formando giros accidentados” y las reitera a través de perífrasis “vuelve a cantar [...] *¡Componer platos...!*”.

El tono poético está en: la mayor presencia de adjetivos explicativos respecto de los especificativos y en la apuesta por el ritmo: repeticiones (que recuerdan lo habitual de la costumbre) “en tanto pega laña tras laña”, quiasmos “hoja seca y menudas chinas”, polisíndetos “...y unto de cal sacada a yema de dedo, de la lata, y extendido sobre el alambre...”, concatenaciones “dos y dos cuatro, cuatro...”, epanadiplosis “en otra casa, y después en otra”, epíforas “¡Qué bonito es este!-dice una. - ¡Pues no que este!”, paralelismos con alguna variación “su palo horizontal, su a modo de enorme trompo en la punta, y su torcido correa”, enumeraciones impresionistas “cuentas, alicates y cal” y muchísimas bitembraciones (que dan la sensación al lector de escuchar un ritmo siempre conocido “el largo y característico pregón del lañador”).

El uso especial del lenguaje construye atmósferas mágicas a través de: comparaciones útiles para la visualización de escenas “las hojas secas de la vid persiguen como arrebatándose algún objeto”, imágenes “Los pájaros [...] cuando lanzan alguna nota, el viento la arrastra con tal fuerza, que apenas sí llega a los oídos...” y metáforas: el viento es “El fluido invisible”. Atmósferas en las que, hasta los elementos más pequeños, encuentran vida

propia en la personificación: el arrebatado sombrero dice “aquí rozo, allí tropezco, boto contra una pared, y toco el ala de un tejado”.

El nivel de lengua que mejor se adapta a texto tan desenfadado es el medio; incluyendo coloquialismos (así registrados por el DRAE): “aviado está”, “...si no apaña...”, “ciñéndole los sayos al cuerpo”... y expresiones familiares: “-¡Pare usted el jaco!”, “entre [...] tropezones [...] y hocicadas contra el suelo”... (alguna relacionada con el muy presente en el costumbrismo ámbito de la religión “¡Ave María!”).

Pertenece al nivel vulgar “no sea usted tan *súpito*” (< “súbito” - impetuoso-).

...Y son elementos sensoriales quienes acaban fantaseando con un cuadro rural desaliñado en escenas y tipos: el lañador va tras el sombrero “coreado por el sonoro estrépito de los rosarios”, las mujeres están “deslumbrándose con los colores de las cuentas” de los rosarios, el collar más valorado resulta ser “azul” (modernista) y percepciones auditivas y visuales se confunden en las copas de los algarrobos cuando “suenan con el apagado rumor de un horno de llamas”.

3.9. “De piedras abajo”

Resurgimiento de la vida vegetal en primavera.

El yo narrativo se encuentra tumbado en un extenso campo cuando comienza a oír jaleo bajo tierra. Tras superar un primer momento de temor decide continuar escuchando lo que consideró “grande cosa, digna de ser cantada, a voz en grito, por aquellos antiguos poetas”.

Los jugos aporreaban las cortezas de los árboles luchando por ascender desde las raíces al tallo para realizar “no sé qué cosas de fisiología”.

El yo narrativo deduce que ese proceso lo habrían vivido algunos días antes las yemas y botones que se iban formando en el tallo. Auténtica lucha por la vida se libraba bajo tierra.

Por encima de todas las voces se oía la del “soberano dios Jugo” que organizaba la salida de los vegetales, contando con la ayuda de la luz en la superficie. El soberano muestra una actitud favorable a las plantas que tienen flores y no tan positiva hacia “las rastreras, encargadas de chupar el zumo a cuanto tocan” que interrumpen su conversación pidiéndole flores (“pedía pomposas y variadas flores”).

Don Jugo evita una agresión de la berenjena que defiende la utilidad de su superioridad alimenticia sobre la belleza de la magnolia.

Pierde ya valor para él la “ciudad” que contempla “espléndida” cuando se alza del suelo.

Y justifica el misterioso suceso como elemental muestra de la resurrección de la naturaleza en primavera.

Los personajes de la acción principal son tipo: el Ilmo. Sr. D. Jugo es el Sujeto protagonista cuyo Objeto es regular la salida de los vegetales sabiendo del Adyuvante “luz” en la superficie. El Destinador es la fuerza de la naturaleza o, quizá, Dios (“mezca ese soberano cáliz que Dios le ha dado”). Son Destinatarios todos los vegetales encauzados con los que D. Jugo dialoga, repartidos en los grupos: plantas con flores y “las plantas rastreras”.

El yo narrativo es único personaje de la acción secundaria. Interpreta la escena principal mientras se encuentra bajo un almendro.

Probablemente tenga lugar la acción por la tarde ya que acaba con la caída del sol. Es costumbre del yo narrativo cerrar los cuadros con el fin de un paseo al atardecer (“El musgo”, “El campanario”, ambos de *Bajo la parra*).

“De piedras abajo” mantiene los guiños humorísticos de *El patio andaluz* pero añade una acción fantástica a la que concede el protagonismo.

El texto pertenece al subgénero del cuadro costumbrista ya que desarrolla un proceso dinámico habitual (retorno cíclico de la primavera) sin conflicto. De costumbrismo habla metalingüísticamente la palabra “escena” (“ya había tenido efecto idéntica escena”).

El cuadro se ordena en tres partes cronológicas:

- Tras la localización del marco, el yo narrativo escucha, a modo de “horrenda batalla”, “a misma flor de tierra”: “savias” que querían entrar en

los troncos, “formarse de yemas y [...] abotonarse de hojas” y “acentos de mando” del “dios Jugo” que dialoga en estilo directo concediendo beneplácitos de partida solo a las plantas con flores: “la rosa” (“dobletes y semillas”), “esos lirios” (“hojas al pie”), “lilas” (de color más pálido que los lirios), “las violetas” (flor protegida a la que recompensa, por su modestia, con “perfume”), “los geráneos” (tipo llamado *geranio de sardina* o *de hierro* de olor desagradable pero con muy bellos colores), “los claveles” (los llama “hombres delgados de las flores”, también los distingue con “esencia”), “las camelias” (las llama “tontas de capirote”, quizá por su origen oriental), “la madre-selva” (la envía a trepar por las rejas y a escuchar por las noches “diálogos de amores y serenatas”) y “la magnolia” (“soberano cáliz”, elegante “sonrisa”).

Mientras que a las “plantas rastreras” (“el vulgo de las plantas”: “la ortiga”, “la cerraja”, “una berenjena”...) les dice “vayan ustedes muy noramala”.

- Cierre: la contemplación de la “espléndida ciudad” es para el narrador “la cosa más mezquina y digna de desprecio”. El almendro deja caer sobre él una “hermosa nevada de flores” clave interpretativa de los diálogos anteriores. Queda clara así la preferencia del autor por la naturaleza antes que por la ciudad.

La voz que conduce el texto es la de un narrador extradiegético-homodiegético que habla desde un primer nivel de ficcionalidad participando como personaje de la historia que cuenta. Utiliza por ello, en repetidas ocasiones, la primera persona “...lo que yo oí...”. Resulta un discurso con la focalización interna del personaje narrador “respondió dignamente la magnolia”, aunque se descuida hacia la omnisciencia autorial “abrió sus hojas para dejar asomar una sonrisa” (no es posible que pudiera ver la sonrisa estando el narrador en la superficie).

Las palabras de “una berenjena” y “la magnolia” se reproducen en estilo directo, así como las de don Jugo (“toda te vuelves pétalos”). Son monólogo las palabras del personaje narrador “-Al fin lo comprendo todo. ¡Es que la tierra entona su *resurrexit!*”.

Se marcan en cursiva dos vulgarismos (uno registrado por el DRAE “quiso dar un *chivatazo* a la flor”, el otro es un apodo con tono peyorativo referido a la berenjena “Vaya con doña *Calvicie*”) y un vocablo latino (“*resurrexit*”) con enlace intertextual bíblico (Marcos 16: 1-8).

Morfológicamente, “Piedras abajo” tiene estilo verbal, con más del doble de verbos que de palabras que implican adorno o estatismo. Los verbos articulan un relato anterior “...he oído uno de estos días...” sirviéndose del descriptivo imperfecto de indicativo “decía una berenjena” hasta que llega el pequeño enfrentamiento con la magnolia “volvió a decir la magnolia”, momento en que irrumpe el pretérito perfecto simple de indicativo y se mantiene hasta el final “dije con algún rubor por mi torpeza”. Los personajes, básicamente, utilizan el presente para sus conversaciones “usted es prima hermana de la lechuga”; don Jugo, además, distingue su autoridad con imperativos “suba, suba esa delicada flor”.

Al valor literario del texto contribuyen los adjetivos explicativos en cantidad que duplica a la de los especificativos. La descripción se sirve del atributo “hubiera sido propio de su dignidad” y del complemento predicativo “quedéme abismado”. El grado es, casi siempre, superlativo: “al más valeroso”, “hermosísimo vaivén”, “los más grandes peñascos...”... propio de una atmósfera que supera la realidad.

El ritmo vuelve a aparecer según habituales procedimientos en Salvador Rueda: repeticiones “horas y horas en coloquios”, muchísimas bimebraciones “ordenaba e imponía”, paralelismos tripartitos “¿decís que no queréis grandes hojas, ni gentiles tallos, ni brillantes colores?” y, en este caso: concatenaciones “subid, subid a flor de tierra”.

Es, sin embargo, el estudio léxico el más relevante ahora.

El nivel de lengua es el medio. A él pertenecen los coloquialismos (DRAE): estar “tendido a la bartola”, “zurrapas del tinte”, “siguió murmurando”, “se vuelve rumbo...”; expresiones informales: “el egoísmo tiraba por medio de los trigos” y sufijos del registro informal “orgullosota”, “groserota” o “piedrecillas”.

Juegan importante papel comparaciones y metáforas por su efecto pictórico (“lluvia de rayos de sol”, “quedando cosido a la tierra, por el hilo de

la atención”, la “batalla” que se libraba bajo tierra por salir a la superficie, “las espadas que vais a tener por hojas al pie” -refiriéndose a los lirios-, la comparación de la berenjena con “una porra de tambor”, la “hermosa nevada de flores” que cae del almendro...) así como las personificaciones (todas las plantas están personificadas, las “savias” y “el dios Jugo”) responsables de la fantasía del cuadro.

No oculta su vena andaluza el autor, muy evidente en otros textos y que aquí se encuentra en: arabismos “algarabía”, “fanfarrones”, “alborotadoras”; en la referencia al geranio de sardina o de hierro (frecuente en Córdoba o Almería); en la imagen de la madre-selva trepando como “espléndido tapiz a alguna reja” y la común interjección en Andalucía “ea”.

Salpicadas incursiones en el mundo de las artes son: “el grandioso concierto debajo de tierra”, “lo mismo que si el acto no fuera lo bastante solemne”, “no quiero que se presente mal a los poetas”.

Salvador Rueda está apostando por la estética modernista: las flores van brotando de los “palacios deshabitados” de los troncos, son ensalzadas por su belleza (contrapuesta al menosprecio dirigido hacia las plantas rastreras) y protegidas por ello “¿De dónde ha sacado usted que lo útil es superior a lo bello?”.

El lector encuentra un Modernismo sensorial, imaginativo, espiritual “allá va lo más espiritual que poseo; empapaos en ese perfume” que prefiere el color violeta (“sois mi orgullo”, dice a las violetas).

...Y aristocrático, por eso las flores tienen “decoro y elegancia” y la magnolia, en vez de enfadarse, “deja asomar una sonrisa”.

Salvador Rueda está hablando de un Modernismo que brota de la naturaleza recreando los más bellos jardines, sin referencias foráneas (las camelias, de origen oriental, son las únicas flores “tontas de capirote”) ni cosmopolitas (la ciudad es “digna de desprecio”).

3.10. “El Columpio”

“...el recuerdo del novio” lleva a las mozas a preparar las galas del día de San Antón cantando alegres coplas.

Ellos también “aguardan con agrado” el momento de empujar el columpio de su parejas.

Rosario, destacada por su gracia y belleza, pasaba el tiempo ocupada en las tareas del hogar mostrando recato ante sus pretendientes, aunque sin poder evitar fijarse en José. Este haciendo también gala de discreción, conseguía mantener su amor hacia ella en secreto.

Rosa, amiga de Rosario, organizaba todos los años en su casa un columpio al que invitaba a todos los amigos.

El mismo día de San Antón en que es costumbre bajar a la playa malagueña de La Caleta para asar sardinas, Rosa ha repartido invitaciones y a las tres de la tarde están todos los amigos en su casa para colgar las sogas de la recua del balcón “en forma de lazada”. En el extremo, ponen un cojín para facilitar el balanceo sobre el rudimentario columpio.

Rosario fue la escogida para iniciar la fiesta teniendo que pedir un pañuelo con el que, prudentemente, atarse la falda a los pies. José, solícito, le ofreció el suyo con sus iniciales bordadas.

Los mozos la empujaban para ayudarle a ir cogiendo altura. Iniciándose entonces, a modo de galanteo, un encadenamiento de coplas que culmina con el encuentro de unos jóvenes que nunca antes habían cruzado palabra aunque “lo habían procurado sin darse cuenta, y sin conseguir resultado alguno”.

Los personajes, tipo, tienen funciones concretas y limitadas: todos los mozos (y mozas) del pueblo, son Sujetos protagonistas cuyo Objeto es el encuentro con sus parejas en el día de San Antón. El Destinador es el impulso a continuar la costumbre y el Adyuvante principal Rosa que realiza las invitaciones y ofrece su casa para la fiesta del columpio. Adyuvantes son también todos los amigos que: contribuyen a la celebración con su presencia,

construyen el columpio, empujan a la joven y animan las coplas de los que les toca ir improvisándolas.

Los personajes principales son Rosario y José (con la labor intermediaria de Rosario) que protagonizan la genérica escena del columpio.

Cada cual va preparando el festejo con la suficiente antelación (“arreglar sus galas”, “también los mozos le aguardan con agrado”) pero la acción propiamente dicha comienza con el pretérito perfecto simple el mismo día de San Antón “Amaneció el día de San Antón...” que transcurre para los jóvenes en la casa de Rosario a partir de “las tres de la tarde”.

No es difícil deducir la tipología del texto: “...el pintoresco cuadro del *Columpio*” es la última frase que leemos. Pero en su transcurso, aportan la misma información pistas como “se forme bullicioso cuadro en torno del columpio”, “como era costumbre” y “siguiendo la costumbre”.

La voz que conduce la historia es la de un narrador extradiegético-heterodiegético situado en el primer nivel de ficcionalidad que desarrolla un relato no focalizado debido a su completa autoridad omnisciente “Este tenaz retraimiento de la joven, traía mortificado desde tiempo atrás a José”.

De todas formas, teniendo en cuenta el hábito constructivo de Salvador Rueda (no explicitado en este caso) es como si años después recordara una acción vivida a la que llega secuenciando párrafos: según el inicio del primero parece que el día de San Antón se acercara a su momento presente de escritura “Ya se acerca el día de San Antón...”. En el segundo, habla de una costumbre que quizá todavía se estuviera dando en ese momento “...es el día en que se mecen los primeros columpios...”.

En el tercer párrafo, inicio del desarrollo, se adentra en la ficción singularizando al personaje de Rosario “Entre las mozas del pueblo, Rosario...” que le conduce al personaje de José y al plan trazado por Rosario abriendo la posibilidad de narrar ya el suceso concreto (sin volver al presente de la escritura “Siguió después la fiesta, y siempre que en años siguientes tenía lugar semejante diversión...”).

La figura de Rosario es la más trabajada y sobre ella se construye un retrato con los subtemas: “rostro”, “pelo” (“rodete”, “ramales”), “orejas”

(“aretes”), “poco dada a visajes y amoríos”, “ocupándose solo en mover la aguja”...

La particularidad de “El columpio” reside en que los turnos de palabra, incluidos en el discurso del narrador a través del estilo directo, adoptan, mediante un engarce de coplas, la forma de diálogo musical.

José, con cierta picardía, inicia la serie: “las mecidas del columpio/siento yo dentro del alma”, que hubiera dado Rosario por zanjada de no ser por la fuerza con la que volvió José: “Lo que mi lengua pronuncia/ es lo mismo que la roca”. El firme convencimiento de este debió acabar con las dudas de Rosario cuyas letras van ya en función de las del joven contribuyendo a un clímax de emoción culminado en el “sí” que José pide “cántame tú el sí que espero” y ella concede “te lo diré con los ojos”.

Rosario, al bajar del columpio, entrega simbólicamente el pañuelo prestado.

Tratamiento especial del sonido reflejan las ocho coplas del diálogo amoroso. Todas construidas en octosílabos completamente regulares de rima asonante, exceptuando la cuarta y quinta que se aproximan a la quarteta (abab) por alguna consonancia (“fuera”/“abriera”). El octosílabo y la rima asonante pertenecen a la misma veta popular en la que se sitúa el cuadro de costumbres.

Morfológicamente predomina el estilo verbal, por la sobrada presencia de verbos sobre cualquier otra clase de palabras. Hasta llegar al pretérito perfecto simple de indicativo, que decanta el texto por la acción anterior (“batió las palmas”), al narrador ha pasado por el presente de la escritura y el imperfecto de la descripción “bordaba pájaros y flores de seda”.

En cuanto a los adjetivos, mantienen un equilibrio casi perfecto entre la objetividad y la subjetividad, no siendo demasiado abundantes para dejar claras las secuencias de la acción. El protagonismo es para el epíteto que produce un efecto de estética de la sencillez: “su sol amarillento y sus campos mustios” (lógico, teniendo en cuenta que la festividad de San Antón es el 17 de enero), “risas animadas”, “jardín hermoso”...

El ritmo, presente no solo en la métrica sino también en la sintaxis, se distribuye en: anáforas “sin darse cuenta, y sin conseguir resultado alguno”,

polisíndetos “...vas y vienes/y me rozas...”, epíforas “a los hombres que son hombres;/que a los hierros, con ser hierros”, paralelismos (sobre todo de tres elementos) “nunca se hablaron *al salir de misa*, ni en la fuente, ni en el paseo” y muchísimas bimebraciones “visajes y amoríos”.

Semánticamente, participan de la misma sencillez: metáforas “tocóle romper el fuego a José”, “comprendiendo que no había escapatoria”, “con esos labios de rosa”...; comparaciones “encendido como la grana” e imágenes (muy visuales) “aquella pasión, que llenaba de suaves resplandores su alma”. En los cuadros de fuerte tono costumbrista emplea Salvador Rueda coloquiales metonimias: “lo que mi lengua pronuncia”, “añadió la fiesta en masa”, “que responda el columpio, que cante Rosario”... Con las personificaciones consigue el autor llenar su pintura de vida propia a través de pequeños detalles “sujetar la falda, que en contacto con el aire, hubiera pecado de indiscreta”.

El nivel de lengua en el que se desenvuelve el texto es el medio presente tanto en el discurso del narrador (coloquialismos: “como quien espera el santo advenimiento”, “ha rehusado excelentes partidos”, “Rondaba a veces su calle”... o el subrayado de la tradición a través de la cursiva: “*salir de misa*”, “*pelar la pezuña*”, “*mecedor*”) como en el de los personajes: frecuentes interrogaciones y exclamaciones “¡Aquí está el mío!”; repeticiones a modo de interjección “-¡Bien, bien!”, “-¡Sí, sí!”, “-¡Eso, eso...!” o sufijos propios del registro informal “mozuelo”.

Los arcaicos pronombres enclíticos continúan presentes en un género que parece prestarse a ello “alcanzárosla”, “diósele”, “tendiéndose”...

Ciertos hábitos forman parte de tradiciones sociales: la salida de misa es seguro punto de encuentro “nunca se hablaron *al salir de misa*”, la mujer siempre es recatada “viósele siempre permanecer indiferente a las miradas de los galanes” y la iniciativa parte del joven ya que es José quien se apresura a entregar a Rosario su pañuelo bordado y dirige las intenciones de las coplas.

De todas formas, además del brillo que proporciona la natural alegría del cuadro hay elementos ya en la línea de esa estética aristocrática y deslumbrante: “color moreno aterciopelado”, “aretes de plata [...] lanzando partículas de reflejos”, el “velo de madre selvas”, la “seda” de los bordados o el “dulce balanceo” procurado por los mozos del pueblo.

3.11. “Cuadro bohemio”

El yo narrativo se siente feliz por contar una vivida “fiesta de gitanos”. Asegura conocer muy bien el mundo de la bohemia debido a encuentros frecuentes con personas de esta etnia en su tierra.

Compara el proceso de escritura con el de una pintura sobre lienzo.

Cuenta cómo la fragua de los padres de Estrella se ha llenado de un montón de gitanos, el extenso clan familiar aguarda a que acabe la hora del trabajo y poder disfrutar de la “orgía bohemia”: para la ocasión se está preparando un guiso, carne de cerdo y jarros de vino.

Por fin acaba el “repiqueteo de los martillos” y la diversión del “muchacho encargado del fuelle”.

El dueño de la fragua arrastró una larga mesa hasta el centro. El guiso de la olla fue volcado en una fuente, al punto asaltada por todos los comensales. Saciado el apetito fluía el vino desbordando vasos y copas hasta que Camilo exhibió sobre el tablado de la mesa su mejor repertorio de taconazos gitanescos. La sorpresa llegó cuando acompañando su voz a las palmas de los gitanos pidió (a ritmo de seguidilla) una respuesta de amor a Estrella.

Ella se la hizo llegar (trabada en otra seguidilla) robándole el protagonismo sobre la mesa y llenando de autoridad los rítmicos movimientos de su cuerpo.

Los personajes no van más allá de las funciones que le son propias retomando tipificaciones trabajadas: la declaración de amor entre Rosario y José (“El columpio”) también se realiza a través de estrofas populares y el esquema del mozo correspondido por la hija de los anfitriones lo repite “El tronido” o “Las cédulas del año” (*Bajo la parra*).

En “Cuadro bohemio” el núcleo significativo de la acción llega casi con su final, cuando en el baile Camilo pide a Estrella una respuesta afirmativa a sus pretensiones. Es por tanto, Camilo, el Sujeto actancial cuyo Objeto es el amor de Estrella. Tienen por Adyuvantes a los dueños de la fragua “Bastián”, su esposa “la más arrugada vieja que se sentó al lado de fragua alguna” y coro

de gitanos (“Completan la familia, prole numerosa...”) creando ambiente de alegría y arrojando el diálogo de los protagonistas.

La acción se desarrolla por la noche, una vez acabada la jornada de trabajo “La fragura brilla en la oscuridad de la noche [...] Sólo se aguarda soltar los martillos para empezar” en la tierra del narrador “una de las cosas más frecuentes de mi tierra”.

El texto distribuye rasgos del cuadro de costumbres en una estructura bipartita. Metalingüísticamente el propio código facilita referencias genéricas “la airosa figura del gitano”, “figura gitanesca” es Estrella... y relaciona metafóricamente el proceso de escritura con el de la pintura puesto que la finalidad del costumbrismo es pintar con palabras un hábito social. Dice el narrador que va a “extender el lienzo sobre el caballete” donde “una vez terminado el dibujo, caerá el color...”.

Hábilmente consigue la etopeya del gitano genérico a través de la fraseología “para planta y para jarabe de pico, ¡eche usted, que se derrama!” (expertos en no cumplir lo que prometen -significado fraseológico del DRAE-), “y en cuanto a verdad y a dejar las cosas en su sitio, perdone usted por Dios, hermano, que no está el señor en casa” (es decir, nada preocupados por ser cabales...).

La prosopografía de Estrella, en el desarrollo, sí se realiza mediante subtemas: “veinte años”, “media y zapato [...] pulcros”, “enagua con guarniciones”, “cuerpo ceñido con mangas flotantes”, “sarta de corales al cuello”, “cabello volcado en rizos sobre la espalda”...

El retrato de Camilo dice: “guapo herrero”, “novio de Estrella”, “mandil de pieles”, “robusta musculatura”, “canta...”

El de Bastián “gitano de hueca palabrería”: “pantalón de campana”, “chaqueta con alamares y faja y tijeras a la cintura”, tan dispuesto para trabajar como para luchar “a golpe de navaja”.

Hay en esta segunda parte tres descripciones dinámicas:

a-Elaboración del “azadón” en la fragua con los subtemas propios del oficio costumbrista: el “hierro [...] colocado sobre el yunque” es golpeado por “el macho” y por “otro martillo”, va “adelgazándose y alargándose” y “arroja un peto por la parte opuesta”.

b-Voracidad de “la orgía bohemia”: “vianda”, “anafre”, “vino”, “cerdo”, “tajadas”, “plato”, “navajas” por “tenedores”, “pan”, “copas”, “vasos”...

c-“Zapateado gitanesco” de Camilo sobre la mesa de la cena: “taconazos”, “vuelta”, “salto”, “castañuelas”, “palmas”, “seguidilla”...

La voz narrativa, extradiegética-heterodiegética, se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad para contar “una fiesta de gitanos” que fácilmente actualiza porque “la hemos visto con nuestros propios ojos en más de una ocasión”. Puede referir la escena con “detalles” porque “asunto es este de la Bohemia, que de memoria sabemos”.

Una vez más está en relación la primera persona con el centro deíctico del yo, aquí, ahora (“Hoy sí que se me ríen...”), suponiendo una experiencia común con el lector (“creímos observar sus detalles...”), y a él se dirige en tanto que narratario (“y cuenta que la tal fiesta”, “con permiso del lector”).

Los retratos de los personajes reconocen autoridad omnisciente al narrador “tan dispuesto de suyo a hacerle la carona a un borrico...”.

El texto se articula sobre motivos descriptivos, correspondiendo los estáticos a la presentación de los personajes y los dinámicos a las señaladas escenas de sus acciones.

Al estudio fonético pertenecen las tres estrofas cantadas por los personajes. La primera es firme declaración de intenciones de Camilo a Estrella (“El juramento que yo a ti te he hecho/ no lo rompe nadie”). La segunda es su petición de correspondencia (“Dime que me quieres”) y la última es la respuesta de Estrella confiada en la seguridad y la constancia de Camilo (“...te llevo *jirviendo* y *metío*/ dentro de mi sangre”). Son las tres, estrofas de rima alterna asonante y versos de arte menor, casi en su totalidad, como corresponde a la lírica popular.

Tiene el texto estilo verbal, se trata de contar acciones: el trabajo en la fragua, la cena, el baile y la proposición amorosa aceptada.

El presente de la escritura abre la secuencia (“lo bien sentido y bien sabido es lo que está más al alcance...”), le sigue el futuro simple de indicativo a modo de vaticinio (“la luz [...] vendrá a caer sobre el lienzo”) ... y vuelta al presente -histórico- (“...trabaja en la fragua de esta”) hasta que se

abre la fiesta de gitanos con un pretérito perfecto simple (“empezó a volcar la vieja la vianda”) que continúa ya hasta el final (saltando las escenas más descriptivas, banquete y baile, que emplean el imperfecto).

Los adjetivos (con alguna saturación modernista “guapo herrero, novio...”) al igual que sucedía en “El columpio”, guardan un equilibrio casi perfecto entre objetividad y subjetividad, son matizados por el grado “ni en la vuelta más rápida hizo el menor movimiento” y reciben valor circunstancial con el predicativo “vióse rodeada”.

Nuevamente es la sintaxis el mejor apoyo al ritmo: bimetraciones “enmarañándose y retorciéndose” (en algunos casos con valor antitético, lo que añade generalidad “chicos y grandes” y movimiento “ir y venir”), polisíndetos “y en cuanto a verdad y a dejar las cosas en su sitio”, enumeraciones impresionistas “yunque, martillo y fragua”, paralelismos “un mozo gitano [...], un hermano de este y porción de bohemios” y lo más significativo del texto: las anáforas que expresan la fuerza del baile “ya iba [...], ya se fijaba [...], ya iba volviéndose [...], o ya daba un salto...”

La visualización llega con el recurso comparativo, protagonista indiscutible de la retórica del texto: el pelo “va a caer a manera de cascada”, “como si cayera el más alegre chaparrón entre la concurrencia”, “como por un tubo de cristal”...

En la semántica de la oscuridad (mesa “negra como el ébano”, “vasos opacos y mugrientos”) propia de lugares castizos: una cocina, una fragua... se alimenta el fuego (“rabiosa llama”) que abre al mundo de los infiernos (“La fragua brilla en la oscuridad de la noche como departamento del infierno”, “estruendo infernal”, “como si toda una legión de gitanos muertos saliera gritando del infierno en medio de una alegría satánica”).

Está muy representado el nivel medio de la lengua en coloquialismos “se regodean”, “jolgorio”, “hacerle la carona a un borrico” (esquilar) y fraseología “se me ríen a mí las pajarillas de gusto” (alegría por acordarse de algo), “manos a la obra”, “dimes ni diretes”... Los vulgarismos empleados por Estrella se señalan en cursiva y son los únicos en el texto “te llevo *jirviendo* y *metío*”.

Teniendo en cuenta: la frecuencia con la que el narrador ha asistido a fiestas en alguna fragua “en más de una ocasión”, lo bien que cree conocer a la abundante población gitana del cuadro “de memoria”, la definición del vino como “sabroso zumo de la parra” y la soltura con el uso de arabismos “alamares” <alam, “anafre” <annáfih, “menjurje” < mamzúg..., quizá podamos inferir que la tierra de la que habla el narrador (“mi tierra”) coincida con algún lugar del sur de España de donde era oriundo su malagueño autor.

La pincelada modernista está en la primitiva fuerza del fuego arrancando “al hierro candente estrellas [...] que van a dar en los muros como balas de oro”.

3.12. “El Velatorio”

El yo narrativo se siente muy apenado en el día en el que se dispone a relatar la muerte de don Lino.

Sobrevivió a don Lino su fama de conversador capaz de congrega a la gente en las noches de invierno alrededor del brasero para escuchar sus heroicas hazañas.

El discurso, entre lágrimas, de la cuñada hace brotar el de la esposa que recuerda las atenciones de don Lino para con ella y sus hijos.

La hija de don Lino “la pobre Ana” solo puede llorar.

La gente, después de dar el pésame, se va sentando en las sillas de alrededor de la cocina. El recuerdo del llanto colectivo sumerge al narrador en una pena que se obliga a controlar describiendo la estancia. Con el transcurrir del tiempo el ambiente languidece, la gente da cabezadas...

Las risas y bromas de los jóvenes son tolerado contraste en la noche. El cuerpo del finado es un frío conjunto de ángulos y la familia, aún vencida por el sueño, no abandona el llanto.

Los sonidos de animales anuncian la mañana y la muerte frena en la casa la exultante alegría de la luz.

Pero la vida sigue, por eso el gato, junto al cadáver se mueve “bajo un rayo de sol”.

En cuanto a los personajes: Sujeto protagonista es don Lino que, debido a su papel de finado, no realiza ninguna acción. El resto de los personajes son Adyuvantes al buen funcionamiento de “El velatorio” en tanto que típica escena.

El grado de cercanía hacia don Lino de las personas que se despiden de él es proporcional a la extensión de su discurso. La relación con su hermana debía ser buena “su incomparable hermana”, quien cita a sus hijos “mi Manolico”, “mi Ramón”, “mi Pepe”; el siguiente discurso que refiere por extenso las bondades del difunto es el de su esposa; su hija no pronuncia palabras porque solo puede “llorar y llorar”; los vecinos expresan su dolor en frases breves y del resto de los personajes, grupos genéricos (“los chiquillos”, “sus madres”, “algunas mujeres”, “los hombres”, “alguna familia”, “algunas personas allegadas a la familia”) destacan “los jóvenes” por ser responsables de risas colectivas, incluso bromas, comunes en todo entierro.

La acción se desarrolla durante alguna noche de invierno (“en estas largas noches de invierno”) en la casa familiar de don Lino, ubicada en un ámbito rural “famosa cocina campestre”. La cocina es estancia característica del costumbrismo: “La matanza”, “Las cédulas del año” (*Bajo la parra*)... “El velatorio” está también entre el grupo de las pinturas que transcurren por la noche y acaban con la luz del día: “El brasero”, “La parranda”, “La matanza”, “Cuadro bohemio”, “El patio andaluz”...

Estructuralmente se articula en tres partes:

Por el marco, sabemos de la existencia de una pena que provoca llanto incontenible en el escritor.

Pena que se desvela al comienzo del desarrollo “¡pobre don Lino!”. El desarrollo, a su vez, se divide también en tres partes: la primera transcurre en la estancia donde la familia vela el féretro y desde donde el yo narrativo recuerda la acción “todos vienen a verle...”. Allí, sus familiares construyen la etopeya de don Lino: “su ingenio”, sabiduría popular “sarta de refranes”, habilidades narrativas “sabrosos cuentos”, experiencia “lugares que él recorrió en su juventud” e imaginación “cuajadas de embustes”. Su hermana destaca la ayuda que siempre recibió de él: económica “en mi casa nunca

faltó un duro” y en las faenas del campo “ya empieza la labor [...] Todo estará sin ti manga por hombro”.

Por su esposa se sabe que la muerte de don Lino fue repentina “Ayer [...] tan sano y [...] hoy *triste* y amortajado, sin saber lo que le pasa”. Los subtemas con que su esposa lo define son “bueno”, “cariñoso”, “*servicial*” y hogareño “*apegado* a su casa”.

La llegada de los vecinos es transición a la escena de la cocina donde no se encuentra el yo narrativo (“van saliendo...”) y el discurso de estos continúa con las ideas anteriores: bondad “era buena persona” y repentina muerte “-¡Y ayer que parecía tan mejorado!”. La emotividad desborda entonces al yo narrativo “con lágrimas en los ojos solo pueden verse lágrimas...” que coge fuerzas mientras dura la descripción de la dependencia: “peroles sobre la chimenea”, “bazar de platos”, “nidos de golondrinas”, “rueda de sillas alrededor” y acaba deteniéndose en un jilguero enjaulado y triste “ahueca las plumas como los pájaros que van a morir” con el que probablemente guste identificarse por su actitud observadora “indagando algún detalle” y su fama de alegre canto.

La escena de la cocina es suma de un conjunto: las charlas, las involuntarias cabezadas de la gente, las bromas de los mozos, la retirada escalonada de las familias, vuelta al sonoro silencio, la selección por cercanía de los que permanecen en el velatorio.

La tercera parte del desarrollo vuelve a la estancia del féretro “Allí rueda el tiempo sobre el cadáver...”, lugar donde no se puede parar de llorar “volviendo a llorar”.

El cierre llega con un conjunto de subtemas que anuncian la actividad del día “el gallo”, “una lechuza”, “el perro”, “tos cansada” o los golpes de las cadenas de las bestias. Aunque entra luz las velas siguen chisporroteando y apagan la alegría exterior.

La voz conductora es la de un narrador extradiegético homodiegético que parece extraer el conocimiento de su propia vivencia, es el centro deíctico de la acción: tanto en su real presente de la escritura “congojas me atarazan hoy la pluma sobre el papel” como en la pintura en que se adentra a través del

recuerdo hasta el punto de unirse a los monólogos de la familia (“¿Quién nos contará ya...?”) y tener que darlos por acabados para reponerse de la pena “yo tengo que ver las justas tintas del velatorio”.

Parece un relato con focalización interna cuyo personaje fuera invisible.

La mayor intensidad fonética está en las exclamaciones propias del lenguaje conversacional ya sea del narrador (“¡Qué tristeza se nota en las caras de los que van llegando...!”) o de unos personajes que, a través del estilo directo, se dirigen: al fallecido don Lino (“¿Con qué te pagaré tantas *finezas*?”), a sí mismos (“¡la muerte se lo llevó!”) o al auditorio que, desde la cocina, acompaña al cadáver (“¡Pobre don Lino!”). Emotividad hay también en las interjecciones (“¡Ay, hermano mío!”) o en las interrogaciones retóricas (“¿Y la pobre esposa de D. Lino?”).

Es un texto en el que se impone el estilo verbal, no en vano cuenta lo que sucede a lo largo de una noche de velatorio. El tiempo básico de construcción es el presente de indicativo. El presente de la escritura (“no quita el sabor amargo de mi boca”) enlaza con el presente de la escena a través del recuerdo (“todos vienen a verle...”). Los momentos compartidos con el finado se refieren en pretérito perfecto simple (“siempre acudiste a socorrerme”) o, para su esposa, en un imperfecto más cercano (“si una decía, *esto quiero*, a pedir de boca lo tenía”). La perífrasis verbal más frecuente es la de obligación, quizá crudo espejo de una situación impuesta (“¡cómo ha de ser!”, “el hilo de mi llanto, que dale en que ha de salir”, “¡quién había de pensarlo!”).

El adjetivo, repartido entre el adorno y la información, asume valores circunstanciales con el complemento predicativo: “quédase después meditando”, “se oyen vagos y confusos los golpes...”

La sintaxis vuelve a ser camino de expresión rítmica. Con más frecuencia que en otros textos a través de repeticiones “solo hace llorar y llorar”, “un mar en flujo y reflujo”, “lanzando de tiempo en tiempo...” o de extensos paralelismos de hasta cuatro y cinco elementos “su agudeza de ingenio, sus sesudas máximas, su sarta de refranes y su cachazuda oratoria”. Ritmo hay también en anáforas “¡qué bueno era y qué *apegado* a su casa! ¡qué cariñoso y qué *servicial!*”, bimembraciones “respiran suave y apaciblemente”...

Los recursos semánticos inciden en la visualización: “reverdécense sus lágrimas”, “rueda el tiempo sobre el cadáver lo mismo que rodara sobre una piedra”, “muestran los cirios sus rosarios de llanto”...

La metonimia tiene tintes cómicos “tiene cerrado el ojo para siempre”, “todos manifiestan su dolor y derraman su lágrima” y conversacionales “se le desata la lengua en alabanzas”.

El nivel medio o coloquial se extiende en forma de refranes “ni hay tampoco pena que cien años dure”, fraseología común “¡Válgame Dios!“, así registrada a veces por el diccionario de la Academia “hacer más pucheros” y palabras en cursiva “es un *poner*”.

Algún vulgarismo “¡no *semos naide!*” o “se le *aujercaban* los zapatos”.

El narrador en todo momento mantiene activo el esquema de la comunicación asumiendo el rol de emisor “sacudo pues mi pena” a quien sirve cualquier lector como narratario receptor “oíd, oíd cómo se expresa su incomparable hermana”

El autor deja claro su afán de hacer una pintura de costumbres “no resulte falso de color mi cuadro” que, sin embargo, salta hasta a la fantasía finisecular (“el velatorio [...] rumia con la imaginación, medio aletargado, sueños tejidos de fantasmas”) llenando el silencio de sensorialidad “grandiosa sinfonía de rumores monótonos y casi imperceptibles” y haciendo que el amanecer siguiente a la muerte de don Lino esté simbólicamente inundado de tristeza: las campanas “produjeron imperceptibles lamentos”, el perro se expresa en “aullidos lúgubres”, la tos de la casa vecina es “cansada” y la claridad que “penetra en la estancia mortuoria” es “débil” porque la luz del día está “huérfana” al ser la muerte “negación de tanta alegría”.

3.13. “El Cante flamenco”

El yo narrativo quiere divertirse, referir algo cuyo recuerdo le resulte expansivo. Cansado de la monótona cotidianeidad se deja llevar por el sonido

de una guitarra y decide compartir el recorrido y la estancia en el café flamenco *El Imparcial* con un hipotético lector.

Anticipa la atmósfera cargada de vapores y gente que habrán de atravesar hasta hacerse con dos asientos.

Las personas de su mesa estiran durante “más de dos horas” un café, sobrada y económica garantía de permanencia en el local.

Se esfuerza por centrarse en describir cuanto ve. Los artistas, de muy discutibles raíces andaluzas, que conducen el espectáculo flamenco sobre el escenario son: tres mujeres cantadoras, “un joven que canta seguidillas gitanas”, “dos tocadores de guitarra” y un corpulento cantador propiamente ataviado.

Una de las mujeres lanza “su copla favorita” desatando el entusiasmo del público que pide más y anima el movimiento sobre el tablado.

Así van pasando las horas de la noche y el yo narrativo decide retirarse solo, sintiendo alejarse los sonidos conforme él avanza “por las calles solitarias”.

Actores de la parodia son: el conjunto flamenco del café “*El Imparcial*” o tipos del mundo de la farándula (la cantadora de tangos, la que canta malagueñas, el que canta seguidillas gitanas, la serrana que canta de todo, los dos “tocadores de guitarra”, “el rey de los cantadores”), el jaleoso “público que llena el establecimiento” (preferentemente “chulos y rufianes”), el imaginario lector y la actualizada presencia, a través del recuerdo, del yo narrativo “dos asientos [...] ocuparemos el lector y yo”. Siendo todos Adyuvantes de este Sujeto protagonista en su empeño de divertirse “necesito divertirme”.

El texto es un cuadro costumbrista con una semántica que así lo define (“acostumbremos la vista al cuadro”, “esta costumbre”, “no todo es pintar como querer”, “figuras flamencas”) situado en Madrid “personajes escapados de los artículos de Mesonero Romanos”.

Se articula en tres partes con secuencia cronológica. La primera presenta el ambiente cargado del establecimiento: “mecheros”, “aliento” de las

personas, “vapor [...] de las tazas de café”, “humo del cigarro”, “conurrencia”.

En la segunda se dan a conocer los personajes del cuadro convertidos en imitación burlesca del auténtico arte andaluz que por “nostalgia de mi tierra” fue buscando el narrador algún día de los años que pasó en Madrid. Los espectadores tienen “correcta pronunciación” y “no apartan la vista del tablado”, preocupados por estirar la barata consumición (“darle un pequeño sorbo al café”) garante de su estancia en el establecimiento “costumbre, oriunda de Andalucía”.

La mujer (“vejstorio”) que canta tangos “entierra” su edad bajo la misma mascarilla de pigmentos blancos que empleaban las hetairas griegas, el “albayalde”. En vez de una bata de volantes lleva una “falda moderna con su correspondiente polisón” y la gracia con que canta, por ser “madrileña”, resulta “satírica” (o insultante a la auténtica tradición).

Otra mujer, “niña en la apariencia, y mujer por los años” canta una malagueña llena de “luz y frescura”.

La impostura en la actuación del “joven que canta seguidillas gitanas” está en su afán por “*hacer sentimiento*” al cerrar los ojos.

En la figura de la “serrana” (“diosa flamenca”) hay “verdad” y “maestría”, “donaire”, por eso sí debe ser “malagueña o sevillana” y su actuación resulta “pura canela”.

Los “dos tocadores de guitarra” son “diestros de verdad en el manejo de ella” pero de arte nunca comparable al de los “barrios del Perchel o de Triana”.

El último cantador, es otro tipo dispuesto al caso: “pechera espléndidamente bordada” y “tez tostada”, cuyos “tufos a la madrileña” y apelativo de “rey de los cantadores españoles” lo distancian mucho de las raíces que el narrador recuerda. Resulta, en definitiva, un conjunto paródico donde las guitarras dicen “dónde les aprieta el zapato” y los “términos del trasiego flamenco” salen “con el mayor desentono”.

En el establecimiento, escenario de la acción, hay: “retratos de célebres cantadores y tocadores”, “el tablado”, “una especie de cantina” (“botellas”,

“vasos”, “platillos”, “azúcar”) y “un gran espejo colgado en el muro” donde se apoyan las guitarras con sus “moñajos y colorines”.

La descripción nocturna de la ciudad cierra el cuadro: “calles”, “muros de las casas”, “frontispicio de alguna iglesia”.

El narrador es personaje situado en la historia mediante el recuerdo de una experiencia tan fidedignamente transmitida al lector que lo convierte en personaje para que sea él mismo quien vaya viendo la actuación “aceptará el convite”.

El relato, focalizado internamente incluye las expresiones de los personajes mediante el estilo directo “-¡Siga la fiesta!”.

La intensidad fónica es reflejo emotivo de cualquier fiesta flamenca. Por eso hay profusión de exclamaciones en palabras del narrador “¡Pero qué ruido, Dios santo!” o de los personajes “-¡Anda hija! -¡Vamos allá!...”...y alguna típica interjección “-¡Olé!”.

Morfológicamente el estilo verbal conduce el proceso dinámico de la fiesta.

La acción está en presente de indicativo (simultánea) ya desde el marco donde el yo narrativo es centro deíctico “...lo que es hoy...”. Desde el marco también, anticipa en futuro simple de indicativo lo que se dispone a contar “nos lanzaremos [...] en busca del nunca bien alabado café flamenco”.

Los adjetivos guardan un casi perfecto equilibrio entre la objetividad y la subjetividad. Es la aplicación de una visión propia a un suceso que siempre permanece en el ámbito de lo real (“asunto es este mío muy relacionado con la verdad y con la exactitud de las cosas”). La necesidad del adjetivo para la descripción hace que, además de en funciones de modificador “aires truhanescos”, aparezca en las de atributo “es amable y complaciente” o complemento predicativo “...como yendo solo [...] váse expuesto”. Mayor interés por el adorno acumula la doble adjetivación “alabado café flamenco”, “chulesca bata llena de tablas”, “gran espejo colgado”. Esta clase de palabras es ideal para aplicar sobre el texto pinceladas modernistas: “azulada gasa”, cantares “dulces”...; algunas también decadentes “guitarra melancólica”, “tristeza y dejadez oriental”, “vaga poesía”.

Muy bien engarza la sintaxis el interés finisecular por las disciplinas artísticas, entre las que se encuentra la música, con el castizo tema costumbrista del flamenco. Salta el ritmo en repeticiones “-¡Vamos allá, vamos allá!”; bimetraciones “el Canario y el Niño de Lucena”; epanadiplosis “vasos chocan contra los vasos”; anáforas “mismas calles, misma gente...” y frecuentes paralelismos ternarios “la voz de los cantadores, el rasguear de las guitarras, los gritos escapados de los flamencos”, algunos con epífora “...empeño de divertirme [...] Necesito divertirme. [...]. Preciso será divertirme”, “dejar paso a otro, y luego a otro, y después a otro...”.

Recursos semánticos son: la popular metonimia en Salvador Rueda “encogimiento de corazón de las guitarras”; metáforas “su voz es un hilo de cristal”, “santuario de nuestros aires andaluces” es el café flamenco, hay que romper la cargada atmósfera “a golpe de espada de los ojos” y, por supuesto, la ironía que convierte la actuación en una parodia de cualquiera de las que pudieran verse en Andalucía “El estruendo llega a su colmo”.

La semántica musical engrosa el fondo artístico del Modernismo, aquí desde su vertiente romántica tradicional “sones de una guitarra”, “compás del palo”, “tocadores”, cantadores”, “tangos”, “malagueñas”, “seguidillas”, “copla”...

Y una nueva iluminación Impresionista dota al cuadro de cierta inmaterialidad poética que lo acerca al fin de siglo: el ambiente cargado del café es una “gasa” que en el transcurso de la noche pasa de “azulada” a ser “de fuego”, pinceladas de “colores” tiznan “los espejos” al moverse las figuras, “la luz se quiebra y rutila sobre los personajes [...] dejando un brillante reflejo en cada exaltada pupila” y “una luz del sonido” “se derrama por la noche”.

El yo narrativo, a través de un nivel del lenguaje medio, sirviéndose de abundante fraseología cuenta con desenfado su decepcionante experiencia en un café flamenco madrileño un día en que necesitaba despejarse (“Por lo demás, a cualquiera que no haya visto el agua brotar de la misma fuente, le parecerá aquello que ni de perlas, y hasta se creará transportado a la tierra de María Santísima”).

Narrador en quien extrañamente conviven un espíritu de tierra andaluza “simpática”, en busca de cuyas costumbres va “más alegre que unas sonajas”; y una “constante tristeza”, procedente quizá de la misma región “guitarra melancólica” a la que siempre acaba volviendo “me bato en retirada” cansado de coplas “con más abalorios que caballo *jateado* a la jerezana”.

3.14. “El Titiritero”

El narrador, camino de su pueblo, va pensando en que el tema de su próximo cuadro va a ser la actuación de un titiritero.

Este pretendía “dar una función de títeres y juegos de mano”. Obtenido el permiso del alcalde y convenientemente ataviado salió de la posada y, al son de tamboril, dio la vuelta al pueblo hasta llegar a la plaza donde acudió la alborotada gente a presenciar tres juegos: el de los cucuruchos y la bolita, el de “la estopa ardiendo” y el de la cinta de colores.

“El hombre de las melenas” impresionó a una completa representación de todos los estratos sociales de la localidad.

Al escasear el sol, el titiritero inició la retirada y, tras cargar el animal, “salió del pueblo”. Viósele ya de noche descansar “en un lejano monte” camino de la próxima localidad.

Los personajes no van más allá de sus funciones tipo, ni siquiera tienen nombre propio. El Sujeto protagonista es el titiritero quien no encuentra ningún Oponente en el desarrollo de su actividad, de hecho, todos son Adyuvantes: los “chiquillos” que lo rodean a su llegada y en su partida, “personas” que acuden al “sonido del tambor”, “el alcalde” que le concede permiso de actuación y “el público” que la presencia.

La acción se desarrolla en el pueblo del narrador “entróse en las puertas de mi pueblo” localizado en la España meridional porque la vivienda desde la que llega un labriego a la fiesta es “un cortijo inmediato”. Sin más datos que el propio texto (“el titiritero traspuso la montaña [...] regocijado de verse pronto en el pueblo vecino”) se puede establecer cierta relación entre la

montañosa aldea del autor (Macharaviaya) y el pueblo vecino al que pertenece (Benaque).

Transcurre durante un día “no bien hubo amanecido el domingo de Pascua” hasta bien entrada su noche “no viéndosele más hasta el cerrar de la noche”.

El texto, con gran cantidad de componente descriptivo pertenece al subgénero literario del cuadro costumbrista: “daba animación a la pintura y presentaba a los ojos el cuadro más lleno de gracia y frescura que soñó jamás pincel alguno”.

La información se distribuye, cronológicamente, en una estructura tripartita:

El marco es informativo de la intención del autor. Está el narrador pensando durante uno de sus frecuentes viajes desde Madrid a su pueblo natal, buscando expansionarse “en busca de emociones”, el tema de su próximo cuadro proponiéndose no hacer caso a las críticas de su ambiente literario “así me ocupo yo de qué dirán, como de ir a la Meca”.

La llegada del titiritero al pueblo es toda una escena formada por: él, “el borriquillo que conducía los trastos” y la “nube de perros de agua” que lo rodeaban. Los subtemas que definen la figura del titiritero son “melena”, “raída *chistera*” (con “filamentos y bolladuras”), “levita” (ochenta remiendos), “pantalón” (“hecho trizas”), “zapatos” (“con más chapas y contrachapas que...”), “tamboril”. Para el momento de la función cambia su “traje ordinario” por “traje oficial” (“bandas y abalorios”).

La escena de la representación cuenta con los siguientes elementos “plaza”, “mesa” (“cubierta por paño”), “público” y “función” con el juego de los “dos cucuruchos y una bolita blanca” (esta aparecía, mágicamente, en otro cucurucho diferente al esperado) y el de “la estopa ardiendo” que consistía en ir tragando la llama como si se tratara del mejor de los platos ocasionando un aparente dolor de tripa que obligaba al titiritero a arrojar por la boca cintas de colores.

La siguiente escena, que “dio que reír mucho”, la forman: “la alcaldesa” “arrellanada en sillón”, “el alcalde” (apoyado sobre el bastón debido a la risa), “el maestro y el boticario” (criticando los juegos en función de los que

habían visto en la capital), las jóvenes que se exhiben desde los balcones o junto al novio “apercebido y enterado”, “el labriego” que llega sofocado a ver el evento y el “ricacho” para quien los vistos en la ciudad también superan al presente.

El cierre se forma con los motivos dinámicos de la recogida de los bártulos y la partida del pueblo cruzando las montañas.

La voz del texto es la de un narrador extradiegético homodiegético que participa en el cuadro que pinta “entrarse por las puertas de mi pueblo” a través del recuerdo y se refiere a sí mismo solo de forma muy genérica “nuestro personaje”.

El carácter lúdico del cuadro lo anuncia la onomatopeya del título “El titiritero” y se confirma en interjecciones como la del asombro que en el público despierta la función “¡¡¡Ah!!!” o las incluidas en el discurso del narrador “ojalá no se lo dieran”, “arte de birlibirloque”. Sonidos que llenan de vida el cuadro.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal. En el marco residen el presente de la escritura “así me ocupo yo del qué dirán...” y el futuro anunciador del tema (tal y como acostumbra a construir estos textos Salvador Rueda) “intentaré describir el cuadro del titiritero”.

El primer tiempo del desarrollo es enlace metalingüístico con esta introducción “Principio, pues...” antes de saltar al pretérito perfecto simple, propio de la narración, “entróse por las puertas de mi pueblo...” que se extiende hasta cerrar el cuadro “traspuso la montaña”. Alternando con estos tiempos está, en momentos descriptivos, el imperfecto de indicativo: en la prosopografía del titiritero “traía el rostro...”, en la descripción de su aura luminosa “hería los ojos con sus reflejos”, de los colores de la cinta mágica “cuando dejaba de ser blanca...” y parte de la última escena que presenta al público espectador “hallábase la alcaldesa...” atento a la función “...caía de pies sobre la alfombra”.

Curioso es el equilibrio entre los dos tipos de perífrasis del cuadro: la de obligación indica lo estereotipado género “que había de emplear durante la fiesta” y la incoativa la actividad constante del actor principal “empezó a dar

batutazos...”, “empezó a aparentar que...”, “empezó a arrojar una cinta blanca...”.

Los adjetivos equilibran bastante la balanza entre poesía “descomunales saltos y piruetas” y realidad “cortijo inmediato”, apostando siempre por la semántica de la ponderación “enorme zurrón”, “gran estupor de la concurrencia”, “plato muy superior al de chochas y faisanes”...

El ritmo llega con la reiteración sintáctica en forma de: repeticiones “entre llamarada y llamarada”; bimetraciones antitéticas o no “mi afán de ir y venir”; anáforas “traje ordinario por el traje oficial”; epanadiplosis “del pueblo a la corte y de la corte al pueblo” y paralelismos de cuatro, cinco y hasta diez elementos (el que constituye la enumeración de los espectadores) siendo los más frecuentes, quizá también los más rítmicos, los de tres elementos “un perro atravesaba por un aro, un mono subía por una cuerda, o el titiritero daba una voltereta”.

El nivel de lengua del texto es el medio, lleno de coloquialismos (así registrados por el Diccionario de la Academia): resaltados en cursiva “*chistera*”, conseguidos por sufijación “chansonetas y dicharachos”, o desarrollados como fraseología “no saliera a la calle a uña de caballo”... que pertenecen al acervo común de la lengua “sin que le llegase la camisa al cuerpo”, “no hay gato encerrado”...

El origen meridional de Salvador Rueda le lleva a ensartar bastantes arabismos “abalorios” < alballuri, “menjurjes” < mamzúg, “alborotar” < alburuz...

Además del campo semántico relativo a la pintura, encontramos el del sonido “sones del tamboril”, “compás del redoble del tamboril”, “como si dirigiese una orquesta”, “resonó en toda la plaza”...; el de la alegría “A este primer juego siguió otro”, “dio que reír mucho”, “tentación de la risa”...; el del mundo oscuro desde el que se juzga el origen del titiritero “Iba el Mefistófeles...”, “aires de macho cabrío y simulaba un personaje de aquelarre, presa de una diabólica indigestión”... y el de los colores: “derramar el color”, “mudóse el color varias veces” (“blanca”, “amarilla”, “azulada”, “verde”, “roja”) inclinado al uso Modernista de los mismos “llama azulada”, “lazos de colores y cintas de plata”... sobre todo, a través del tratamiento Impresionista

de la luz (y de la sintaxis “a la vez clown, orador y artista”) que llena al personaje de una magia blanca, por incomprensible, negra para los demás: “derramándose a la vez la luz del sol sobre todo su cuerpo, el cual hería los ojos con sus reflejos...”, “En aquel momento parecieron brillar en el horizonte llamaradas azules, y el titiritero traspuso la montaña”.

...Todo enmarcado en un esquema abierto de comunicación con el lector “buscando cuadro alguno que ofrecer al lector”, “hacer ver al lector aquellas masas apiñadas”.

3.15. “El Molino”

El tío Serapio, de noche, camina hacia el molino pensando en que antes de que salga el sol ha de tener los materiales preparados para comenzar a moler la aceituna.

Cuando entra enciende un gran candil de aceite que cuelga de la pared. Bajo su luz fuma un cigarrillo mientras arregla cuentas del negocio.

Prende mecha al horno de carbón que pone en funcionamiento la máquina trituradora de la molienda para la obtención del aceite. Mientras tanto, el rucio, girando las piedras, hace crujir los huesos de las aceitunas que van cayendo de la tolva.

Recién salido el sol empiezan a traer de los cortijos cargas “de aceitunas” cuyos desconfiados dueños prefieren aguardar hasta ver si se pesan con exactitud. El molino se convierte en un transitado y ruidoso lugar lleno de ganado y campesinos donde el molinero va pagando las aceitunas.

Bien entrado el día, llega la ansiada hora de compartir el almuerzo que le lleva Curra.

La acción se desarrolla camino del molino (de algún lugar meridional, por las referencias a “cortijos cercanos”) y en su interior desde antes de salir el sol hasta las diez horas en que el tío Serapio almuerza.

El Sujeto protagonista es el tío Serapio cuyo Objeto es llevar a cabo la gestión del molino en cuanto a producción de aceite se refiere pagando a los

campesinos el peso de sus fanegas de olivas. Estos hacen de Adyuvantes formando parte de un negocio en el que también se benefician. Todos son personajes tipo y de la importancia de la ayuda animal hablan los nombres propios de los burros: Platero, Remendao, Liviano.

El texto responde a la tipología del cuadro de costumbres dividido en tres partes con sucesión cronológica.

La escena inicial en la que se dirige el sujeto protagonista al molino cuenta con los subtemas representativos: “nadie”, “camino”, “cavilaciones”, “*lucero miguero*” y “letargo” del “pueblo”; incluye además la pequeña pintura de los campesinos del lagar inmediato que ya se han comido las migas y van sacando el ganado.

El desarrollo es una sucesión de más escenas. La primera encuadra la entrada al molino y cuenta con los subtemas: “llave”, “sin chirriar”, “aceite”, “olfato”, “fósforo”, “candil”, “luz”...

La segunda se desarrolla a la luz del candil recientemente encendido y colgado del muro, el molinero lía un cigarrillo a la manera tradicional: “petaca”, “librillo de papel”, “hoja”, “desmenuzar en el hueco de la zurda”, “soplado”, “humeaba”... también echa “cálculos acerca de las fanegas recibidas y de los cántaros entregados”.

La tercera, se desarrolla en el mismo lugar pero constituye una estática unidad de sentido: el retrato del tío Serapio: “cabello” (“cano”, “negro”, “rizos”), “cejas” (“pobladas y recias”), “ojos” (“verdes”, “azules”), “nariz” (“alzada”), “boca rosada”. Su vestimenta contribuye a su conformación de tipo: “lustroso mandil de cuero”, “negros perniles de estezado”, “zapatos claveteados”. Los rasgos que de su psicología recoge el texto son los relativos a su esmero por el cuidado personal (“no aparentando, [...], la edad que tenía, sino disimulando con holgura parte de ella”, “pulido era el tío Serapio”) y a su fuerza en la conducción del negocio (“zaíno molinero” “pidiendo a un campesino la vara, descargó tal palo sobre las costillas del burro...”).

La cuarta es completamente dinámica, el centro de la acción, el proceso de producción del aceite: “torcida”, “horno”, “llama”, “máquina”, “seras llenas de molienda”, “fueron oprimiéndose”, “aceite”, “depósito”... El “ánima

del rucio” iba haciendo caer de la tolva los huesos de las aceitunas sobre la piedra que los prensaba.

La quinta escena llega con la salida del sol y es puramente comercial: el ir y venir de las bestias con serones de aceitunas que el molinero medía en cuartillas para poderlas pagar.

El cierre permite al tío Serapio tomar el almuerzo con “la famosa *Curra*, querida del molinero” que se lo lleva en “el porta-viandas”.

El narrador, situado en el primer nivel de ficcionalidad, no participa en ningún momento como personaje. Construye un relato no focalizado desde la omnisciencia autorial “arrancó dos chispas de placer a los ojos del tío Serapio” y da entrada al discurso de los personajes a través del estilo directo “-Tantas cuartillas -exclamaba- hacen tantas fanegas...”.

Fonéticamente suenan las onomatopeyas del “*tic tac*” del reloj (en que parece convertirse la “máquina de la piedra” al tirar de ella “el rucio de la tolva”) y de la puerta que se abre “sin chirriar”.

Indudable es la presencia del estilo verbal. La disposición morfológica de los verbos es semejante en este cuadro a la que encontramos en otros. En el marco, los verbos están en presente de indicativo, no ha llegado aún el protagonista al molino y es como si el narrador fuera mostrando la escena al lector “Allá va el tío Serapio [...] es tan de mañana...”.

El comienzo del desarrollo lo marca el pretérito perfecto simple de indicativo tiempo a través del que se van contando las acciones hasta el final “llegó a las puertas del molino...”, “extendió el mantel sobre la mesa y pusiéronse a almorzar”. Con la salvedad del empleo del imperfecto para las descripciones “del cuello a las rodillas cubríale un lustroso mandil”, “la piedra, [...] no cesaba de levantar del suelo un rumor apagado”, “puesta tenía la mano el molinero sobre un trozo de orujo” y algún momento convertido en auténtica escena (como la del trasiego de campesinos y animales por el molino “Y otro recibía su cuenta, que siempre creía haber subido a poco, mientras el molinero la miraba por las nubes”).

Los adjetivos especificativos superan a los explicativos, lo que implica una apuesta por la objetividad. “El molino” retrata el procedimiento objetivo y tradicional de producción del aceite (“seras llenas”, “fanegas recibidas”,

“tolva repleta”...) aunque adelantado sobre un fondo lírico (“laberinto de sogas y tomizas a modo de pintoresca alfombra”).

Las perífrasis más empleadas son: de obligación, quizá reflejo de la inmovilidad de un género que inmortaliza costumbres repetidas (“habrá de hacer andar a la máquina”), e incoativas, atentas al inicio constante de acciones (“empezó a avivarse y a avivarse la llama”).

Las figuras retóricas encargadas de mantener vivo el ritmo son: bimetraciones “fósforo sobajado y tocado de aceite”, anáforas “tan pronto apresurados, tan pronto reacios”, abundantes paralelismos de tres elementos “dos cargas el lunes [...] tres el martes, una el jueves”, epanadiplosis “total [...] -Y no pudo decir el total”, concatenaciones “no tiene que dar a nadie los buenos días, porque a nadie se encuentra en el camino”, epíforas “si son flores o no son flores”... y la enumeración Impresionista “jabón, navajas, escobilla”. La atención al ritmo da una sensación constante de desenfado, frescura, incluso divertimento; una visión nueva para cuadros anclados en la cotidianeidad.

El conjunto de los recursos semánticos comparte esta idea de sencilla comicidad: metonimias “metía la nariz por aquellos adentros”, personificaciones “hasta las piedras se quedaron sordas al oírlo”, comparaciones “tan parado estaba cerca de la pared, como mi abuela en la sepultura”, ironías “estalló otro no menos apasionado rebuzno”, metáforas “arrancó dos chispas de placer a los ojos del tío Serapio” o la imagen del candil sobre la pared cuyo movimiento se define como “gradación aérea”.

El nivel de lengua empleado es el medio, del que hablan muchas repeticiones llenando el texto de espontaneidad “farándulas y nada más que farándulas”, “poco a poco”, entre “fumada y fumada”, “de punta a punta”... Nivel que engloba a vocablos “periquete”, “embelecos”; expresiones coloquiales “en tal guisa”, “que Dios nos tenga de su mano”, “estaba de Dios”, “dar al traste”... y refranes “el aceite siempre queda encima”, “la obligación es lo primero”, “en casa del herrero, asador de palo”.

Nuevamente, encontramos referencias que aproximan el texto a la geografía meridional: los arabismos “fanega” < faníga, “zaíno” < zahím,

“seras” < saira; las viviendas agrícolas del sur “cortijo” y la abundante producción de aceitunas y elaboración de aceite propios de esta zona.

No olvida el autor la metáfora de la pintura para definir el estilo que escoge “vamos a retratarlo en dos pinceladas”. Estilo salpicado de rasgos sensoriales que adornan la acendrada costumbre: el pueblo está “rodeado de ese ambiente poético que antecede al amanecer”, al entrar en el molino se percibe “aquel aroma del orujo y de la aceituna”, “el sol empezaba a asomar en Oriente”, el horno despierta “de su sueño de hierro” y los rebuznos (irónicamente) se definen en tanto que “*aria*” y “*cantata*”.

El narrador (probable trasunto del autor real) inicia, desarrolla y cierra un proceso comunicativo en el que no deja de hacerse presente ni de abrir su discurso al lector: “Digo, pues...”, “vamos a retratarlo...”, “no hemos de seguirlos...”, “no quiero dejar al lector con esa desazón...”

3.16. Conclusiones del libro

Conoce el propio Salvador los antecedentes del género: “El cuadro de costumbres, propiamente dicho, lo ha cultivado Mesonero Romanos y especialmente D. Serafín Estébanez Calderón”⁴⁶ al que Salvador Rueda cita:

...y yo me alejo también regocijado, llevando en la mente aquel inimitable cuadro del Solitario conocido por el nombre de *La feria de Mairena*, donde el pintor de costumbres dejó sobre el papel, como no pudo hacerlo otro ninguno, el limpio y acicalado reguero de perlas de su pluma” (Rueda 1886: 164).

Todos los cuadros⁴⁷ comparten un tono desenfadado y vital (“bajándose de la mesa Camilo subiéndose la gitana, movió con arrogancia el soberano tren

⁴⁶ ANÓNIMO (1886), “Notas bibliográficas”, *Revista de España*, núm. 54590, Tomo CIX -marzo y abril-, p. 630.

⁴⁷ “El costumbrismo cristalizado en un preciso género literario como es el artículo de costumbres, parece una conquista del Romanticismo, que favoreció el cultivo de lo popular, de lo regional, de lo pintoresco” (Baquero Goyanes 1949: 95).

de curvas de su cuerpo, y como por un tubo de cristal, lanzó por su garganta otra seguidilla...” -“Cuadro bohemio”-).

Se confiere protagonismo a los oficios (“El Titiritero”, “El Molino” y “El Lañador”) y, exceptuando “El brasero” y “De piedras abajo”, todos parten de acontecimientos sociales: agrícola (“El molino”, “La fiesta de San Antón”), ganadero (“La matanza”, “La fiesta de San Antón”), religioso (“El Bautizo”, “La Noche-buena”, “El Velatorio”, “La Fiesta de San Antón”), de galanteo (“El patio andaluz”, “La Parranda”, “El Columpio”, “Cuadro Bohemio”) y de ocio (“El café flamenco”, “El titiritero”).

Es el propio autor quien, en relación metafórica con el arte de la pintura (dice el narrador en “Cuadro bohemio” que va a “extender el lienzo sobre el caballete” donde “una vez terminado el dibujo, caerá el color...”), establece la base genérica del libro (“figuras de la comedia de costumbres” -“El Patio Andaluz”-) cuyo carácter descriptivo obliga a la omisión de la función actancial de Oponente (tan solo en “La Parranda” la rivalidad por la misma joven hace que un cantador “armado de terrible faca” se lance sobre su adversario, sin finales consecuencias que lamentar) y conforma toda una abundancia de tipos (“lustroso mandil de cuero”, “negros perniles de estezado”, “zapatos claveteados” -“El molino”-) y escenas (“puestos llenos de rosquillas, tabernas atestadas de gente, tiendas con los dueños a las puertas, cafés rebosando parroquianos, balcones coronados de lindas madrileñas...” -“La fiesta de San Antón”-).

El conjunto de los textos (exceptuando “Cuadro bohemio” donde el “sí” otorgado por Estrella a Camilo cierra la acción sin necesidad de desenlace) posee estructura cronológica tripartita con un marco que va más allá de su labor presentadora y puede ser: punto de acompañamiento al lector que observa como a través de un espejo (“Allá va el tío Serapio, paso pasito, en dirección al molino...” -“El Molino”-), punto de ubicación en la escena (“Nos hallamos en Andalucía...” -“La Noche-Buena”-) y de justificación del propósito narrativo desde el propio centro deíctico del autor real (“Suspiro va, suspiro viene, ni tengo ya cara para hacer más pucheros, ni pañuelo con que enjugar mis lagrimas, pues a penas pongo uno a secar, otro se me moja, sin que por eso cese el hilo de mi llanto...” -“El Velatorio”-; “Hoy sí que se me ríen a mí

las pajarillas de gusto. Como que se trata nada menos que de una fiesta de gitanos; y cuenta que la tal fiesta no vamos a sacarla de nuestra cabeza, sino que, por el contrario, la hemos visto con nuestro propios ojos en más de una ocasión, destacarse del fondo tenebroso de la fragua.” -“Cuadro bohemio”-).

La voz narrativa, desde el primer nivel de ficcionalidad, construye relatos que parten de la propia experiencia (“Ya se acerca el día de San Antón (...) es el día en que se mecen los primeros columpios” -“El Columpio”-) en los que el narrador suele participar como personaje secundario focalizando la acción desde dentro de la diégesis (“¿Quién nos contará ya en estas largas noches de invierno, junto al brasero, aquellos sabrosos cuentos...?” -“El Velatorio”-), realizando aclaraciones metalingüísticas (“De la cocina, que es como si dijéramos el estrado, se pasa...” -“La Parranda”-) y manteniendo el rol conversacional con el lector del periódico al que acostumbra convertir en personaje (“ver si por casualidad han quedado en el local dos asientos vacíos, que en la ocasión presente, puesto que los hay, ocuparemos el lector y yo” -“El Café flamenco”-).

La voz narrativa da salida a las palabras de los personajes siempre a través de un estilo directo que, en el caso de “El patio andaluz”, “La parranda”, “El columpio” y “Cuadro bohemio”, cobra forma estrófica (coplas de tema amoroso con rima asonante y arte menor).

Pese a la motivación genérica de la descripción, predomina el estilo verbal, garante del movimiento en los cuadros. Los verbos, o bien mantienen la inmutabilidad de las acciones a través del presente de indicativo; o bien (mayoría de los relatos), tras el presente de la escritura del marco, inician el desarrollo con un pretérito perfecto simple de indicativo que suele continuar hasta el final y aproxima el texto al cuento.

La muy superior presencia del explicativo contribuye, desde la morfología, a dotar los textos del tono lírico con que se perciben (“el pueblo, sumido en el más profundo letargo y rodeado de ese ambiente poético que antecede al amanecer...” -“El molino”-).

Idea que refuerza la sintaxis al convertir la prosa en auténtica y unánime amalgama de ritmos, mayoritariamente binarios, propios de la lengua hablada

(Díaz Plaja 1956: 14), “olas y olas de hombres y mujeres, que se atropellan con igual empuje y vaivén” -“La fiesta de San Antón”-.

El nivel medio o coloquial (con algunos vulgarismos siempre en palabras de los personajes “¡No *semos naide!*”) se extiende también al discurso del narrador lleno de coloquialismos (“aviado está”), fraseología (“sin llegarle tan siquiera la camisa al cuerpo”), refranes (“porque cuando el río suena...”), muy frecuentes onomatopeyas (el “*ris ris*” del descorrer del toldo en “El patio andaluz”), voces de origen onomatopéyico (“titiritero”) e interjecciones (“¡olé!”).

Son también estos cuadros reflejo de toda una sociología rural (los últimos invitados a “El bautizo” son “hombres de poca alfangía”, cubre el corral de “La matanza” “una inmensa parra, la primera del contorno”, “Las mujeres van de acá para allá, ayudando a este o acudiendo al mandato del otro”) con tintes paródicos (“Salió el cura revestido con todos los adminículos” -“El bautizo”-) y no siempre fácil convivencia de clases (en la iglesia de “El bautizo” se encuentran “el mozo de sombrero sobre la ceja y el petimetre de ceñido traje e innecesarios quevedos”) de la que participa el narrador (“logrando llamarse don el que antes no era más que *din*” -“El bautizo”-).

El patio andaluz tiene el poder de convertir el alguna vez rancio mundo rural (“ahumado morcón”, “grandes telarañas, cubiertas enteramente de polvo”, “sucias y pegajosas cartas” -“La parranda”-) en lugar de tránsito hacia un Parnasianismo colorista (“lazos de colores y cintas de plata” lleva “El titiritero”) y musical (en “La fiesta de San Antón”: “todo fúndese y choca en original sinfonía” y es “el bullir y rebramar de la gente el grandioso concertante de tan atronadora fiesta”) cuyo espíritu (“allá va lo más espiritual que poseo; empapaos en ese perfume” dice “el soberano dios Jugo”) mágico (las flores brotan de los “palacios deshabitados” de los troncos en “De piedras abajo”) lleva al narrador a abandonar una ciudad llena de imposturas (el “joven que canta seguidillas gitanas” en el madrileño *Imparcial* cierra los ojos para “*hacer sentimiento*” -“El café flamenco”-) y volver “al pueblo, en busca de emociones” -“El titiritero”-.

Cuando don Jugo protege a las flores bellas en el idilio fantástico “De piedras abajo” está ya defendiendo un modernismo (“¿De dónde ha sacado

usted que lo útil es superior a lo bello?”) sin adornos foráneos (“el fandango de mi tierra, que vale más que todas las farándulas y rigodones traídos de extranjis” -“El bautizo”-).

CAPÍTULO IV

EL CIELO ALEGRE (1896)

4. EL CIELO ALEGRE (1896)

El inmediato análisis se centra en la tercera edición de *El cielo alegre*, publicada por Salvador Rueda en 1896 (Valencia, Pascual Aguilar, Editor. «Biblioteca Selecta», 79) que contiene los siguientes títulos: “El baño de los chiquillos”⁴⁸, “La sombra”⁴⁹, “El casorio”⁵⁰, “Tarde de junio”⁵¹, “La lluvia”⁵², “La faena de naranjas”⁵³, “El paleta de visita”⁵⁴, “Apología de la copla”, “El himno del fuego”, “La granizada”⁵⁵, “El riego en la huerta”⁵⁶, “En agosto”⁵⁷, “El doctor Centurias”⁵⁸, “El palo del telégrafo”⁵⁹, “El organillero”⁶⁰, “La trilla”⁶¹, “Paisaje de Noviembre”⁶², “Episodio trágico”, “El peso de las palabras”, “Alfredo de Musset”, “La cantaora”, “La peseta y el sol”⁶³ e “Idilio y tragedia”.

Dos de ellos, “Idilio y tragedia” y “El casorio”, aparecen también en *Sinfonía callejera*, nueva recopilación que Salvador Rueda publica en 1893 (el segundo, en esta última aparición se titula “Casorio y zambra”).

4.1. “La lluvia”

El chaparrón no solo paraliza el trabajo en el cortijo sino que aletarga la vida dentro de él. El paisaje se rodea de una cada vez más espesa “blanca gasa”.

⁴⁸ S. RUEDA (1886), “El baño de los chiquillos”, *El Globo*, núm. 3892, 26 de junio, pp.1-2.

⁴⁹ S. RUEDA (1886), “La sombra”, *El Globo*, núm. 3820, 14 de abril, p.1.

⁵⁰ S. RUEDA (1886), “El casorio” (1886), *El Globo*, núm.3754, 7 de febrero, pp.1-2. En *Sinfonía callejera* con el título “Casorio y zambra”.

⁵¹ S. RUEDA (1886), “Tarde de junio” (1886), *El Globo*, núm. 3878, 12 de junio, p.1.

⁵² S. RUEDA (1886), “La lluvia”, *El Globo*, núm. 3788, 13 de marzo, p.1.

⁵³ S. RUEDA (1886), “La faena de naranjas”, aparece por primera vez en *El Globo*, núm. 3929, 2 de agosto, p.1. Después, con el título “Nota de color. La faena de naranjas”, *Blanco y Negro*, 11 de marzo de 1893, pp. 3-4.

⁵⁴ S. RUEDA (1886), “El paleta de visita”, *El Globo*, núm. 3910, 14 de julio, pp. 1-2.

⁵⁵ S. RUEDA (1886), “La granizada”, *El Globo*, núm. 3870, 4 de junio, pp.1-2.

⁵⁶ S. RUEDA (1886), “El riego de la huerta”, *El Globo*, núm. 3919, 23 de julio, p.2.

⁵⁷ S. RUEDA (1885), “En la vendimia. Cuadro de costumbres”, *El Globo*, núm. 3654, 29 de octubre, pp. 1-2.

⁵⁸ S. RUEDA (1886), “El doctor Centurias”, *El Globo*, núm. 3938, 11 de agosto, pp.1-2.

⁵⁹ S. RUEDA (1886), “El palo del telégrafo”, *El Globo*, núm. 4019, 31 de octubre, p.2.

⁶⁰ S. RUEDA (1893), “El organillero”, *Diario de Tenerife*, núm. 1940, 27 de abril, p.3.

⁶¹ S. RUEDA (1886), “La trilla”, *El Globo*, núm. 3747, 31 de enero, p. 2.

⁶² S. RUEDA (1886), “Paisaje de setiembre”, *El Globo*, núm. 3974, 16 de setiembre, pp. 1-2.

⁶³ S. RUEDA (1886), “Sol y pesetas”, *El Globo*, núm. 4067, 18 de diciembre, pp.1-2.

La lluvia empapa el campo y condiciona la actividad de los animales.

Una hormiga tomadora del escalón de la casa distrae a la mujer “que cose tras la puerta”. El sonido del agua acaba deteniendo su aguja y la transporta lejos, esparciendo su mirada por los montes. Repara así en un “zagal que conduce a una mansa bestia” por los campos de vides y ve aproximarse sucesivas oleadas de aguaceros hasta poder retomar la labor.

La selección del personaje parece individualización de una común tarea en las tardes de lluvia: en el pueblo las mujeres “cosen igualmente detrás de las puertas”. Los niños corren entre las chumberas buscando la salida de los caracoles.

Desde el cortijo apenas se percibe ruido y la llegada de la noche lo cubre de una oscuridad rebotante de tristeza.

Los personajes tipo están aún más difuminados por una aureola de poesía: se alude al “trabajo de los campesinos”; al “trasiego de la gente al ir y venir de la tarea”; las mujeres cosen; un zagal trabaja con una bestia entre las vides y “los chiquillos” juegan entre las chumberas buscando caracoles; en el cortijo hay “personas” a quienes la oscuridad llena de tristeza.

Pequeños animales puntean de vida el cuadro: “el caracol”, “los insectos”, “la hormiga”, “las palomas”, “las gallinas” y “los pájaros”.

La acción alcanza hasta el final de una jornada invernal porque “el gato permanece clavado en la ceniza” y porque específicamente se habla del “invierno”.

Las pistas del “cortijo” (finca rústica con vivienda y dependencias adecuadas, típica de amplias zonas de la España meridional), las cultivadas “vides” y las espontáneas “chumberas” (comunes también del sur de España) permiten situar la acción en Andalucía.

El texto pertenece al subgénero del cuadro costumbrista por la inmortalizada descripción de hábitos de vida. Aunque la descripción alcanza ahora protagonismo en solitario.

“La lluvia” conserva la clásica estructura tripartita que va ordenando los sucesos de forma cronológica:

Durante el marco: el aletargamiento de la vida se ve en la ausencia de sonidos (“del trabajo de los campesinos” y “del trasiego de la gente”) y en la quietud de los animales (las palomas están “metidas en el palomar”).

El desarrollo recopila los efectos de la lluvia fuera de la casa: hay “charcos” que se van formando sobre el “empedrado del cortijo”, las nubes tapan el horizonte, se empapan los mismos árboles por donde transitan los caracoles y los insectos se ocultan, el agua resuena en los canalones tanto del cortijo como del pueblo salpicando “los muros vecinos” cuando cae. Hormigas y pájaros continúan su cotidiana actividad.

Es una hormiga quien, alcanzando el escalón de la casa, hace que la mujer distraiga su atención de la costura para centrarla en la lluvia cuyo “ruido informe” la atrapa y deja sumida en un “éxtasis” desde el que ve acercarse (con “ojos de loco”) “avalanchas de aguaceros”.

No cesa de llover durante todo el cuadro. El final del día llega con el sonido de la campana que, desde el pueblo, alcanza el silencioso cortijo.

Menciones al crepúsculo y a la inmediata llegada de la noche cierran el texto. El último párrafo es una típica escena hogareña con los subtemas: “gato” (“ceniza”), “candil” y “gota” (“plato”).

La morfología de “La lluvia” permite una lectura simultánea al suceder de las acciones dirigidas por un clásico narrador omnisciente “la mujer acaba por creer lo que le dice el agua”.

Incremento fonético con base en lo emocional tiene la exclamación “¡son de ver en el campo los árboles, con sus retahilas de gotas suspensas de las ramas, y sus cortezas lavadas por la lluvia!”.

Incremento fonético con base en la música, la canción popular “*¡caracol, sal, sal y verás el sol!*”

Una primera revisión morfológica habla de la superior presencia (hasta en número doble) de verbos frente al adorno del adjetivo. El estilo verbal también es necesario para elaborar descripciones dinámicas. “La lluvia” está construida sobre un intemporal y casi unánime presente de indicativo desde el primer párrafo “la casa de campo aparece sumida” hasta el último “una gota que entra por el techo” siendo la perífrasis verbal terminativa la más frecuente informando tanto del final del proceso como de la previa extensión

del mismo “los velos blanquecinos [...] dejan de ser blancos cuando se manifiestan a cierta distancia”.

El adjetivo, a través del predicativo, se mezcla con la función verbal “los montes lejanos aparecen cubiertos...”, “quédase fija en...”, “El gato permanece clavado en...” y cuando es adorno del sustantivo, suele presentarse como explicativo, prueba, junto a los recursos literarios, del lirismo del cuadro.

El sonido es la percepción más destacada del conjunto de sensaciones que transmite “La lluvia”, parte de él es el ritmo del que en un texto en prosa se hace cargo la sintaxis. Está presente en constantes bimetraciones: “una y otra rama”, “en el dorso de las hojas y en los huecos de las piedras” (con quiasmo “de rayas diagonales y de una blanca gasa”)... Y en paralelismos, que exceptuando el referido a la acción de los pájaros “vuelan [...], saltan [...], alzan [...], picotean [...] y vuelven a volar”, son de tres elementos, al modo impresionista (como es muy común en los textos breves de Salvador Rueda) “mira [...], clava el dedal [...] y arroja un involuntario suspiro”.

El plano semántico contribuye también a que el costumbrismo se llene de poesía (la mujer “queda con la vista fija en las poéticas lejanías”).

En los pronombres enclíticos (“salióse del corral”) residen las raíces arcaicas del género pero el lenguaje idealiza el medio rural (“sin mover dedal ni aguja”) a través de la afectividad de los sufijos “cabecilla”, “palmetazos”, “animalejo”.

“La lluvia” es una pintura llena de plasticidad por: sus descripciones realistas “la gallina “busca refugio, agachando, acobardada, la cabeza, y haciendo largo chupón de la cola” y sus bonitas imágenes “cada gota que arroja, levanta a la altura de una pulgada una pequeña cabecilla de agua, que al punto inclínase sobre el suelo y vuelve a sepultarse en el charco”.

Pintura llena de magia por personificaciones “los canalones de la casa hablan...”, “una hormiga [...] indagando y parándose para *escuchar...*”, “el ruido informe del agua [...] empieza a contarle...”

...que anuncian una nueva sensibilidad, la que trae el fin de siglo: de ahí el interés por el sonido repartido a lo largo de un extenso campo nocional que abarca todo el texto: el “repique del aguacero”, la “canción de invierno” que

recitan los canales, el “ruido informe [...] que penetra en los oídos de la mujer” y le habla, “la voz de la campana del pueblo”, “la repetida cantata” que entonan los niños y “el rumor de una gota que entra por el techo, y que hace de reloj”.

Además de las pinceladas impresionistas con que Salvador ilumina sus cuadros “los charcos brillan [...] como claros espejos”, tiene este la particularidad de estar envuelto en una atmósfera completamente decadente que, respetando solo la alegría de la infancia, lo llena todo de tristeza y ensimismamiento: la casa está sumida en tan “hondo y profundo letargo” que parece que ha llegado “la hora de su ruina”, la bestia camina “con paso tardo”, “ni un destello de sol se percibe por ningún lado”. El crepúsculo llega “con su acompañamiento de tristezas” y, simbólicamente, los habitantes de la casa comparan la oscuridad de la noche que ven a través de la puerta con el negro hueco de un nicho.

Los colores son “blanquecinos”, “pálidos y suaves”, “gris” o “plata”. El candil, para poder brillar, tiene que rasgar “con punta de oro las tinieblas”. Y, mitos como el de Sísifo o los “héroes de leyenda” transportan al personaje a lugares remotos o pierden su mirada en “poéticas lejanías”.

4.2. “El himno del fuego”

Tras el derrumbamiento de troncos en una chimenea brotan nuevas llamaradas que danzan entre tizones, tallos y ramas. Ataviada cual soldado “clámide cárdena y casco de plumas azules” una lengua de fuego dijo ser el espíritu del cedro. Habló de su fortaleza y de la fecundidad que lo convirtió en padre de toda una descendencia “cantada por los poetas” luchadora frente a la adversa climatología hasta una mañana en que lo hirió el hacha.

Habló después la llama que contenía al espíritu del almendro. Refirió el inmediato pasado en el que sus flores rosas anunciaban la primavera y aun siendo el primer testigo del resurgimiento de la vida y el amor el viento lo arrastró hasta el fuego.

Aún brotó un nuevo espíritu de entre las ascuas, el de la palmera. Quien fue modelo de arquitecturas árabes, quien desde su altura miraba al resto de la vegetación y se adentraba en los cielos fue atravesada por el rayo que la llevó hasta el hogar.

El narrador observa compasivo la desintegración de glorias pretéritas.

Tres Sujetos cantan sobre sus ruinas; el espíritu del cedro, el del almendro y el de la palmera revelan los poderosos Destinadores que los llevaron a tal situación: el hacha, el viento y el rayo, sin que Adyuvante alguno pudiera evitarlo.

Tipificaciones míticas de árboles (“desciendo de un vegetal que hincó su pie en una roca del Líbano”, “fui el heraldo de la primavera”, “la arquitectura árabe [...] parece una congregación de elegantes palmeras”) hablan desde la chimenea.

“El himno del fuego” es narración poética de una escena costumbrista de cuya tradición toma: la acogedora y extasiante escena del hogar y su clásica estructura tripartita que avanza en orden cronológico:

El marco dibuja el surgimiento de fantásticos seres del fuego.

En el desarrollo, estos espíritus se ponen en movimiento y su nerviosa danza implica la inmediata consumición de “tallos finos” y “ramas”. Un discurso propio distingue a tres lenguas de fuego, son los espíritus del cedro, del almendro y de la palmera, todos árboles poderosos destruidos en un breve instante del ciclo de la vida.

El último párrafo señala tipográficamente el cierre. El proceso hacia la muerte avanza imparable. Mientras, el narrador no ríe los lamentos ajenos “yo me apiadé de las llamas y gemí con sus ecos”.

Su voz también se oye al principio del texto “excitan nuestra piedad”. Es un narrador en primer grado, testigo de la acción que refiere cuyo discurso abierto a las palabras de los personajes se llena de vida con sus tres intervenciones en estilo directo.

La focalizada perspectiva del narrador tiene la limitación del personaje pero, gracias a ella, el lector puede ver la pintura.

Del “movimiento anheloso” de los seres se ocupa el estilo verbal pero hay también un gran conjunto de motivos libres o descriptivos, en relación con la retórica a través de la metáfora, responsables del fondo lírico:

En el marco, el amontonamiento de troncos es un “castillo” y su perfil desigual “rotas almenas”.

En el desarrollo, “el mundo de seres de fuego” se convierte en “ronda de vampiros”. Uno de ellos, por su vestimenta, enlaza con el mundo clásico “clámide cárdena y casco de plumas azules”.

El roble consta de una alta “copa” y de una “columna” de la que brotan ramas “a los cuatro vientos”.

El almendro se enorgullece de ser “dosel de los idilios de Marzo” y de anunciar (“primera sonrisa”) la primavera entendida como “alborear de una pasión” (“rompían las mariposas su sepulcro”).

Las hojas de la palmera son “arcos aéreos”. Un conjunto de imágenes completa su descripción “tienda flotante de las caravanas”, “toldo en el patio morisco”, “abanico espléndido de la naturaleza”, “penacho del aire”, “casco de gigantescas plumas” y “columpio soberbio” para el hombre que arregla sus hojas.

En el cierre, el conjunto de temas: “pantomimas”, “esfuerzos”, “contorsiones”, “cabriolas y saltos” define los movimientos nerviosos del fuego.

El sonido se reparte tanto en las voces tanto de los personajes como del narrador testigo; en alguna, quizá buscada, paronomasia “entre las llamas [...] veo el amor de mis ramas” y en el propio título “Himno...” (composición musical, poética, que celebra una victoria u otro suceso memorable).

La morfología habla de la superioridad del estilo verbal como no puede ser de otra manera contando el movimiento de “seres epilépticos” (así repetido en el marco y en el cierre).

“El himno del fuego” es una narración anterior construida sobre el pretérito perfecto simple de indicativo; en este tiempo verbal se encuentran tanto el primero como el último de los verbos del texto y la mayoría de los

que aparecen en su transcurso exceptuando: el presente que alude al conocimiento del mundo compartido con el lector “saben hacer las caprichosas lenguas de fuego”, los imperfectos descriptivos “los árboles más valientes, las ramas más audaces, llegaban a la mitad de mi tronco”, los presentes del estilo directo “el fuego ahora me consume” y alguna perífrasis rítmicamente utilizada “empezaron los espíritus del fuego a trazar [...], a bordear [...], a orlar [...], a esparcir [...] y a ejecutar...”.

Los adjetivos calificativos son en su mayoría especificativos lo que implica una apuesta por la objetividad, por la construcción de un mundo posible reglado. Sin olvidar la función poética del epíteto “mancha roja de la lumbre”... o dobles adjetivaciones “voz valiente y armoniosa”, “bravías águilas sostenidas”, “nueva generación vegetal”... en cuyos breves esquemas late el ritmo extensible a polisíndetos “la cabeza, o una pierna, o un brazo”, quiasmos “las pantomimas mudas, los silenciosos esfuerzos” y paralelismos sobre todo de tres elementos (aunque también de cuatro, cinco y seis) “me incliné, caí [...] y di en el fuego...” que conforman el barroco discurso de la palmera “seré polvo, viento, nada” en relación intertextual con el cierre del soneto de Góngora “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” y compartiendo también con él la idea del final de la belleza y de la vida.

Hemos dicho que el lirismo de la escena debe mucho a la metáfora, empleada como herramienta descriptiva, pero hay más recursos semánticos: imágenes “la arquitectura árabe parece una congregación de elegantes palmeras”...; personificaciones “en mis hojas silbaba el aire...”... o antítesis “cada llama cantando su alegría, cada tronco llorando su muerte”.

El nivel de lengua que emplea el texto es un nivel culto (“trémula”, “anheloso”, “alborear”...) con aproximaciones aristocráticas (“prodigio de elegancia y belleza”).

El lector parte de una muy habitual escena costumbrista: la contemplación del fuego en una chimenea. Pero la magia de uno de los cuatro elementos básicos de la naturaleza atrapa al autor (y no es la primera vez porque en “Salamandra” -*Bajo la parra*- Salvador Rueda se sirvió del mismo “ser fantástico, espíritu elemental del fuego” y Caralimpio en “El brasero” -*El*

patio andaluz- pasa la noche reflexionando mientras observa las ascuas) y este llena su texto de fantasía.

Además de las descripciones realizadas mediante procedimientos metafóricos, colorean el lienzo: los tintes rojos traídos por el fuego y los azules que comparte con el Modernismo “plumas azules”, “llama de color violado”, “las violetas abrían a la luz sus ojos azules”, “latían en el azul radiante las alas”; todo bajo la impresionista luz del “sol de primavera”.

La vertiente evasiva del movimiento finisecular se lee en el origen o distribución de los árboles: el cedro (Medio Oriente, Mesopotamia), el almendro (Asia central, Persia, Mesopotamia) y la palmera (muy extendida en el Medio Oriente y venerada en el Antiguo Egipto) que conectan con el mundo de la ensoñación “canciones de sueño, himnos de pereza, músicas orientales que incitaban al sopor de los días de fuego”.

Es el texto un himno de alegría al poder del fuego, artífice de un justo proceso decadente del que se extrae una lección moral “me creí triunfador invencible del tiempo [...] y [...] Mi soberbia se reduce a un puñado de ceniza” (dice el cedro), “conmigo rodó mi deslumbradora corona de estrellas” (dice el almendro), “Me creí reina, y una tarde serpeó un rayo en mi cabellera...” (dice la palmera).

4.3. “Tarde de junio”

Al trasluz, en la gasa del atardecer, vuela un insecto. Se ha convertido en objetivo de una golondrina que, surgida del el rojo cielo, inútilmente hace redoblar sus evoluciones a la molécula.

Conseguido el alimento, la golondrina se incorpora al grupo que traza “laberintos” alrededor del “cimborrio de una iglesia”.

El tercer pájaro que llega al nido sale agarrado del que había entrado en segundo lugar engarzándose en una lucha que les lleva a chocar con las paredes de piedra, golpearse contra el suelo y, tras una embestida, retomar el vuelo solitario.

El luminoso horizonte “envía ráfagas rosadas a las alturas”.

La vida en la ciudad continúa bulliciosa.

En el cielo han dejado de percibirse matices de color. Las sombras de los árboles se difuminan en la tierra. La “algarabía de los gorriones” es el himno del campo. El reflejo del sol ensangrienta los cristales. En el cielo quedan los dibujos que hacen las hojas sobre su azul y los últimos humos de las fábricas, además de toda una multiplicidad de insectos dispuestos a aprovechar “el último rayo de sol”. Poco a poco, todo se disgrega preparando la llegada de la noche.

El tono es completamente lírico con escasa presencia de figuras humanas (los “seres” de la ciudad, “los juegos infantiles”, “las mujeres que sueñan al caer el día con seres amantes y citas misteriosas”, “los trabajadores”) dentro de un cuadro minimalista: el “insecto microscópico”, las golondrinas, “gorriones”, “la mosca”, “la avispa”, “la mariposa”, “la abeja”, “la araña”.

Se trata de una panorámica del atardecer tomada desde algún punto urbano que permite divisar la línea del horizonte “el horizonte es un océano de luz” y “los campos”. Este punto de la ciudad puede que esté a las afueras: ya que cuando caen las golondrinas suena “un tremendo golpe contra la tierra”, se oye “el estruendo de los juegos infantiles”, “el enorme bullicio de todos sus seres” y hay cantidad de animales minúsculos que bullen en la inmediatez de los árboles.

Es un cuadro completamente descriptivo en evolución hacia la prosa poética que aún conserva elementos de identidad tradicional como “una iglesia”, “altas chimeneas”... pero olvida construcciones clásicas como la estructura tripartita. “Tarde de junio” es un único bloque que comienza con el nimio motivo del vuelo de un insecto y acaba como acaba todo: con el final de la luz.

Es un texto que adapta los verbos al ritmo pictórico y se llena de motivos libres, aunque necesarios, por definición de género. Forman la prosopografía del “habitador de los campanarios de las iglesias” (por deducción: la golondrina): “uñas de garra...”, “cabeza achatada y grotesca...”, “su cola [...] de timón” y “sus alas...”. La legión de ellas es un “compacto hormiguero”.

En “la ciudad” hay: “bullicio”, “talleres y fábricas”, y todo un “*paisaje* de tejas” salteado de “palomas”, “pájaros prisioneros” (o enjaulados), “chimeneas” e “impensados miradores” (o ventanas que se prestan a la relajación y la ensoñación).

Entre las ramas de los árboles hay “gorriones” cantando. Y sobre el “último rayo de sol” “nadan [...] pájaros e insectos”.

Los ojos que miran no limitan la perspectiva que llega al lector. Se sitúan en el primer nivel de ficcionalidad y no declaran su presencia en el texto, aunque detalles como los del vuelo de las golondrinas “...chocan con fuerza en los paredones, gritan con poderosa furia...” llevan a pensar que el narrador forme parte de la escena.

Las palabras en cursiva “*El paisaje* de tejas” y la forma de “*flautas*” de las chimeneas pueden resultar de la personalización de sus significados por parte del autor.

Morfológicamente, el texto es de estilo verbal, esta clase de palabras gestiona el movimiento del atardecer y narra el pequeño gran suceso de la golondrina: cómo se come al insecto, cómo revolotea con su especie alrededor del cimborrio de una iglesia, cómo entra en un nido y sale de él engarzada a otra golondrina, choca contra la pared, cae y vuelve a embestir antes de reanudar el vuelo.

El tiempo base es el presente de indicativo con semas implícitos de sencillez e intemporalidad. Los gerundios son para las acciones continuas de pájaros, insectos, “las sombras de los árboles”...

Los adjetivos calificativos son, en su mayoría, explicativos (muestra del tono poético del texto) y aparecen doble número de veces que los especificativos. El adjetivo cubre los recurrentes campos semánticos de: la fuerza de la naturaleza (“valiente mirada”, “tremendo golpe”, “fieros cortantes”...), lo sutil (“diminuto gimnasta”, “paso silencioso”, “hebra levisima”...) y los colores -epíteto- (“negro cuerpo”, “blancas palomas”, “patas teñidas de amarillo”... con el poderoso azul que mezcla el cielo y el

mar “allá, en la serena cumbre del cielo, golfos azules sucedense a golfos azules”).

La música no solo está en el sonido de la aliteración “entre sus ramas trueno la resonante algarabía de los gorriones...” ni en las chimeneas (“escalonadas flautas, donde a veces suele el viento producir los roncacos acordes de la tempestad”)

...sino en la percusión del texto. Ritmos binarios se encuentran hasta casi saturar: en repeticiones “mil y mil evoluciones” y con valor de sinonimia “agarrados con las garras y sujetos con los picos” o de antítesis “va y viene por los aires”, “remolinos bajando y subiendo”...

Igualando en frecuencia a los paralelismos de dos elementos encontramos los de tres “un pájaro traza ángulos, otro describe círculos, aquel vuela en marcha” seguidos de los de cuatro “voltean [...], chocan [...], gritan [...] y dan un tremendo golpe” con la reserva del de diez elementos para el cierre del texto “...la luz [...], el crepúsculo [...]. La noche...”.

El nivel de lengua es culto pero no complejo y hay alguna expresión coloquial “círculos sin cuento” porque el vocabulario parte de la cotidianeidad. Así lo confirman los recursos literarios: además del epíteto, metonimias “el pájaro acaba de poner los ojos en ella”, personificaciones “el último penacho de humo de los talleres y de las fábricas, que anuncia la hora del descanso a los trabajadores” y comparaciones “revuelven sus alas como fieros cortantes”. Pero sobre todo la metáfora, que de forma inevitable se ha trabado en la descripción (recordemos el “compacto hormiguero” de las golondrinas, “los pájaros prisioneros” o la “atmósfera de fuego”). Es el recurso más utilizado y responsable de la plasticidad visual del texto por su cercanía a la imagen: “hiere el sol una inquieta molécula”.

Efectos desde los que se llega a particulares significados: el decaimiento del fin del día queda mitigado por la ampliación de las horas de luz durante el mes de junio; por eso el insecto “deshace su vida en alegría”, “todo es en el cielo esplendor y alegría” y los gorriones “también tienen su fiesta cerca de la hora del crepúsculo”.

El atardecer conserva su identidad en tanto que momento propicio para la ensoñación, por eso “las mujeres [...] sueñan al caer el día con seres amantes

y citas misteriosas”. Este lugar intermedio entre el día y la noche, entre la razón y el sueño “legión de los sueños” se llena de transparencias “tul de niebla” y mágicos reflejos “oscuros tornasoles e irisados reflejos” que convierten los insectos en “átomo[s] de oro”.

Todo es delicado “suave rumor de seda” y, elegantemente, en la ciudad el humo “sube por los aires con serena majestad”.

Ritmos, melodías “los roncacos acordes de la tempestad”, dibujos “el remate de los árboles” pero todo “impresionado” por la luz. El texto se encuentra como los “Nenúfares” de Monet: flotantes en una luz, que desde el cielo se refleja en el agua, y envueltos en una confusa atmósfera de reflejos que difumina sus colores. Primero bajo una “luz ofusadora” fingiendo “deslumbradores incendios”, luego “al trasluz” y finalmente dejando brillar la “flotante hamaca de hilos de araña” antes de que “la luz cierr[e] sus ojos”.

4.4. “El baño de los chiquillos”

El título extrae la acción principal del cuadro.

Un grupo de “chiquillos del pueblo” avanza feliz por el ejido con la intención de bañarse en “las cenagosas aguas de una alberca”, la del tío Hipólito.

La cuadrilla ha cambiado sin problema alguno la obligada asistencia a clase “vivan las ausencias a la escuela” por un rato de alegre baño.

Casi en el destino, avistan la figura del guarda “con la vara en la mano” y huyen por un “espeso bardal de chumberas” hasta el hoyo existente entre el río y un matorral. Desde ahí lo ven pasar, casi rozándoles, con un palo de acebuche.

No salen del escondite hasta que no se aleja por una loma y, libres ya de sustos, reanudan la marcha al estanque protegido en algo del sol por un toldo de zarzas.

A la mayor brevedad posible se desvisten y corretean alrededor de la alberca hasta que el primero, con alarde de estilo, se lanza desde “un alto poste”. Cuando sale a la superficie, el siguiente realiza el mismo salto.

Una vez en el agua “la ruidosa bandada de muchachos” todo son juegos, hundimientos y chapoteos.

El frío les impulsa a salir “los labios morados y arrecidos” y el hambre a devorar manzanos y perales destrozando el huerto más próximo.

Aún bajo fuertes rayos de sol inician el regreso sabiendo que al día siguiente volverán al mismo sitio.

El texto rebosa un optimismo procedente de cierta idealización. Los personajes encarnan a una pandilla arquetípica de muchachos dispuestos a pasarlo bien sofocando el calor del sol, aunque para ello tengan que meterse en propiedades ajenas o faltar a clase. El Objetivo lo consiguen burlando al Oponente “el vigilante campestre” que no les hubiera dejado ni bañarse en la alberca del tío Hipólito ni robar y destrozar el huerto del tío Canillitas, que parece no caer muy bien a los jóvenes (“con la promesa de pisotear, ante todo, el huerto del tío Canillitas”).

La acción transcurre dentro de los límites un pueblo (los muchachos, primero avanzan “por el ejido” y al final regresan “hacia el pueblo”). Puede ser que comience tras el momento de la comida porque el sol “echa chiribitas” y porque el tío Hipólito está “dormido en su casa del pueblo” (la siesta). Puede que no dure mucho tiempo porque los niños todavía vuelven “Bajo un verdadero toldo de fuego y de rayos solares” y que suceda entre los meses de septiembre y octubre que es cuando han madurado peras, manzanas y moras “embadurnados los rostros de tinta de moras”.

“El baño de los chiquillos” hunde sus raíces en el “Idilio” (breves cancioncillas que reproducen costumbres campesinas, sobre todo diálogos amorosos de los pastores, en un paisaje paradisiaco). Este texto no retoma el tema amoroso pero sí: el diálogo en las conversaciones de los chiquillos, las costumbres “el propósito firme de verificar la misma operación al siguiente día”, la idealización del lugar “enmarañada cabellera de zarzas pone toldo rústico al profundo espejo de las aguas” y el ritmo lírico transformado en ritmo de la prosa.

La estructura es tripartita y, al modo de la narración clásica, sigue orden cronológico:

El marco presenta los datos esenciales del lugar “avanza por el ejido adelante”, el objetivo de los personajes “zambullir sus no muy delicados cuerpos en las cenagosas aguas de una alberca” y a estos mismos: “Miguelillo”, “Rosendo”, “Hipólito”, “Caralimpio”, “Remigio, Estanislao, Sinforoso...” recopilando de los cuatro primeros rasgos de carácter “Miguelillo, pequeñuelo gracioso y travieso”...

En el desarrollo se conoce la topografía del lugar conforme la pandilla va recorriéndolo (“la vereda de las Erillas”, “el río seco de la hondonada”, “otro cercano riachuelo”, “toma el camino que conduce a la huerta del tío Hipólito”) hasta llegar a la alberca.

El camino es una escena jalonada de subtemas: “pedradas” (en los troncos), “sudor”, “lagartijas” (crucificadas) y “lagartos” (sin rabo).

El desvestimiento previo de los niños al zambullirse en el agua muestra los sencillos motivos libres de su atuendo: “tirantes”, “desenfadados pongos” (calcetines, por deducción) “... al quitarse el calzado”, “las *armaduras*” (camisas, por deducción).

El disfrute del agua es otra escena que incluye: la fase del lanzamiento “déjase caer [...] y va a perderse bajo las aguas”, la emersión “sacude [...] las gotas” y los juegos “va tirando de los pies a los demás”.

En el asolamiento del huerto, última escena del desarrollo, se encuentran los previsibles subtemas “manzanos”, “hortalizas”, “lechugas”, “fruta”; con los significativos verbos “rompen”, “destrozan”, “arrancan”, “dejan pelados”.

El narrador, o voz conductora del cuadro, se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad y no condiciona la perspectiva que ofrece al lector a su aparición como personaje. Mantiene una omnisciencia autorial “siguióle asustado y receloso el segundo” y da cabida al discurso de los personajes en el suyo propio a través del estilo directo permitiendo el análisis del nivel de lengua empleado.

Voces onomatopéyicas como “coscorrones” (<cosque) y “tiritando” (<”tir” -temblor-) desvelan el predominio del nivel de lengua medio o coloquial.

Morfológicamente predomina el estilo verbal. El tiempo base es el presente de indicativo, propio de la intemporalidad e imperturbabilidad tanto del costumbrismo como del género clásico del Idilio, con las salvedades de: el futuro simple de indicativo para los planes de los niños: “bullirá [...] dentro del espacioso estanque, y armará horrible tremolina”, el gerundio para las extensiones de las acciones en el tiempo “rastreado en dirección a los espléndidos manzanos” y el pretérito perfecto simple de indicativo para el recuerdo de la heroica escapada a la autoridad del guarda “-¡Pero no nos pilló!”.

La mayor presencia de adjetivos son explicativos e inclinan el texto a la subjetividad y la poesía: definen la percepción del momento de peligro para los niños “trágico instante”, “recio acebuche”, “terrible guarda”...; el marco, preparando el idealismo, concentra superlativos “no muy delicados cuerpos”, “hermano más pequeño”, “la más alta pared de la iglesia”.

Enlace con lo coloquial son las repeticiones de la misma palabra “entre piedra y piedra”. Además, la frecuente reiteración de estructuras sintácticas acaba produciendo ritmo, probablemente buscado, trasunto del fondo lírico del “idilio”. El tipo de repetición traída hasta la saciedad es la bimetración “aguzan el oído y taladran con los ojos la maleza”, seguida en frecuencia de los paralelismo de tres elementos “han agotado [...] todo el sudor, han crucificado a varias lagartijas y han cortado el rabo a algunos lagartos”... y hasta de siete; con cierto protagonismo para el polisíndeton “ni las dimensiones, ni el grueso que mostraba, ni el rosario de nudos...” y la anáfora “igual soltura [...], verificando iguales movimientos”.

Sencillos tropos ayudan a la visualización del cuadro: “mueve desaforadamente los brazos como aspas de molino” (comparación), “han agotado hilo a hilo todo el sudor” (hipérbole), “libres de la enfadosa casulla” (metáfora)...

Por ser cuadro construido sobre el nivel de lengua medio o coloquial encontramos: coloquialismos registrados como tales por el DRAE (“chiribitas”, “tremolina”, “se agazapan”, “zurra”, “sayo”...), fraseología (“pelo en pecho y armas tomar”, “alargando la gaita” -o pescuezo-), interjecciones y exclamaciones (“¡Oh...”, “-¡Oye!”, “-¡¡Es verdad!!”), gran cantidad de sufijos

(“Miguelillo”, “pequeñuelo”, “zapateta”...), usos personales del vocabulario en cursiva (“tras el largo silencio de la *calada*”) o recurrencias al léxico sencillo del campo semántico de los animales (“huyendo como ágiles perdigones”, “se desliza como pez agilísimo”, “se sacude con un movimiento perruno las gotas”).

Aunque sin olvidar la estilización del mundo clásico, al que se llega bien a través del género o bien desde el refinamiento modernista: los niños, camino de la alberca, van en “danza de cabriolas” y su cuerpo traza “un arco flexible y elegante” en dirección al agua cuya superficie cruzan sin causar “espuma ni rubor”.

El texto recoge considerable cantidad de arabismos quizá debido a la procedencia malagueña del autor: “alberca” < *albírka*, “albaricoquero” < *albarqúq*... siendo el más significativo “charranzuelo” < charrán < *sarrál* (pillo, tunante. Se dijo en un principio de los sportilleros malagueños vendedores de pescado)... de ahí “mi tierra”, “mi pueblo”...

Parece como si “El baño de los chiquillos” fuera un recuerdo de la infancia por las salteadas incursiones del autor real “le vimos pasar rozando casi nuestros vestidos”... y porque se reserva el último párrafo donde defiende la alegría y autenticidad de la gente de su tierra “no podrá de ningún modo proporcionar una simple calentura a los malignos muchachos de mi lugar”.

4.5. “El palo del telégrafo”

“En una infinita llanura” cuya desolación recuerda al desierto se alza el palo del telégrafo.

Quizá, antes de ser poste fuera un cedro o un pino desde cuya montaña enfrentaría valiente a los más adversos fenómenos meteorológicos.

El caso es que, ahora se halla clavado en un “denegrado suelo” y no puede sentir: los efectos del fluir de las estaciones, los cantos de los labradores entre los frescos cultivos, ni de las aves para quienes fue el mejor de los refugios.

El palo del telégrafo, sin buscar consuelo en el “recuerdo de sus horas felices”, acepta su austera situación que resulta ser la de adelantado en la “evolución del progreso humano” superando en modernidad a múltiples labores costumbristas en las que ayuda el fuerte tronco de madera.

El protagonismo del texto es para la personificación del poste de comunicaciones a quien se le suponen los valores de: fortaleza “mientras él hincaba el pie resistente en el suelo...”, sensibilidad “luna que antes bajaba [...] a dormirse en sus brazos” y alegría “veía bailar mozas y mozos bajo el amplio dosel de su ramaje”.

El mástil, obligado testigo del discurrir del tren (“centinela del progreso”), desempeña la función de Sujeto en el sistema de comunicación (“telégrafo”).

Pero podría ser:

-Objeto protector para nidos (poniéndoles “manto de verdes hojas”), para “enjambres” que ya se construirán “en el tronco de otros árboles” o para las “palomas” que no descansarán en su copa.

-Objeto de crueles Oponentes: “el hacha”, “la lluvia”, “la tempestad”, “relámpagos”, “el huracán” y “el rayo”.

-Destinatario (indirecto) de “las serenatas de ruiseñores”, “los cantos de los labriegos”... en “las escenas pacíficas de los campos”.

-Adyuvante en escenas costumbristas de “vendimia” (“cayendo sobre los apretados racimos”), “de molino” (cuando “desciende [...] sobre el haz de ordenadas seras, y exprime del fruto el codiciado hilo del aceite”), de pesca (cuando “cabecea en medio de las olas entre velas hinchadas de viento...”).

El protagonista vive en una “infinita llanura”, “al borde de los escuetos raíles” y también “al borde del camino”.

La voz conductora del texto se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad. Muestra un conocimiento omnisciente de su personaje: el palo del telégrafo “no siente al llegar la primavera bullir las savias en su tronco...” y construye anacronías sobre su previo estado de árbol o pronósticos de situaciones.

El texto pretende ser una superación del cuadro costumbrista surgido en la primera mitad del s. XIX:

-El fuerte tronco no trabaja en labores tradicionales sino que “va delante de todos en la lenta evolución del progreso humano”. Es testigo y mediador de nuevos avances: las obras del telégrafo y del ferrocarril corrieron en España íntimamente unidas ya que se intentaron aprovechar los postes del ferrocarril para las instalaciones del telégrafo. La ley del 22 de abril de 1855 daba luz verde al inicio del telégrafo eléctrico en España y, por lo tanto, al inicio formal de las telecomunicaciones.

-Superación también de la forma porque en el cuadro no hay analepsis (“la lluvia lo azotó mientras él dio abrigo al nido”) ni prolepsis (“para él no habrá ya noches de estío...”) ya que busca la intemporalidad a través del orden cronológico en presente de indicativo.

“El palo del telégrafo” tiene estructura tripartita:

-En el marco predominan los motivos libres o descriptivos. La descripción de la “llanura” incluye los subtemas: sin “sombra”, sin “agua”, “silencio”, “desierto”; la del palo del telégrafo: “conos de porcelana”, “paralelas de alambre”, “secos nudos” y la del tren, que resulta de un engarce de metáforas: “crines de humo”, “anillos” (vagones), “ruge”, “hocico” (locomotora), “larga cola”.

-El desarrollo piensa en los árboles que pudo ser el mástil, como “cedro frondoso” (“rama”, “hojas”, “tronco”) y “corpulento pino”, con personalizados subtemas (“brazos”, “cabeza”, “pie”, “músculos”). La “palmera” es árbol espectador.

Piensa en las estaciones: “la primavera” (“savias”, “fibras lozanas”, “brotes”), el “estío” (“fragancias”, “estrellas”, “serenatas”, “cantos”, “tórtolas”, “mirlos”), “el invierno”, (“nieve”), “el otoño” (“hojas”).

Y, en las labores costumbristas que no realiza: “vendimia” (“racimos”, “mosto”), “molino” (“seras”, “aceite”), pesca (“velas”, “banderas”)...

-El cierre se resume en el motivo “triste solitario”.

La morfología equilibra casi totalmente el estilo nominal y verbal con una previsible distribución de los tiempos verbales: en presente de indicativo están el momento vivido por el mástil “el palo del telégrafo se eleva” y sus usos tradicionales “da nacionalidad al suelo patrio”. En pretérito perfecto simple de indicativo, su pasado “cada herida que muestra fue arranque de rama”, más precisado con el condicional “vería sereno venir la tempestad”. El imperfecto es para las descripciones del pasado “cuando vestía ramas y hojas” y el futuro simple de indicativo para su nuevo estado “el otoño echará de menos su presencia”.

Los adjetivos explicativos superan en poco a los especificativos. De esta clase de palabras es relevante: los que se agrupan en torno a la semántica de lo grandioso “espantosa hoguera”, “furioso trajín”, “vertiginoso remolino”..., el número de epítetos que literaraliza, por el lado de la sencillez, el texto “verdes hojas”, “delicada cría”, “blancas madejas” de nieve... y los frecuentes casos de doble adjetivación con estilización modernista “risueños juegos infantiles”...

El texto se construye sobre un entramado básicamente binario: hay elementos dobles en las repeticiones “frente a frente”, quiasmos “egregio tronco de cedro frondoso”, paralelismos “arrancado al campo frondoso y transportado al borde del camino”... El paralelismo más frecuente de los que superan a los de dos elementos, es el ternario que refuerza su ritmo con el polisíndeton “no hay pájaros [...], ni carros [...], ni voz humana...”.

Una metáfora (próxima al Simbolismo) es, en el texto, esencia del plano semántico: además del progreso, el telégrafo encarna la soledad “solitario atalaya”, “solitario fantasma”, “triste solitario”; encarna la aceptación estoica del cumplimiento del deber “clavado en el sitio de su deber” y la más absoluta carencia de cualquier ayuda “una hoja [...] oculta la imagen de la divina estrella”.

Tienen gran fuerza visual las imágenes metafóricas: “la lluvia, en vez de empedrar vistosamente su ramaje, dejará estampadas en su tronco las gotas caídas a lo largo, como lágrimas vertidas por su pena”, “el formidable hocico” del tren va “separando a un lado y otro las capas del aire”, los “conos de porcelana y sus paralelas de alambre” dibujan una “operación matemática”

sobre los campos... e hipérboles “la sombra producida por una planta adquiriría el valor del diamante”.

El texto tiene un nivel de lengua culto con referencias al Mundo Clásico (“señales de brazos de un cíclope lisiado”, “brazos hercúleos”), egipcio (“mudas esfinges de piedra”, “extraña momia vegetal”), árabe (“atalaya” < *atalaya*) y cristiano “sempiterna cruz”.

Culturalismo que se une a la estética de la imagen y el ritmo para sumar rasgos modernistas. Otros son: sinestesias “canto argentino de las alondras”...y la presencia del mundo de las artes, bien musicales (“original armonía”, “músicas templadas”, “insonoro mástil que perdió sus cuerdas”, “vals rapidísimo”...) bien pictóricas (“las auroras teñidas de azul”).

Percibimos ciertos aires de distinción aristocrática (“como si el árbol fuese elegante equilibrista”, “la nieve no vendrá a engalanarlo”) y evanescencias (“las nubes ruedan sus masas de vapores en las sombras”, “no soñará con...”, “secretos encantos y noble aureola de poesía”) que enlazan con el Romanticismo (“para recibir la oleada de luz de aquella luna que antes bajaba, como en misterios cita, a dormirse en sus brazos”).

Siempre permanece el folio, cual lienzo, impresionado de luz: “últimos brotes para que se abran a la luz del sol”, “remolino de brilladoras serpientes”.

Personales en Salvador Rueda son: su afán de comunicación con el lector del que queda la pregunta retórica “¿quién sabe si la extraña momia vegetal fue...?”; frecuentes referencias al fuego “crines de humo y de fuego”, “torrente de fuego”, “sierpe de fuego” y salpicados brotes de alegría, eco del título *El cielo alegre*: “horas felices”, “alegres días”.

Al ámbito de lo personal pertenecen también las referencias a la soledad y la tristeza (paradoja de la citada alegría) que podrían pasar por *pose decadente* pero, teniendo en cuenta el general tono evocador de otros textos, más parecen expresión de verdad: una hoja tapó la única estrella que reflejada en un poco de agua le daba luz.

4.6. “Episodio trágico”

Huyendo un escuadrón combatiente se adentró en la angostura por donde discurría la vía férrea.

Las paredes del terreno multiplicaban las violentas resonancias de la lucha.

De ella, por instinto, quiso protegerse una mujer que se encontraba a la salida del talud. No así su hijo, “de unos tres años”, rebotando alegría ante la irrupción de los caballos mientras se imaginaba volar a sus lomos.

La brillante inocencia del niño encandiló al “tropel de guerra” que, en eco al mensaje de su gorra “¡Viva la patria!”, lo agarró cual humano estandarte disputado con ternura por cada soldado.

El grupo de fugitivos era masa “apiñada” en torno al niño que los llenaba de limpio valor... pero enseguida llegó el ejército perseguidor que también había obtenido un galardón: “la madre del niño” a quien querían como “cantinera”.

“Los dos bandos” se enzarzaron en lucha y, en el fragor del combate, trocaron sus trofeos que llenos de orgullo ajusticiaron ante el contrario.

El texto recrea un mundo posible no excluido, aun con la crueldad del desenlace, de coordenadas reales.

Los personajes se mueven en el siguiente esquema actancial: hay un Sujeto, el bando fugitivo, cuyo Objeto es huir del bando perseguidor (y viceversa: el Sujeto colectivo de los perseguidores tienen por Objeto dar alcance a los fugitivos).

Ambos ejércitos son Oponentes del contrario en su afán de victoria (Destinador).

Y ambos Sujetos cuentan con un Adyuvante respectivo: el niño y su madre cuya vida, debido a la saña de la lucha, pasa a ser Objeto del ejército contrario.

El discurso se adapta a las coordenadas narrativas del cuento: brevedad (“Episodio”, dice el título); personajes a quienes arquetípicamente en una

guerra definen: la crueldad “en los pechos ardía un sentimiento atroz de venganza” (los soldados), el miedo “horrorizada, absorbida por el instinto a que despierta el aparato de la muerte” (la mujer) o la inocencia castigada en el más trabajado personaje del niño “de unos tres años” quien llenó “su rostro con una expresión de alegría” cuando vio al escuadrón.

La estructura también es marca de género con el clásico: planteamiento, nudo y desenlace:

El marco presenta el lugar “larga angostura limitada por bastidores de rocas de la vía férrea” y a los personajes que desencadenan la tragedia “horda que destroza y rompe cuanto encuentra al paso” de cuya fiereza es imagen el retrato salvaje de los caballos (“cascos de pedernal”, “ni monturas, ni rendajes, ni bocados” y llenas “las anchas fosas nasales” de “el dislocante olor de la pólvora”) y la etopeya de sus jinetes (“hambre”, “indisciplina”, “odio”, “fuerza”, “depravación” “y lo contrario de toda justicia”).

El temerario mensaje de “el jefe de la tropa” que abre el nudo “-cada uno queda en libertad de hacer lo que quiera” y su feroz repercusión “ruido de palos”, “gritos”... contrastan con la indefensión de la mujer y el niño “a la salida del talud”. La escasa edad del niño presupone una inocencia que refuerzan los subtemas “rubio”, “ojos grandes”, blancura de “tez”, “rizos”, “juguete” (“fingida arma de fuego”), “gorra”.

Esta inocencia une “encerraban a un lado y otro, en la carrera, al soldado que le conducía”, pasándolo “de un caballo a otro”, y da valor a los perseguidos “serían ahora capaces [...] de hacer huir a los perseguidores” pero es ahogada por la escena del combate “espadas silbando”, “brazos revueltos, ojos desencajados, piernas torcidas, greñas revueltas, aterrados corceles”.

El cierre llega cuando cada bando decapita el inocente trofeo del contrario: la madre y el niño.

La voz que conduce la historia se sitúa, sin participar en ella, en un primer nivel de ficcionalidad. El modo de enfocarla es en ángulo omnisciente en tercera persona “de aquellos pechos [...] se levantó una ola [...] de amor humano, en su manifestación más hermosa”. El narrador da cabida a las palabras de los personajes a través del estilo directo reduciendo al mínimo la distancia con el mundo posible que recrea. El hecho de que diez de las once

intervenciones pertenezcan a la modalidad oracional exclamativa da cuenta de la exaltación del texto.

Parece que el plano fonético hace suyo el fragor de la batalla con la aliteración sobre la “r” cuando el talud “devolvía las sonoridades tremendas y fingía un derrumbarse...” mientras huían los “relámpagos”, “más que cuadrúpedos”.

Morfológicamente predomina el estilo verbal, como era de esperar tratándose de un cuento. La disposición de los tiempos depende de la importancia que se le concede a la comunicación de la historia o fábula. Ya en el marco están los llamados “tiempos comentadores del primer plano”, o específicamente narrativos, sobre todo, el pretérito perfecto simple “subió de la campiña...” que continúa hasta el final “y le separaron la cabeza del tronco”. Las descripciones, circunstancias secundarias, emplean el imperfecto de indicativo (o tiempos comentadores del segundo plano), ya sean estáticas “sola estaba una mujer...”, “era rubio el niño...” o dinámicas “se precipitaban [...], le acosaban, le tendían los brazos...”. Los personajes construyen su discurso sobre el presente o el futuro (tiempos del mundo comentado) “-¡pues vivan los valientes!-”.

Los adjetivos especificativos superan en más del doble a los explicativos, lo que también era de esperar teniendo en cuenta las coordenadas *realistas* de la fábula. El adjetivo, aun pospuesto “talud gigante”, es lírico. Aparecen bimembrados “correr desatinado y loco”, “ojos grandes y llenos”, también en asíndeton “ola avasalladora, imponente”, reforzados por adverbios “desmesuradamente soberbio” o rodeando al sustantivo “una sola masa terrible, inmensa”.

Poesía a la que se llega también desde el ritmo que genera la repetición: visto el elemento dual “personas o haciendas”, está casi tan extendido como él el paralelismo de tres elementos (quizá con anáfora) a la manera de los textos breves de Salvador Rueda (dos de los tres elementos sintácticamente iguales y alguna variación en el otro) “quien le improvisaba unas riendas [...], quien le llevaba de pie [...], quien le hacía cuna...”. Los rápidos diálogos se engarzan “-¡No, venga a mí!/ -¡A mí!/ -¡A mí me pertenece...! O cierran el

texto con la percusión del polisíndeton “y de un tajo...” “-¡y ved lo que nosotros hacemos...!” “y le separaron la cabeza del tronco.”

El nivel de lengua es coloquial en el discurso de los personajes utilizando el narrador un registro formal que tiende a la oralidad debido a los marcadores discursivos “entonces [...] ocurrió...”, “de pronto apareció...”, “Y tirándose un jinete al suelo...”; debido a coloquialismos “un amontonamiento de crines...” o fraseología “el corazón de aquellos hombres se había elevado cien mil codos...”.

Alguna dificultad puede tener recomponer campos semánticos “ni monturas, ni rendajes, ni bocados”, “de brazos [...], de ancas [...], de belfos”, “bridones”.

El afán por trasladar imágenes ocasiona la grandiosidad del léxico (“el relieve desmesuradamente soberbio del cuadro, se grababa en el alma con fuerza...”, “visión imponente”, “tinta en sangre”) y sus con toques de espectacularidad “¡soberbio espectáculo de fuerza!”.

Los recursos son sencillos para facilitar la representación: comparaciones “como forzudos garabatos al aire”, personificaciones “espléndida sublevación de sus rizos”, animalizaciones “Y un rugido feroz de alegría...”, metáforas y metonimias “Y de aquellos pechos, de los que nadie esperaba ver salir sino rayos...”. Especial atención recibe el color rojo que simbólicamente presta fuerza al conjunto: “ardía un sentimiento”, “llamarada de alegría”, “arma de fuego”; aparece también en combinación con el blanco: “espuma y sangre”, “hojas de rosa y espumas de cisne”. Y no es el color el único elemento que redundante en la sensorialidad: “olor de la sangre”, “olor de la pólvora”, “sonando los cascos”, “devolvía las sonoridades tremendas”, “talonear sordo”, “redoblar inmenso de pisadas”.

La aprobación, en 1855, de la Ley de Ferrocarriles española (“la vía férrea, la cual iba ganando en amplios círculos las alturas del monte”) supuso un avance hacia la modernidad que trajo hasta “Episodio trágico” adelantos como esteticismos formales de color y ritmo, refinamientos aristocráticos en la mirada “ojos [...] llenos de majestad” o la tez “plumas de cisne” y la seguridad de que nada puede pintarse sin la impresión de la luz “cabellos todo

luz” (como ya leíamos en “El molino” de *El patio andaluz* -1886- “quedose tan plenamente bañado por la luz, que [...], puesto que tan bien se le descubre, vamos a retratarlo en dos pinceladas”).

4.7. “El organillero”

La infancia de Lorenzo había transcurrido en Málaga, con quince años llegó a Madrid teniendo “la única obra musical que había de producir en su vida”.

Se trataba de un bolero de raíces andaluzas, lleno a la vez de modernidad.

Con él alcanzó la fama pero no era capaz de componer ninguna otra melodía.

Cansado de trabajar sin resultado en nuevas piezas, solo le quedaba evocar cariñosamente la gloria pasada.

Aunque en varios ámbitos sonaba su bolero y él se sabía auténtico artista le sería imposible darse a conocer a toda la nación con una sola obra.

Se hizo organillero para poder repetirla una y otra vez y la llevaba a todas partes arrastrándola así hasta la más absoluta indiferencia.

Privado de sentir la alegría que su melodía producía decidió quitarse la vida empujándose hasta el fondo de un barranco mientras sonaba “borrosamente” la música del manubrio en el que iba.

El Sujeto protagonista es Lorenzo (quizá en alusión a la denominación popular del Sol) cuyo Objeto es la composición de piezas musicales. En algo le anima a trabajar (Destinador) el hecho de que esté “ávido de más gloria”. Pretende por Destinatarios a toda “una nación” pero cuenta con un gran Oponente: su incapacidad de renovación creativa “¡oh dolores los del artista a quien Dios envía a la tierra con solo una cuerda en la lira!”. El organillo se convierte en el Adyuvante que le permite continuar reproduciendo el bolero una vez que “declinó en el dominio público” y después “desaparecer de la vida” que le impidió permanecer en ella en tanto que creador.

Personajes colectivos interpretan la obra: “las bandas militares”, “las comparsas de bandurrias” y “la gente”. Por alusión sabemos de: el gran “público” al que Lorenzo no consigue llegar y de quienes conforman sus raíces (“sus padres”) bullendo en su melodía (“el modo de vocear del vendedor de boquerones de Málaga”).

Tiene el cuento un tono de melancolía anunciado en el marco “vino [...] persiguiendo ceñirse el laurel del maestro músico, y acabó en organillero” donde se dan las primeras claves informativas: el personaje protagonista es “*Lorencillo el valenciano*” criado “en Málaga”, su apodo es “porque sus padres habían sido de Valencia” y el lugar de la acción es “Madrid”.

El nudo llega con el comienzo de la acción “a la edad en que se trasladó a la Corte...”. Los subtemas que definen el “*bolero*” llevado de Málaga son “alegre, brillante”, “elegancia sensual y modernista” y evocador. Está lleno del “color popular de Andalucía”, de sus aromas (“biznagas”, “agua salobre”, “plátano”, “pasas”, “limoneros” y “claveles”) y compases (el de “el pregón de las flores de Sevilla” y “el de las coplas que se nombran cartageneras” -de gran auge entre 1890 y 1920, formadas por cinco versos-)

La melodía alcanzó un rotundo éxito, tanto en entornos populares (“bandas militares”, “comparsas de bandurrias”, “la gente”) como refinados (“salón elegante”) pero tras él llegó el “genio apagado” y la “gloria pasada” se volvió “recuerdo”.

Cuando la música pasó a ser repertorio de organillero abandonó los salones y se “arrastró” a “plazas”, “fiestas populares” y “suburbios” hasta que la indiferencia “la mató”.

Lorencillo decidió entonces dejar su vida en el lugar de donde no pudieron salir “sus ilusiones”, en la última escena (“borde de un altísimo tajo”, “barranco”, “piedras”, “matas”, “vueltas”) en que tocó su “melodía”.

La voz narrativa presenta cronológicamente una historia anterior desde el nivel extradiegético sirviéndose de la perspectiva clásica del narrador omnisciente “volvió los ojos con más amor a su composición primera”.

Morfológicamente es un texto de estilo verbal. Al tratarse de un relato anterior el papel funcional es para el pretérito perfecto simple de indicativo “cayó rodando...” (tiempo comentador del primer plano).

Secundarias son las descripciones, en imperfecto: del bolero “era un bolero...”, del éxito entre quienes lo “tocaban”, “ejecutaban” y cantaban y de su paso por la ciudad convertido en mecánica melodía de manubrio a la que “nadie prestaba oídos”. El subjuntivo es para los deseos de Lorenzo “una raza nueva que cayese de pronto sobre la tierra”. La mayoría de las perífrasis son “de obligación” debidas a la superioridad de la omnisciencia (“había compuesto ya Lorenzo la única obra musical que había de producir en su vida”).

El adjetivo se expande para aproximarse al verbo a la vez que busca la construcción de un mundo posible coincidente con el real en el que el especificativo dobla en número a los explicativos. También puede acabar sumergiendo al sustantivo en poesía cuando ondea en torno a él “gratos recuerdos amorosos”, “moribundo ser humano”...

Los superlativos absolutos: “muy andaluz”, “muy malagueño” definen la esencia del arte que desde lo popular alcanza refinadas estancias “triunfando de las ingratitudes del piano”.

Frecuentes anáforas acercan “El organillero” a la lírica acentuando sencillos paralelismos como en otros textos breves del mismo autor “se necesitan muchas cuerdas en el arpa, muchas vibraciones en los nervios, mucha brillantez y fecundidad en la fantasía”.

Son estos ritmos tripartitos que parecen reproducciones sintácticas del compás ternario del “bolero” los más frecuentes tras las estructuras duales (con variaciones de quiasmo “magia atrayente de un primoroso estilo” o de asíndeton “alegre, brillante”).

La percusión acelerada se consigue con la aglutinación de verbos e ilustra el desasosiego creativo del muchacho “Trabajó [...] con ahínco, excitó una y mil veces su numen, combinó, borró, trazó de nuevo”.

Parece la metonimia el tropo de lo popular por lo fácilmente que enlaza con el nivel medio del lenguaje “nadie prestaba oídos”. Las comparaciones facilitan el camino a la metáfora “como del nido los pájaros, habían volado de

sus cuerdas las notas”. Y esta permite las denominaciones del “numen” o inspiración como “lira interna” o “arpa” que de haber estado llena de “cuerdas” y de “notas” no se hubiera vuelto “ronca” ni el organillo se hubiera transformado en “ataúd”.

El narrador, que parecer trasunto del autor real por el conocimiento de la cultura andaluza que expone y su reflejo en la lengua (“*biznagas*”, con etimología del árabe hispánico - *bisínāqa*, - es uso andaluz, según el DRAE, de “ramillete de jazmines en forma de bola”), hace notar su presencia en el esquema comunicativo para poder conversar con el lector real “y ved a aquel hombre tirando del organillo” desde su punto deíctico, el presente de la escritura “vino a Madrid”.

Este afán dialógico tiene su correspondencia en expresiones coloquiales: “derramando a manos llenas”, cantar “entre dientes”, “lo mismo que si se oyera llover”... y es proclive a la emotividad “¡y Lorenzo vino al mundo con una sola melodía!”.

El mensaje de “El organillero” de que la mejor obra de arte es la que surge del pueblo y, desde ahí, es capaz de alcanzar cualquier esfera no elude el trabajo. El narrador es perfectamente consciente del proceso creativo: “hay que estar lleno de” recursos internos (“cantos, de motivos distintos, de músicas diversas”) pero también de “un sentimiento constante de cuanto encierra la belleza”, trabarlo todo mediante “la fantasía” y plasmarlo con “primoroso estilo”.

Este estilo, este nuevo estilo (al que el propio narrador llama “modernista”) llega acompañado, sin casi notarse, de:

-Alguna sinestesia “fresca composición” y muchos cultismos: “lira” < *lyra*, “melodía” < *melodía*, “elegante” < *elegantis*, “oídos flamantes” < *flammantis*, “instrumento” < *instrumentum*, “nota” < *nota*, “música” < *musica*...

-...el movimiento majestuoso (DRAE) del popular “bolero” y su desbordamiento sensorial que no es otro que el de la propia naturaleza andaluza: “aroma a *biznagas* y a agua salobre, a plátano y a pasas, a limoneros y a claveles”, “Parecía oírse en aquel compás alegre...”

-...el salto del mundo rural al urbano “una gran ciudad” lleno de “calles”, “público” y barrios diferenciados “suburbios” donde el arquetipo ideal de los

oficios “organillero” se convierte en la clase de los personajes que sufren (“su arpa ronca”, “el fondo negro del barranco”). Y cuando “en las interioridades de su espíritu” todo se confunde “Lorenzo iba siempre como sonámbulo”, estos personajes que sufren acaban decidiendo “concibió la idea de desaparecer él del mundo y de la vida”.

Así, el nuevo estilo que llegaba con la necesidad de llenarlo todo de luz “todo eso supo el inspirado muchacho abrillantarlo y encenderlo...” se vuelve decadencia “una noche...” dejando una “tristemente alegre melodía”.

4.8. “La peseta y el sol”

Ginés y Juan “son dos muchachos de pocos años” que representan actitudes opuestas ante la vida.

Las ganancias obtenidas por ambos “al llegar la noche” están en función de la actividad realizada durante la jornada: mientras Ginés escenifica su petición de limosna persiguiendo a los transeúntes, Juan confía la recaudación diaria a la buena voluntad de estos.

Juan no ve relación causal entre su ausencia de sentido práctico y el escaso capital que obtiene vendido como está a cualquier brillante estímulo capaz de despertarlo de su ensimismamiento. Y con toda distracción juega, hasta con los puntos negros que ocultan los objetos tras la fijeza de su retina en el sol. Uno de estos puntos esconde para Juan la peseta que Ginés acaba atrapando en el suelo.

La alegría, sin embargo, del avisado joven se torna desengaño al comprobar que la moneda es falsa.

El autor construye un mundo posible coincidente con el real no exento de cierto didactismo: Ginés representa la acción que parte del sentido de utilidad y Juan, el idealismo cuya luz, más que alumbrar, deslumbra.

Los personajes están funcionalmente tipificados como mendigos. El Objeto de ambos Sujetos es conseguir dinero pidiendo limosna.

Cada uno cuenta con el Adyuvante particular que le facilita la consecución del Objeto: Ginés teatraliza sus ruegos apelando a la compasión, Juan se confía a la voluntad de los transeúntes “esperando a que el que pase le eche una voluntaria limosna”.

El Destinator que les empuja es el elemental afán de supervivencia.

Era necesario algo que evidenciase las consecuencias de ambas actitudes, es la función del caminante al echarles la peseta. Ambos mendigos luchan por el Objeto pero la obnubilación de Juan se lo niega mientras que el sentido práctico “a ras del suelo” de Ginés lo pone a su alcance (incluyendo en él la otra cara de la realidad: el engaño).

La acción se sitúa “en una de las calles donde mayor es el tránsito y la animación”.

Genéricamente “La peseta y el sol” es un cuento con reminiscente evolución del costumbrismo en cuanto a arcaísmos lingüísticos “hállanse...”, personaje y escena “mira el doloroso cuadro de los mendigos” se refiere.

Su estructura, consta de tres básicas unidades de sentido que contribuye a diferenciar la tipografía:

-Por el marco (primer párrafo) sabemos de la actividad de los personajes “piden limosna” y de su nombre: “Ginés y Juan”. El hecho de que los sujetos tengan nombre supone cierta individualización e incluso, cierta elaboración psicológica; en este caso, los define la misma relación de oposición: que a don Quijote y Sancho Panza o los extremos de la piedra “turmalina” al ser frotada.

-El nudo contiene: las descripciones de los mendigos y el breve episodio que ilustra las consecuencias de su actuación.

De Juan se construye su etopeya “idealista”, “imaginación excesiva” y de Ginés su retrato: “su pensamiento” realista, “instintos de rapacidad”, “ojos, vivos y penetrantes”, “traje andrajoso”, “bardal de cabellos”, “cara” sucia, “sátrapa”. A Ginés le mueve “el afán de la avaricia”.

El carácter implica que Juan se quede dormido “sobre el escalón que le sirve de almohada” y que la recaudación de Ginés supere lo necesario “para el siguiente día”.

La trama de la petición de limosna se sirve de motivos dinámicos: “Ginés ensaya [...] trotecillo [...] y [...] voz...”, “el transeúnte” acaba dándole el dinero y una vez que “la moneda ha caído en manos del chiquillo...” este corta en seco su actuación.

Juan “se sienta [...] y pónese el sombrero entre las piernas, esperando...”, mientras se ensimisma en mirar “el inflamado disco del sol” a través de una “improvisada lente” que le ocasiona “una ceguera sublime”.

Alguien “arroja cerca de ellos el dinero” y Juan no lo ve “por llevar impresa en las retinas la redonda imagen del sol”, Ginés “la estrechó al fin entre sus manos” pero suena a “doble de esquilón”.

-En el cierre (último párrafo) el adjetivo “¡falsa!” resume la prueba de la moneda.

La historia es referida desde un nivel extradiegético sin focalizar porque el narrador es omnisciente “con esta diferencia de caracteres...”. Consigue mediante el estilo directo la menor distancia posible con la realidad para incluir en el relato las palabras de los personajes. Con alguna salvedad para el estilo indirecto “ordena se lo repartan entre ambos”.

Morfológicamente, el cuento, estilo verbal, utiliza un riguroso presente de indicativo tan intemporal como la lucha entre el deleite y la utilidad.

El narrador debe considerar núcleo de la historia este momento de la *batalla* entre Ginés y Juan porque le reserva el pretérito perfecto simple de indicativo (tiempo comentarista del primer plano) “el suelo fue furiosamente arañado”. Para los sucesos posibles emplea el subjuntivo o el condicional simple “los trajes hubieran sido hechos trizas si pudieran contener más jirones”.

Los adjetivos son, en su mayoría, explicativos y aportan tanto valores líricos, sobre todo con el epíteto (“iris redondo”, “duro diente”, “redonda imagen del sol”) como circunstanciales, con el predicativo (“para verse libre de su presencia”). En algunos casos son arabesco adorno del sustantivo “agradable emoción estética”, “inquieta agitación nerviosa”. El adjetivo refuerza las líneas semánticas (en cierta relación opositiva y trabajadas también por el sustantivo) de la claridad “diáfana calavera”, “irisadas

burbujas”... y de la tensión del conflicto “terribles propósitos”, “espantosa brega”, “fatídico toque”...

El ritmo, en la prosa, llega a través de la sintaxis. Ejemplos de ello son: las abundantes repeticiones de palabras que dirigen el texto a lo coloquial “céntimo a céntimo”...; bimetraciones “sacar una limosna y dársela” (puede que con quiasmo “puntos luminosos de la efervescente copa”); paralelismos (sobre todo de tres elementos con anáfora y su variación característica) “ya la hoja del árbol [...]), ya el insecto [...], ya el grano de tierra [...]]”...

La retórica del significado está siempre en la línea de una sencillez (con metáforas “Ginés [...], es el gorrión”..., metonimias “el afán de la avaricia se alza con fuerza increíble en su pecho”, personificaciones “desfilan [...] largas procesiones de astros...” al servicio de la imagen “el cristal que a lo lejos hiere la luz...”. Las comparaciones ayudan en el dibujo de las escenas “Cuando la moneda ha caído en manos del chiquillo, el hilo de agua <o voz débil> queda cortado de pronto, como el de la fuente la que se le pone un dedo en el caño”.

Muy disgregadas están las marcas que conforman las respectivas líneas semánticas de la claridad -en la luz y en el agua- (“sus ojos [...] despiden un [...] goteamiento de chispas de luz”, “para él sería más grato recoger estrellas del fondo de un lago...”, “una voz [...] que no parece sino un debilitado hilo de agua”, “Vive como deslumbrado”, “disco esplendoroso del astro”, “Su rostro, una vez ganada la batalla, brilla orlado con todos los resplandores del triunfo”...) y de la antítesis que acaba en conflicto (“Ginés y Juan”, “el personaje manchego respecto a su escudero”, “electricidad positiva y negativa”, “pide por Dios [...] guiña con un ojo al diablo”, “negativas del transeúnte y suplicatorios del muchacho”...).

El hecho de que los protagonistas tengan “pocos años” construye inevitablemente una atmósfera afectiva de la que se hace cargo el lenguaje con diminutivos “trotecillo”, “limosnita”, “centimito”, “panecillo”, “chiquillo”...

Diminutivos proferidos por los personajes y por el narrador en cuyo discurso, situado en un nivel lingüístico medio se encuentran también palabras coloquiales así definidas por la Academia (“sátrapa”, “charla”, “pilluelos”,

“cábalas”) o expresiones familiares (“del ras del suelo”, “apegado a la tierra”, “anuncian a la legua”, “hace mal papel de...” más frecuentes aún en los diálogos “Dios te ampare”).

El narrador parece trasunto de un autor real a quien gusta actualizar su presencia en el esquema comunicativo “no seré yo quien...” o “solo diré que...” y hace partícipe al lector “elegiríamos entre las piedras...”, adaptándole metalingüísticamente el discurso “Ginés, puede decirse, es...”, “porque es de advertir que...” o participando con él de los momentos más emotivos “¡oh castillo de naipes que rueda por el suelo!”.

Y, paradójicamente, los salpicados elementos modernistas del cuento: la atención al mundo espiritual (“por el espíritu de Juan...”, “va a producir en su alma...”), el alejamiento de la realidad (“burbujas de sus sueños...”...) que lleva al exotismo (“se sienta a la oriental, como lo exige la indolente pereza de su cuerpo”), el Simbolismo de colores (“cristal color de rosa, el cual se pone ante los ojos”) y sonidos (“doble de muerte”) apuestan por la defensa de la postura realista que supone la obtención de la moneda (“-la pillé, la pillé”) aunque resulte “¡falsa, falsa!”.

4.9. “La cantaora”

La canción flamenca, singularización de toda la canción popular, es expresión del sentimiento de las clases más humildes.

La técnica del cante jondo no escapa al buen observador: cuando en la voz de la cantaora hay juventud y fuerza, mantiene el sonido de la última vocal (las consonantes no se pronuncian “en las terminaciones”).

Ahora bien, cuando el timbre de la última vocal se va agotando en el transcurso de la fermata que cierra la copla, la cantaora acaba el adorno musical con la ayuda de otras vocales más cómodas (seguramente más abiertas) a su ejecución, adaptando a ellas los textos sucesivos.

Así hasta que la artista no encuentra “vocal apropiada a su acento” y la canción se convierte en una voz cargada de esfuerzo y carente de melodía.

Este proceso de decadencia pone fin a un éxito que la artista siempre echará de menos.

El Sujeto de la acción es la “*cantaora*” (“la mujer” o “esas mujeres, de voz apasionada y fresca”), su oficio constituye su Objeto: cantar flamenco ante un público (Destinatario) entre el que se encuentra el narrador “toda esta *lección...*”. Empujan (Destinador) a la mujer, junto al sentido artístico, cierto afán de éxito “exigencias a que acostumbró su naturaleza”. Con el Oponente del cansancio de la voz que va acabando con el oficio.

Otros personajes, secundarios, y que aparecen en el texto por alusión, son aquellos que expresan su dolor a través de la canción andaluza (*flamenca*): “un gitano”, “un preso”, “un campesino”.

La acción se desarrolla en el café cantante de “El Burrero de Sevilla”. A los cafés cantantes solían acudir las clases más bajas de la ciudad aunque también, superada su mala fama, acercaron el flamenco a todas las clases sociales. Eran locales de ocio donde, además de despacharse bebidas, se ofrecían espectáculos de cante, toque y baile flamenco. Tuvieron su mayor auge a partir de mediados del siglo XIX y hasta entrada la segunda década del siglo XX. Solían tener todos el mismo estilo decorativo: paredes con espejos o carteles taurinos en un salón amplio con mesas, al fondo del cual se encontraba el *tablao* donde los artistas ofrecían sus espectáculos. “El Burrero” estaba situado en la esquina entre las calles Tarifa y Amor de Dios de Sevilla, era propiedad de Manuel Ojeda Rodríguez (apodado “el burrero” por tener también una lechería donde se vendía leche de burra) y estuvo activo entre 1881 y 1897.

“La cantaora” es un recuerdo sobre molde costumbrista.

Se divide en tres partes:

El marco presenta el tema: la canción “flamenca” es ejemplo de “una serie de canciones que [...] recorren todo el mundo”, son las canciones populares que “siempre guardan el mismo sentimiento” (“de pena”, “de tristeza”, “de misteriosas soledades”).

El desarrollo del texto es el desarrollo de la “gloriosa vida artística” de “la *cantaora*” y sus consecuencias:

*Integran su actuación las siguientes situaciones:

a-Comienza cantando coplas que realizan su fermata final sobre la “i”. Esta puede tener: “timbre lozano” (“sin *desviar* sus sonidos) o timbre “opaco, insonoro” (“si la *i* [...] la trueca [...] en *á* o en *é* o en otra”).

b-La vocal de la fermata final ha pasado a ser la “e”, pero también pierde su “cristalina vibración”.

c-Se elige una nueva copla que realice su fermata final sobre la “o”.

d-“No hallar vocal apropiada a su acento afónico” conforma el retrato de la cantaora: “angustias”, “desesperaciones”, “congestiones”, “yugulares” hinchadas, “músculos del rostro” contraídos y una “garganta” adaptada que no recibe “notas” ni “armonía”.

*Las consecuencias son:

a-La desaparición del éxito “adiós, entonces, aplausos [...], ilusiones [...], sueños...”.

b-Su extrañamiento “el reclamo de los halagos a que estuvo hecho su oído”.

El cierre valora el cuento “toda esta *lección*, y muchas más que podría dar, las aprendí en...”

La voz narrativa se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad participando del universo que crea, es decir, formando parte del mismo en tanto que personaje cuya existencia no es conocida por el lector hasta el cierre en que encuentra la primera persona. El narrador es foco de la diégesis que refiere donde incluye el mimético discurso de su personaje a través de un particular estilo directo no introducido por un verbo *de lengua* sino por un verbo *de música*: “en vez, por ejemplo, de cantar la copla anterior, cantará esta otra: *Si quieres darme la muerte...*”.

El nivel fonético fonológico define las dos estrofas (populares) como coplas de cuatro versos octosílabos que riman en asonante según el esquema - a-a.

Morfológicamente, es un texto de estilo verbal en el que las acciones no se dirigen a preparar y dar solución a un conflicto sino a recoger metafóricamente el proceso dinámico de la actuación vital.

El tiempo verbal básico es el presente de indicativo que en el marco y en el cierre equivalen al presente de la escritura (“existe una canción...”) y en el desarrollo, a un presente con valor histórico que actualiza una vivencia del narrador (“si la *cantaora* está en la plenitud de su voz...”) en algún caso definida por su específico tiempo comentador del primer plano “si ya [...] perdió su cristalina vibración...” con el que juegan las anticipaciones (prolepsis) que permite el recuerdo “hará predilecto suyo otro cantar que termine en o”.

El tercer tipo de presente de indicativo es el que retrata la situación comunicativa en la que el personaje se mueve, es el tiempo del mundo comentado “la vida es un tren que sale...”.

Los adjetivos calificativos son, en su mayoría, especificativos lo que redundan en objetividad. Su función predicativa, muy útil en la descripción de acciones, está a medio camino entre el grupo nominal y verbal: “y si ya tiene empañada la e...”. Pero aún más propio del texto es su proximidad a lo sensorial produciendo sinestesias: “conserven limpia y fresca su voz”, “cristalina vibración”....

Además de en la lírica, donde mejor se encuentra el ritmo es en la sintaxis. Producen ritmo: las repeticiones “de vocal en vocal”, el repiqueteo impresionista de la enumeración inicial “llámese *flamenca*, húngara, cubana o andaluza” y la enorme cantidad de paralelismos. Paralelismos de dos y tres elementos, también de cuatro, muchos de ellos con anáfora o polisíndeton: “a veces delicias inmensas, a veces torturas horribles”, “no tenga ojos, ni sea aficionado a observar, ni en sitios superiores, ni en el mismo Burrero...”.

El nivel de lengua en el que se desarrolla el texto es el medio, prueba de ello son: la síncopa del título “...cantaora”, la manera particular en la que el narrador decide usar el lenguaje para acercarlo a lo coloquial “así, *rodando* [...] rodando...” y el ejemplo de fraseología “*hacer el burro*” pero, sobre todo, el uso metalingüístico de su propio discurso para facilitar la comprensión “si la *i* con que acaba el verso final (porque las consonantes); si la *i* con que acaba el verso...” o el inciso aclaratorio “...puede decirse...”.

Normal es la utilización de un nivel de lengua coloquial cuando el autor real hace partícipe al interlocutor “halaga nuestro oídos” a quien se dirige “puede aprender mucho quien se atreva a pasar de la superficie de cuanto ve”.

El campo semántico de la música: “órgano”, “guitarra”, “canción”, “instrumentación”... con sus tecnicismos “timbre”, “fermata”, “compás”, “melodía”... se convierte en metáfora explicativa del cuadro: donde la *cantaora* (cualquier persona) en su “gloriosa vida artística” “elige *instintivamente*” las vocales que mejor conservan y lucen su voz. A lo largo de una modernista “escala descendente” que “revela decadencia” y “camina hacia el agotamiento, hacia la anulación” la voz primera con “visos del ópalo” va produciendo “escalas [...] roncadas” y el éxito acaba desapareciendo “adiós [...] salvadas frenéticas de aplausos”.

Quizá haya otros “sitios superiores” pero la melodía vital de las vocales se escucha, a ritmo de copla, en “El burrero de Sevilla”.

4.10. “El paleta de visita”

Reco, en su cuarto, se prepara con esmero (aunque la ropa de domingo y, más, el esfuerzo de ponérsela le hacen pasar calor) para ir a ver a su novia.

Arregladas sus patillas y “*chivata*” en mano, se dispone a realizar el corto trayecto que separa su pueblo del de su novia. En las afueras, seguro de que nadie lo mira, revisa su atuendo con satisfacción y baraja la posibilidad de quitarse los zapatos debido a la escasa costumbre que tiene de llevarlos.

Anda con sumo cuidado para no romper el calzado limpiándolo secuencialmente.

Llegado a casa de la novia recorre sin decir nada la distancia hasta el patio en que ella le espera.

Afectuosamente, ambos se saludan con la sonrisa y la palabra. Y “empiezan las maniobras del primer cigarro” mientras ella no levanta la mirada del suelo.

No vuelve a haber más conversación que la inicial y sí muchos cigarros y carraspeos hasta la llegada de la noche en que el relato acaba sin saberse nada de la partida del novio.

Es uno de los textos con más carga humorística de los de Salvador Rueda, si no el que más.

El cuadro principal de personajes se organiza en torno al protagonista, Reco (único que tiene nombre propio). El Sujeto busca un Objeto (su novia). Y este primer nivel actancial es base de todo el relato al tratarse de una historia de cortejo. Adyuvante para Reco es el respeto que encuentra en la familia de la joven (aunque ya después de toda la tarde e iniciada la noche “ruega al cielo y a la tierra que el novio se levante y se despida”).

Quizá no haya Oponentes teniendo en cuenta que los enamorados parecen felices: “-Dios te guarde cara e sol. -Ven con Dios, rosa *trempana*”.

La fábula se desarrolla en el trayecto que separa las casas de Reco y su prometida ubicadas en pueblos muy cercanos y en el interior de estas mismas (el “cuarto” de Reco y el patio de ella) durante una “tarde del domingo” que se adentra en su noche de una estación calurosa “chaqueta [...] que le promete ahogarlo de sudor”.

Genéricamente es un cuento cuyas descripciones se encuentran en las tres partes diferenciadas tipográficamente: el primer párrafo es el marco donde se da la información principal: los personajes, su objetivo y el lugar y momento en el que están. Reco es “el mozo del lugar” lo que supone individualización, si no sería *un mozo*....

Casi inicia el desarrollo la etopeya de la madre de Reco: “amable”, “honradota y cariñosa”.

Su hijo, Reco, es el personaje mejor definido, el texto lo llama “figura” (en tres ocasiones) por la tipificación, y sus rasgos se reparten a lo largo del cuadro. El retrato se traza en el momento de “ponerse guapo y lindo”. Su vestimenta incluye “*camisión*”, “pantalón a rayas”, “afelpado chaleco”, “chaqueta ribeteada”, “negras y abundantes patillas”, “*chivata* que ha de servirle de bastón”, “expresión cerrada y bruta”, “nuevo cigarro”, “zapatos”;

es “sabio” en “ensartar corazones” y va por la calle dando “rumbos y donaires”.

Llega al destino por una calle “empedrada de punta a punta”. El patio de la casa de la joven es “ancho” y está “bajo el verde coronamiento de una parra”.

De la novia sabemos que para Reco es “bella”, que cuida su aspecto “ropa limpia”, “trenzas de su rodete” y que vive en un medio rural “pueblo inmediato”.

El cierre “en el silencio de la coche” reitera la inacción de los jóvenes “quién deseara oír en el silencio de la noche el diálogo de los dos amantes”.

El narrador se sitúa en un nivel intradieético: primero aparece como tal “andamos siempre a caza de algo que relatar a nuestros lectores” y luego se convierte en personaje de su propia historia “la madre de Reco [...] ya nos ha dejado entrar, y nos pregunta...”. El relato depende, por tanto, de la perspectiva del personaje narrador; sin embargo, Reco va solo por el camino lo que quiere decir que el narrador asume un conocimiento omnisciente cuando dice “hasta va pensando en este instante si quitarse o no los zapatos”.

Y se sirve de formas mimética con la realidad (que explican las variedades de la lengua “un deo que se rompa”) para incluir las palabras de los personajes en el relato (estilo directo y monólogo interior).

Al nivel fonológico pertenece la voz onomatopéyica “chapines” (chanclos de corcho forrados de cordobán -DRAE-) que esconde su comicidad en el rico material de piel curtida, cuando la realidad es que las suelas de los zapatos de Reco están arregladas con “tres cercos de clavos”.

La única onomatopeya “¡ejem, ejem!” se acompaña de la expresión “de vez en cuando” lo que multiplica su presencia.

La morfología dice que es un texto de estilo verbal construido sobre un presente de indicativo de valor intemporal. En el marco, el presente es, además, el del momento de la escritura del autor real identificado con un personaje desde el momento en que dice “vamos a lanzarnos, si el mozo no lo impide, en persecución de su persona”.

Las perífrasis verbales están muy presentes, sobre todo las de obligación “los seis botones que [...] han de ajustar, hasta ponerlo rojo de asfixia” quizá como un elemento más de los condicionados por el molde costumbrista.

Los procesos continuos se expresan en gerundio: “así andando y pensando...” y los deseos en subjuntivo “quien [...] anhelara sorprender sus pensamientos”.

El adjetivo está, en la mayor parte de las ocasiones, antepuesto al sustantivo, aportándole valoraciones subjetivas y, en algún caso, contribuyendo a la caricatura del cuadro del cortejo: “*repoquísima* gracia” (construcción redundante de superlativo formada por dos morfemas derivativos: prefijo y sufijo). El grado vuelve a trabajar el humor: “sería más difícil poner al descubierto la raya que abrir una carretera en terreno montuoso”. La literalización del texto la recuerdan los epítetos: “bella Dulcinea” o “luciente estrella”

La sintaxis es expresión de un ritmo, sobre todo, dual que reside en coloquiales repeticiones: “pisa que pisa y cavila que cavila”, paralelismos “mueve los brazos y estira las piernas”; ...aunque casi con la misma frecuencia aparece el elemento ternario en formas veloces “por último, peina, soba y perfila sus negras y abundantes patillas”, anafóricas “así transcurren las horas, así la tarde declina, y así llega la noche” o de polisíndeton “va pisando con primor las chinitas [...] y de vez en cuando saca el pañuelo y sacude el polvo a los chapines”. Paralelismos que, en alguna ocasión, alcanzan los cuatro y cinco elementos.

Es el nivel semántico, sin embargo, el que más importancia tiene en el texto. Configurándose todo él en función del entorno rural: rasgo significativo común de los lexemas: “garrote”, “yesca”, “eslabón”, “pedernal”, “charro artificioso”, “sonrisa de *paparreta*” (< páparo: aldeano u hombre de campo, simple e ignorante, que de cualquier cosa que ve, para él extraordinaria, se queda admirado y pasmado” -DRAE-)...; en esta línea se mueve la afectividad a que es proclive el medio, patente en los diminutivos “ramillos”, “frescota”, “trencillas”...; la etimología árabe sitúa este entorno rural, con más probabilidad, en la España meridional “almaciga” < *almásqa*, “azogado” <

azzáwq, “acicalada” < *siqál* y los usos léxicos andaluces -según el DRAE- lo confirman “*chivata*” -porra que llevan los pastores-, “*camisón*” -camisa-. Lo que nos lleva a pensar que los dos pueblos de que habla el texto pueden ser Benaque y Macharaviaya (Málaga) ya que se puede hacer el breve trayecto que los separa caminando, y estando este último en una altitud algo inferior, es posible que Reco saliera por la parte más baja de Benaque “Reco sale por la punta del calvario”.

El nivel de lengua en que se ubica este texto es el medio que, justificado por la Academia, aparece en coloquialismos: “magín”, “rumbo” y “frescota”; la interjección “*Ave -María* a la puerta” y toda una multitud de locuciones (verbales o adverbiales) “no separa a tres tirones”, “camisa de once varas”, dar “...en las narices”, “sin decir oste ni moste”, “cuélase el mozo de rondón”, “a la buena de Dios”, “Dios te guarde”, “ven con Dios”. Nivel a veces confundido con el vulgar: “*rosa trempana*” (trueque de consonante), “*trompezón*”, “*pué curarse*”, “*pa un buquete*”, “*melecina*”, “*ingüente*”... por ambos personajes principales.

En este medio rural gravitan rígidas costumbres, siempre en detrimento de la libertad individual como: realizar “en traje de domingo” las acciones que caen en domingo, ser y saberse objeto de comentarios ajenos “queda puesta su persona a los cuatro vientos para enamoramiento de mozuelas y envidia y cabildeo de los demás mozos” o guardar gran recato en el terreno amoroso “Reco toma asiento a cinco varas de distancia de su novia...” (ella cree “temeridad” dejar caer su mirada sobre “los zapatos del novio”).

El narrador, a través de hipérboles llena el texto de un humor sencillo y sensorial “alguien se asoma a las ventanas para ver pasar la caballería, que por tal le vende su propio pisar y el ruido que meten los clavos” del que participan fáciles tropos “ensartar corazones con la flecha rapidísima de sus ojos”...

Sencillez retórica y constructiva que encaja en el marco de una conversación donde el autor real (sirviéndose del narrador) es el emisor “por mi parte aseguro anticipadamente que...” que se dirige al lector real “ved, si no, por el cristal...”.

No obstante, sobrepuesta a la paleta popular, brilla la paleta modernista: en el colorido de la vestimenta “chaleco salpicado de ramillos azules que se destacan sobre fondo rojo”; en la sinestesia “dulce dueño”; en la pesadez de la tarde “las gallinas del corral que vagan en torno de ellos”; en la presencia del mundo de las artes “un enjambre de insectos forma invisible banda de música” banda sonora al encuentro; en el simbolismo de los animales que comparten el sentimiento de los protagonistas con su nombre propio incluido “el Reco de la bandada”, “gallinas”, “jilgueros”, “perdices” o en el de la parra que es verde como la esperanza que sombrea “una casa se abre bajo el verde coronamiento de una parra” (a diferencia de la parra negra de la puerta de Micaela “Bajo la parra” perteneciente al libro del mismo nombre que escondía el luto por su marido) y, finalmente, en la imaginería trovadoresca a la que se retrotrae la expresión “su dueño”.

4.11. “La trilla”

Pirámides de gavilla se van amontonando en la era dispuestas a ser desparramadas “bajo los cascos de las bestias y la tabla del trillador”.

Este dirige los caballos dentro del círculo procurando el fin de la faena antes de que acabe el día.

Al atardecer llegan las mozas del pueblo a llenar el cántaro en la fuente “situada cerca”.

Miguel, “a fin de hacer notar su persona” para facilitar el encuentro de “aquella a quien prefiere”, asegura los aparejos y hace sonar el látigo y una copla.

Cuando lo reconocen ascienden buscando el paseo “sobre la tabla”. De una en una suben al trillo y rodean al joven que a todas canta una seguidilla.

Así, queda la mies trillada y dispuesta para ser aventada.

Las mozas regresan al pueblo y llega la noche. “El campesino” cena feliz en familia.

Y cierta atmósfera de tristeza invade el exterior de la casa al son de las “esquilas” del ganado.

La función de Sujeto (tipificada) corresponde a Miguel cuyo Objeto es el de trillar la extendida mies. Al tratarse de un cuadro idílico, no hay Oponentes. Adyuvantes son las mozas que amenizan al trabajador su último tramo del día.

Solo citados están los personajes secundarios: un genérico “los trabajadores”, el grupo de campesinos que ultima otras fases de la labor (“un campesino”, “otro”, “y otro”), “el campesino” que cena “con sus hijos” y “los pastores”.

El texto comienza en una era rural al final de un veraniego día “la tarde comienza a extinguirse” y acaba en una noche lo suficientemente oscura para que resplandezca el “gusano de luz”.

“La trilla” es un cuadro costumbrista para el que Salvador Rueda ha vuelto a encontrar modelo en el “Idilio” griego, S. IV a. C., (breves cancioncillas que reproducen costumbres campesinas, sobre todo diálogos amorosos de los pastores, en un paisaje paradisiaco). En este caso, la costumbre campesina, como adelanta el título es “La trilla”, también hay expresivos e informales diálogos amorosos “celos tengo [...] a las hojas sueltas/ porque te rozan” con ritmo de canción popular en un entorno idealizado “suena el idílico repique de las esquilas”.

Las tres partes en que se divide el cuadro reproducen el esquema clásico de: marco, desarrollo y conclusión. Como los motivos dinámicos ya han conformado el resumen, veamos los elementos estáticos de la descripción:

- Sobre la era: “espigas”, “gavillas” (“caballos” -“cascos”, “herraduras”, “crin”, “rendajes”-), “trillo” (“pedernales”).
- “El trillador”: “Miguel”, “ardientes gotas”, “látigo”, “copla”
- Paisaje: “puesta del sol”, “mar [...] a lo lejos”, “fuente [...] cerca de la era”.
- “Invasión femenina”: “el cántaro a la cadera y la cabeza llena de flores”, “caldero”, “una muchacha”, “nueva moza”, “otra moza”, “Y [...] otra”, “risas”, “palmadas”.

- El desarrollo acaba con una panorámica colectiva en la que “avienta un campesino” [...], otro quita los arreos a las bestias, y otro junta lo trillado...”.
- En el cierre del cuadro, “el toque de oraciones” separa la labor agrícola de “las cenas”: “chimeneas” (“humo”), “hornillas” (“llama”, “sarmientos”), “mesa”, “pan moreno”, “clásica berza”, “añejo mosto”. La segunda y última escena del cierre es la del exterior nocturno “voz de los pastores”, “repique de las esquilas”, “gusano de luz”, “cáliz abierto”.

La voz narrativa se sitúa en el nivel extradiegético que le lleva a adoptar la perspectiva más abierta: la omnisciencia autorial (condicionada a los muy escasos rasgos psicológicos que transmiten las figuras): “comparte con sus hijos la alegría”.

Esta voz narrativa reproduce las palabras de los personajes de la forma más mimética con la realidad (a través del estilo directo) ya que así puede completar el universo (popular) que recrea mediante niveles de lengua, su habla... “¡Miguel es el que trilla! ¡Vamos allá!- exclaman todas”.

En el estudio del sonido el protagonismo es para las cinco estrofas métricamente idénticas repartidas a lo largo del texto. Se trata de cinco seguidillas de rima consonante con el esquema: 7a, 5b, 7a, 5b. Es una estrofa cuyo uso popular la ha mantenido sujeta a variantes (como el hecho de la rima en los versos impares o la consonancia) -Domínguez Caparrós: *Métrica de Cervantes*-. La seguidilla también es un baile cuyas características reproduce igualmente el texto: el contenido de sus letras suele ser de tema amoroso “grano fuera [...] / para entrarme en la suela / de tu zapato”, se bailaba por parejas que solían ser mixtas “rodea con un brazo la cintura del mozo” y se iban cambiando “nueva moza... [...] otra moza, [...] Y luego [...] que otra” formando parte de celebraciones agrícolas.

Morfológicamente, el texto tiene un estilo verbal con función descriptiva. Al no haber conflicto, no podemos hablar de narración. Las acciones fluyen en el tiempo: la trilla, la llegada de las jóvenes, su paseo sobre la tabla, el fin de la labor y la cena. El tiempo base es el presente de indicativo actualizando la intemporalidad de una costumbre de la que parece sentirse orgulloso el autor a juzgar por los emocionales subjuntivos con valor de imperativo con los que

abre el texto “cruja el furioso látigo; caigan los haces sobre la era; troten apresuradas las bestias; remeta el tridente [...]; todo vaya precipitado...”. Recuerda el arcaísmo del género la posposición del pronombre “nueva moza pónese sobre la tabla”.

Los adjetivos reparten su sentido entre lo objetivo y lo subjetivo con poco más dominio de los explicativos (que tienden a la previsibilidad del epíteto “ruidoso estrépito”, el mar es un “inmenso lago”, “gigantesca pirámide”...) y cierta presencia del elemento circunstancial en el predicativo “sentado a la mesa, el campesino parte [...] su pan”.

El ritmo, regular en las estrofas, está presente también en la prosa: en repeticiones “haz a haz”, bimetraciones “brinca y resuella”, paralelismos sobre todo de tres elementos “afianza el trillo, [...] monta sobre la tablazón y deja en el aire con el látigo una sarta de chasquidos”, polisíndetos “y arde y tiembla”, epanadiplosis “una pirámide de gavillas se eleva en uno de los lados, y nuevas cargas de trigo entran a formar otra gigantesca pirámide”...

El uso especial del lenguaje en el terreno semántico corre a cuenta de una sutil sencillez con forma de: metonimia “los horarios de la esfera”, imagen “las chimeneas despiden sus espirales de humo a los cielos”, comparación “como velando la puesta del sol” y metáfora donde el trillo es una “nave” en la que el mozo está dispuesto a ahogarse si es junto a la joven que lleva (esta familiaridad con lo marítimo “el mar mírase a lo lejos” y el “caballo moro” del que tira Miguel quizá permita ubicar una vez más el texto en alguna población malagueña).

A través de la personificación consigue Salvador Rueda que el cuadro rebose vida en todos sus elementos “furioso látigo”, “saltan las espigas bajo las herraduras” y “los sarmientos arden retorciéndose y lanzando gemidos de dolor”.

Los textos costumbristas de Salvador Rueda, y sobre todo aquellos centrados en oficios, exhiben el numeroso vocabulario de la disciplina que permite su descripción, como hemos visto.

La espontaneidad y esfuerzo del trabajo agrícola animan a la conversación, de ahí la cantidad de elementos relacionados con la modalidad elocutiva del diálogo: imperativos “¡tira, [...] / brinca y resuella!”, apóstrofes

“¡jarre, Lucera!”, exclamaciones “¡mira si es grato!”, la afectividad del diminutivo “mozuela”, la expresión (DRAE) “¡vamos allá!” y, en definitiva, la emotividad “¡Miguel es el que trilla!”.

El romanticismo del atardecer genera tanto la melancolía del dorado “dorados manojos”, “desgranándose en rosarios de oro”, “arroja granos de oro” como la fuerza del rojo: el sudor es de “ardientes gotas”, el mar “arde” y es “de fuego” y “la llama” está presente en “las chimeneas” y “en las hornillas”.

Todo sobre una bien pintada atmósfera modernista que al desvanecerse “un paño inflamado se extiende en el horizonte”, “soñolienta copla” se llena de “transparencias con angustiosa lentitud” hasta caer en “vaga tristeza” (inexplicablemente contrapuesta a la inmediatamente anterior “alegría” del hogar”).

4.12. “La faena de naranjas”

Alrededor de las siete de la mañana, conforme Mercedes se dirige “a la faena del limón y de naranja” va percibiendo el agradable olor “del fruto”.

Camina deprisa para poder charlar un rato con el “dependiente mayor de una casa de comercio sita en la misma calle” antes del inicio de “la tarea”.

Le encanta a Mercedes, desde “las ventanas bajas” de su puesto de trabajo, observar a don Manuel en atareado trajinar.

“A la puerta de una gran tienda” “cincuenta faeneras” organizan cajas y frutos bajo el sol de la mañana en una calle que amalgama olores (a pescado, “cuadras” y “grandes depósitos de pasas”) sonidos de mercancías y perfiles del reciente avance industrial.

Don Manuel, con astucia picaresca, consigue citar a Mercedes para el final de la mañana. Mientras, las faeneras envuelven naranjas y las depositan en las mismas cajas que van clavando los carpinteros entre desenfadados diálogos. El intenso trasiego laboral se reduce al acabar la mañana.

Los amantes, discretamente se esperan y pasan “la tarde en una venta”.

El bullicio comercial (en general y del embalaje de naranjas en particular) se entrelaza con la alegre y desenfadada historia de amor entre Manuel y Mercedes.

Los actantes son “figuras”. En el papel de Sujeto protagonista está Mercedes, cuyo Objeto es cumplir su jornada laboral envolviendo limones “de papeles de seda” sin poder evitar, por intrínseco a su persona, cierta dedicación a la cuestión amorosa en que se ve correspondida por las atenciones de don Manuel (alegre Objeto en las mañanas de ella).

Es este el eje actancial básico, capaz de hacerse con la situación y evitar a los Oponentes “responde ella con disimulo, para no ser notada de las compañeras; -y la pareja no vuelve a cambiar palabra en toda la mañana”.

La acción se desarrolla entre la franja horaria que va desde siete de la mañana (“todas las mañanas [...] a eso de las siete”) hasta las dos del mediodía (“a eso de las dos [...] Mercedes quédase sigilosamente en la esquina de la calle”) en el inmediato entorno de “una gran tienda de comercio” de la ciudad de Málaga.

Genéricamente se trata de un cuadro costumbrista (“el cuadro tiene vida”) rebosante de expresión y sensorialidad y muy cosido al tema secundario del amor, rasgo constitutivo también de sus protagonistas: ella está “llena de pasión” y “mucho charranería para mirar con arte las cosas relativas al amor” es la que tiene don Manuel.

El cuadro que enmarca el negocio de envolver naranjas y limones y prepararlos para su transporte se divide en tres partes llenas de elementos descriptivos:

El marco (primer párrafo) presenta a Mercedes: su gentilicio “trinitaria” la hace oriunda del malagueño barrio de la Trinidad que limita al este con el río Guadalmedina cuyo puente cruza para dirigirse al trabajo.

El desarrollo se adentra en el retrato de la protagonista: es “faenera” (“gracia, chiste y lances de amoríos”), “alegre”, “alta sin exceso”, “rubia”, “de ojos azules”, “muñecas y brazos cenceños”, “pulcritud” (“en el andar y en el vestir”), “lenguaje [...] pintoresco”, “afinación de sentidos”.

Con posterioridad al de ella surge el de don Manuel, también está bastante trabajado: es “el dependiente mayor de una casa de comercio sita en la misma calle”, “chico de cuerpo”, “pluma [...] tras la oreja”, “aire de persona importante”, “el amante”, “sonrosado de color”, “de bigote negro”, “edad de cuarenta años”, “gracioso y regordete” (dos veces), “nerviosillo, apuesto y diligente, con algo de abdomen”, “le tiene sorbido el seso”, “gentil donaire”, “sombbrero”.

Al desarrollo pertenece también la escena de “el tenderete de cajas y de frutos” con los subtemas: “enormes pilas” y “gárrula nube de faeneras”.

...La topografía de la calle y sus vistas: “tienda de comercio”, “pescadería”, “taberna cercana” (“donde el dueño” -“figura” del texto-vende pescado “con el mandil ceñido” y cecea), “casas de la calle” (“almacenes y caballerizas”), “carros que pasan”, “pregones que anuncian [...] mercancías”, “fábrica”, “fraguas y herrerías”, “vapor que atraviesa el puerto”, “rudo trabajador del muelle”, la prosopografía de “un pescador” (“cenachos”, “faja enrollada”, “camisa abierta”, “esportilla de los cuartos”...)

O la escena a la puerta del comercio en la que se envuelven y embalan naranjas: “cincuenta faeneras”, “papeles”, “los carpinteros”, “cajas [...] llenas”, “martilleo”, “diálogo”, “dichos y bromas”.

Cierra el cuadro la escena en la “venta” al medio día: “Mercedes [...] pide [...] sardinas”, “don Manuel [...] exige [...] refresco de naranja”.

Situada en el nivel extradiegético la voz narrativa es (en el momento de la escritura) o fue, contemporánea a los sucesos que refiere “Mercedes, y lo cuenta ella misma, conoce a D. Manuel...”. Fuera de la trama el narrador opta por un relato no focalizado “Mercedes, en lo primero que piensa cuando lo ve, es en cogerlo de la mano...” (la omnisciencia es la única manera también de transmitir la gran cantidad de percepciones sensoriales de los personajes). Para la conversión en relato de las palabras de los personajes el narrador emplea el estilo directo “-esperaré - responde ella...” o una mezcla entre estilo directo e indirecto “es un olor el de su novio -dice Mercedes, -que *no consiste en el de sudor...*”.

Viendo la voz onomatopéyica “chorros” (en “arroja la gracia a chorros por la boca”) y la aliteración que guarda el sonido cortado por el caño de la fuente “hecha trizas y rizos el agua” no presta más atención el discurso al nivel fonético.

El estudio de la morfología revela la presencia del estilo verbal. La costumbre de embalar naranjas y limones ha contaminado de presente de indicativo la relación de Mercedes y Manuel mezclando el presente con valor intemporal, con el presente histórico y, aún, con el presente habitual “atraviesa todas las mañanas el puente”.

Los adjetivos casi guardan equilibrio entre objetividad y subjetividad, predominando el especificativo, con el que se facilita la construcción de mundos posibles reglados (coincidente con el real). En algún caso rodean al sustantivo con lirismo “olorosas naranjas retratadas en los ojos” pero su principal función es descriptiva: a través del grado “el más chico de cuerpo de todos los compañeros de oficina”, del atributo “es [...] Nerviosillo, apuesto y diligente” y del predicativo “el olor [...] llega intenso y penetrante al olfato, unido al de boquerones fritos”.

El ritmo base es el dual, presente en: repeticiones “palabra y palabra”, multitud de bimetraciones “los dientes muerden y mascan”, paralelismos “Don Manuel, atraviesa la calle y ve a la muchacha” y la concatenación “como la calle está cercana al mar, y cerca del mar está la Pescadería...”; frecuentes son también los paralelismos de tres elementos (a veces con anáfora “ya es un carro [...]; ya es un rudo trabajador [...]; ya un pescador...”, polisíndetos “y unas personas aproximan porciones de naranjas [...], y otras ponen colmo saliente a sus cajas, [...] y mientras salta alegre y repiqueteado un diálogo...” o en enumeración impresionista “según lo ajustado, propio y expresivo”) y hasta de cuatro y cinco.

Semánticamente, al lirismo (común en los textos de Salvador Rueda) “el trozo de puerto [...], metido como mar diminuto en las pupilas” se une el rasgo de la comicidad a la que se llega con: metáforas llenas de ironía “aquel especie de pincel de su lengua” pero, sobre todo, con hipérbolos “una vertiginosa sensación que parece desencajarle los huesos, y le acorralla la

sangre a la cabeza, como si tuviese colocada una bomba encargada de subírsela al cerebro”.

Se engarza el discurso en un nivel medio del lenguaje del que dan cuenta (siempre según el diccionario de la Academia): coloquialismos “amoríos”, “labia”, “palique”, “muchacha”, “cuartos”; la locución adjetival coloquial “vivitos y coleando” y la locución verbal coloquial “aprieta [...] el paso”. Existen, de todas formas, gran cantidad de locuciones que el Diccionario no registra como coloquiales pero que integran la expresión informal “ni más ni menos”, “de acá para allá”, “le tiene sorbido el seso”...

En este nivel medio se ubican muy bien los sufijos afectivos y/o diminutivos: “pequeñito”, “nerviosillo”, “figurilla”, “regordete”, “carrerita”...

...Y de él gusta dejarse llevar el narrador que emplea explicaciones metalingüísticas (coloquiales) para hacer más claro su discurso: “como decir...”, “...como se dice...”, “...baste decir...”.

Es un cuadro completamente malagueño: por su topografía “el puente de Guadalmedina” (“río que pasa por el centro de la ciudad”), “barrio del Perchel” (situado en el distrito centro de Málaga a la margen derecha del río) cuya parte norte limita con el barrio de La Trinidad, en el que ha nacido Mercedes -“la trinitaria”-, “la Caleta” (barrio también perteneciente al distrito centro de la ciudad ocupando una estrecha franja costera); por su producción agrícola “grandes depósitos de pasas” (con denominación de origen para las pasas producidas en la comarca de la Axarquía y la subzona de la costa occidental) y pesquera “olor a marisco [...] unido al de boquerones”; por el léxico “charranería” (< *charrán*: pillo, tunante. Se dijo de los esportilleros malagueños vendedores de pescado), “moraga” (uso andaluz. Acto de asar con fuego de leña y al aire libre frutas secas, sardinas y otros peces) y la referencia al ceceo “hablar con nativo *ceceo*”.

Sociológicamente, destaca la actitud extrovertida de la protagonista. A diferencia del común de las protagonistas enamoradas y recatadas o esquivas (“cuadro húngaro” -*Bajo la parra*-) de la mayoría de los textos breves de Salvador Rueda, Mercedes hace gala de una abierta frescura “decir faenera quiere decir [...] gracia, chiste y lances de amoríos” y tiene la posibilidad de

cambiar de pareja (-“Don Manuel - así se llama el amante, por una semana de Mercedes-”).

Además de la sinestesia “dulce transporte de voluptuosidad”; de la impresionista escena inflamada de luz de las faeneras a la puerta de la tienda “cuyos rostros encienden las arreboladas ráfagas de sol que arrancan vivas reverberaciones a las naranjas. Diríase que las figuras danzan dentro de una especie de incendio suave” y del detalle de los “finísimos papeles de seda” con que se envuelven los frutos... el texto conecta con el Modernismo a través de una nueva y desbordada sensorialidad que se inicia en los olores y llega a la exteriorización del amor (entra Mercedes al trabajo percibiendo “el olor intenso del fruto” que “muerde y masca el olfato”, “conoce a D. Manuel por el olor”, cuando este le “imprime un beso ladrón” ella “le deja en la nariz un incitante y alegre olor a naranja”, ella despide “enloquecedor olor a limonero” en la venta) debido quizá a nuevas y modernas costumbres urbanas “consorcio de cúpulas y chimeneas de fábrica, la faja del humo del vapor que atraviesa el puerto...”.

4.13. “La granizada”

El proceso de preparación, transcurso y descampada de una tormenta de granizo son las fases que conforman el texto.

El cielo comienza a hacer ruido. Alguna densa nube reduce la luz del horizonte y otras, más ligeras, vuelan rápidas cubriendo de sombra campos y viviendas.

Tras los truenos crece la oscuridad. La pesadez crea imágenes amorosas.

El temporal se hace inminente en el movimiento nervioso de las hojas.

El relámpago iluminando la oscuridad es paso previo a las primeras gotas. El viento se vuelve huracanado y tras “un espantoso trueno” irrumpe el granizo que cae haciendo mucho ruido.

“Las familias se asoman a las ventanas” para ver los dibujos del fenómeno sobre el paisaje y las construcciones.

Para otros personajes, el temporal supone: preocupación, miedo o diversión.

El actante protagonista es “la granizada”, Objeto de análisis diferentes por parte de figuras tipificadas: para el Sujeto “familias”, la tempestad es Objeto de espectáculo; para el Sujeto “labrador”, la tempestad es Objeto de preocupación laboral; para el Sujeto “beata”, la tempestad es Objeto de miedo y ocasión de rogar protección; para el Sujeto “chiquillos”, la tempestad es Objeto de juego y oportunidad de buscar caracoles.

La acción debe desarrollarse en un ámbito rural porque “corren los chicuelos [...] por los alrededores de la población” y durante una estación calurosa “el bochorno invade todos los cuerpos”...

El texto es la panorámica de una tormenta de granizo. Su modalidad elocutiva es la descripción (dinámica) y se divide en tres partes:

- La primera contiene la preparación de la tempestad con protagonismo para el movimiento de las nubes “obscurécen casas y paisajes a medida que atraviesan”. Una nube es detalle de lo que va sucediendo: deja en la sombra “las montañas [...] los valles [...] las campiñas [...] la nieve de las altas cimas [...] un río [...] el largo puente [...] los sembrados [...] los campanarios” y “las poblaciones” hasta que “traspone por el lejano horizonte”.

- En el desarrollo se desencadena la tormenta “los primeros truenos...”. El ambiente y el cuerpo están pesados. “Ráfagas de viento”, “un relámpago”, “bocanadas de aire caliente”, “gotas anchas y tibias”, “el temporal” arrecia en el pueblo “las hojas [...] van calle adelante”, un “espantoso trueno” abre el “espectáculo” de granizo observado por “las familias” en “ventanas y azoteas”. “El labrador”, “la beata” y “los chiquillos” no son espectadores sino actores para quienes el aguacero tiene consecuencias. Transición al cierre es el “el primer rayo de sol” aprovechado por “los gatos”.

- El cierre recapitula las consecuencias del temporal: positivas “los caracoles que salen” y negativas “hojas y flores deshechas”, “yerbas arrancadas”, “pájaro ahogado”...

La voz se sitúa en un nivel extradiegético desde el que elabora un relato con focalización externa, es decir, no indaga en las conciencias de los

personajes, observa discretamente desde el exterior “uno coge los granizos en la mano”. Aunque es cierto que hay un momento de omnisciencia, la voz narrativa habla de un mundo interior, probablemente el suyo propio vinculando el texto a la experiencia “la imaginación suprime entonces obstáculos y distancias, y dijérase que va a dar besos en labios encendidos e incorpóreos”.

Además del didáctico vocablo de origen onomatopéyico (DRAE) “zumba” (“la tempestad zumba cada vez más cercana”) la atención del nivel fonético es para la aliteración sobre la “-r-” que encierra las vibraciones de la tormenta (“trueno, seco, horrible, tremendo”...) y para el repique del granizo en el metal (“esquila cascada”).

Morfológicamente es un texto de estilo verbal construido sobre la intemporal cercanía del presente de indicativo. Con inevitable atención al gerundio capaz de extender los procesos “evaporándose al calor interno del suelo”.

Hay un casi perfecto equilibrio entre objetividad y subjetividad buscada a través del adjetivo (es prácticamente igual el número de explicativos y especificativos) lo que indica que el mundo posible coincidente con el real construido es de gran fondo lírico. La intención descriptiva lleva a aglutinar esta clase de palabras “aires rayados de blancas y vigorosas líneas formadas por granizos”... aunque también la enumeración de sustantivos dibuja rítmicamente las escenas (“el aguacero, que en todas direcciones rueda y pártese haciendo infinitas cascadas, rosarios y madejas, y levanta estruendosos rumores en cristales, tejas y campanas”) pudiéndose encontrar, además, otras construcciones reiterativas: repeticiones “de rama a rama”, bimeembraciones “se juntan o arremolinan”, polisíndetos “pisar y recoger los granizos y hacer con ellos...”, epíforas “son sustituidas por otras, y luego por otras”, paralelismos “antecede a violentas bocanadas de aire caliente y a prolongado estrépito de puertas y ventanas” (siendo los más frecuentes de cuatro elementos y el más extenso de ocho -dedicado a las reacciones de los espectadores ante la granizada-).

Junto a la sintaxis, donde más claro se ve la literalidad del lenguaje es en los recursos del nivel semántico: la hipérbole contribuye al engrandecimiento y singularización del evento “un relámpago, que en lo obscuro del día finge un incendio universal”, las comparaciones son herramienta para la visualización “los granizos [...] bajan [...] dando saltos y brincos como bolas de ruleta” al igual que las imágenes (una nube “pasa sobre las poblaciones, barriendo los reflejos de las casas”) pero la mayor responsabilidad es para metáforas y personificaciones; estas, extendidas a lo largo del texto, lo llenan de vida, como si los elementos naturales tuvieran autonomía “síguense los granizos unos a otros”, estos “traban alegres bailoteos en las puntas de las torres” (individualidad de la que informa el propio texto “forman las hojas raudos remolinos que van calle adelante como seres animados”).

La eficacia de las metáforas es mágica: las nubes sobre los campos son “mantos de este ejército de fantasmas” o “murciélagos que vuelan al ras del suelo, u olas de sombra que ruedan persiguiéndose”, los granizos son “fuertes botonazos en los cristales” o “bombardeo de lágrimas en aleros y repisas”.

El texto se desarrolla sobre un nivel culto del lenguaje quizá proporcional a la poesía que encierra: “diáfanos” < *diaphanés*, “enervar” < *enervare*, “languidecer” < *languidus*, “tibia” < *tibia*, “oscuro” < *obscurus*, “acre” < *acris*...

Realiza el autor alguna aclaración metalingüística “...y dijérase que...” y comparte su propio centro deíctico con el de la narración haciéndoselo compartir también al lector “ya están arrastrándose por allá arriba los mazos y martillos con que se funde la tempestad”.

Es el cuadro de las sensaciones: olfativas “olor acre de la tierra”; auditivas “sonora lluvia”, “resonante cascada”, “estruendosos rumores”...; visuales “el vivo color de los sembrados”; anímicas “los nervios llenos de electricidad, se enervan y languidecen cual si cayeran en las más honda postración”...

Cuadro en el que, pese a la oscuridad, brilla la luz (según y como acostumbra a mirar Salvador Rueda): cada “luciente bola” se ensarta en “brillantes cuentas” que forman el “deslumbrador aguacero”.

Junto al ritmo, la fantasía y la sensorialidad hay más elementos modernistas: desde el pesado ambiente de tormenta en una estación calurosa se llega al erotismo “excita a escenas de pasión” y a cierta vaguedad decadente (el gato llega al rayo de sol “para meterse en él y entornar los ojos con pereza”) que aumenta hasta acabar con el “pájaro ahogado por la lluvia”.

Elementos pintados con una discreta estética que llena el cielo de color “violado”, que pinta un río con “superficie de plata”, la sombra de una nube por un puente en tanto que “majestuosa visión” y a un pájaro cualquiera muerto en el suelo simulando “hallarse dentro de blanco y original sepulcro de perlas”.

4.14. “El riego de la huerta”

Camarate es un “corpulento hortelano” de fiera apariencia orgulloso de su plantación.

Antes de iniciar la tarea contempla satisfecho “la extensión llena de surcos”, imagina a los vegetales “esperando el chorro de la alberca” y pone “motes de cariño a las plantas hermosas”.

Luego se deshace del cigarro, acerca “el azadón, el escardillo, la azada...”, revisa con sumo cuidado y eficacia la estructura de los camellones y tira “del tapón del estanque”.

Discorre el agua por el suelo con Camarate “al nivel de la punta del chorro” cerrando con la azada trozos “de terreno” conforme van llenándose para abrir otros mientras salpica con una regadera los vegetales de las almásigas.

La huerta rebosa frescura. Camarate se aproxima a la alberca, donde el descenso del nivel del agua evidencia un hábitat antes oculto, y pone el tapón.

El trabajador acompaña de letanías su camino de regreso “a la población”.

El Protagonista es una figura (el tipo del hortelano) porque, aunque el lector conoce rasgos de su carácter, el Sujeto no se expresa hasta el punto de diferenciarse del grupo. Pasa la casi totalidad del tiempo “solo en su solo cabo” (lugar). Sus únicos contactos con personas llegan con sus vanaglorias del oficio “sentado entre el corro de gente de la plaza” y la opinión de “alguna mujer” cuando lo ve camino de la plantación.

La acción debe desarrollarse durante el verano que es cuando están maduros los productos de la huerta y al final de la tarde para hacer más efectivo el riego.

El texto reproduce un mundo posible coincidente con el real (no idealizado, por tanto, pero conecta directamente con la tónica satisfacción que produce la vida retirada empleada en el cultivo de la tierra. La primera huella del bucolismo está en los cuadritos de Teócrito -s. IV a. C-, son breves cancioncillas que reproducen costumbres campesinas en un paisaje paradisiaco).

Consta de tres partes que se suceden respetando el lógico discurrir del tiempo. Al ser un cuadro de costumbres, hay un gran componente descriptivo al que la narración se supedita eliminando el conflicto.

El marco casi completa ya el retrato de Camarate. Sus rasgos morales son: “honrado”, responsable “no piensa más que en sus quehaceres”, “vigor” y escondida “expresión de ternura”. Sus rasgos físicos: “recio de su persona”, “mollas de carne”, “cincuenta años” y fumador.

El desarrollo comienza con la llegada del trabajador al huerto. “Pie de un barranco” e “hilera de colmenas” constituyen la topografía que rodea la plantación cuyos cultivos son: “tabla de tomates”, “tabla puesta de calabazas”, “pimientos”, “pepinos”, “lechugas”, “coles”, “perales” y “manzanos”.

Entre sus instrumentos de trabajo están “el azadón, el escardillo, la azada”.

Salen más rasgos de la etopeya de Camarate: es atento y cuidadoso “diestro en no herir planta alguna”, “desenredar dos tallos que se habían trabado”.

Y más rasgos de su prosopografía: “mangas remangadas”, “camisón abierto”, “pies llenos de arañazos y restregones”.

La escasa cuarta de líquido que queda en la alberca permite ver: “peces y anguilas”, “ovas [...] colgadas de los muros”, “hervidero de reptiles” y “una rana”.

El fin de la labor (cierre) es simétrico a su comienzo: “último cigarro”, “instrumentos de labranza” guardados y “letanías” (nuevo rasgo -religiosidad- de su carácter y monólogo para el camino de vuelta).

La voz narrativa se sitúa en un nivel extradiegético y construye un relato no focalizado en el que la omnisciencia autorial da cuenta de la percepción que el Sujeto tiene de su propio trabajo “satisfecho de su requisa...”.

La distancia con la realidad escogida para ensartar las palabras de los personajes es la menor existente, resultando un estilo directo, tan mimético que permite el estudio de las variedades de lengua. Camarate no necesita interlocutor “hablando consigo mismo” y cuando una mujer se dirige a él dice: “ya va el hortelano a su huerta”.

Morfológicamente es un texto de estilo verbal construido sobre un presente indicativo con carácter “habitual” por la sistematización del proceso de regadío: preparar los instrumentos, revisar la estructura de los surcos con cuidado de los vegetales, abrir el agua, reconducirla y volver a tapar el estaque.

Para los vistazos al pasado inmediato se emplea el pretérito perfecto compuesto “por los sitios donde ha pasado la corriente” y para el más lejano “esta tabla proujo el año pasado...” o puntualmente narrativo “después de enjugarse con la manga de la camisa los salpicones que le cayeron en el rostro...” el pretérito perfecto simple.

Entre las perífrasis verbales, las más frecuentes son las que suponen anuncio e inicio de acciones (incoativas e ingresivas) “empieza a pasar revista a las acciones” por el afán de referir los procesos detallados y completos.

El adjetivo puede llenar de adornos al sustantivo “honrado trabajador, cuidador...”, “brioso caballo cogido de la rienda” pero su finalidad es

principalmente informativa, por eso abundan los especificativos según conviene a las coordenadas reales. De gran eficacia en el movimiento de la descripción es el valor circunstancial del predicativo “el chorro, cayendo desde más altura, baja roto y desramalado”.

El ritmo, de unánime presencia, en los textos breves de Salvador Rueda, cobra forma de: repeticiones “entrando de surco en surco y rodando de tabla en tabla” (originadas en los dibujos secuenciales de la huerta); bimetraciones “para inclinarse y desenredar”; paralelismos (con antítesis) “cierra con la azada el sitio de entrada y abre el de otro lugar”, de tres elementos en gran parte de las ocasiones “aquí desvía la pierna [...], allí asienta el pie en una canal [...]; más allá mete el pie entre las hojas...”; el ritmo se acelera y hace alegre con la repetición de conjunciones “y cuando le parece, salta; y cuando no, pisa quedo; y tan pronto...” o con las muy frecuentes enumeraciones de tres elementos “el raudal ondula, quíebrase o se pulveriza”.

Los recursos estilísticos se han ido poniendo al servicio de la descripción: la constancia de Camarate la hemos visto en su asociación con la hormiga “cuidador de lo suyo como una hormiga”; que es fiero, al identificarlo con un león “el aspecto de cara de león”. Debido a su afán es “un gladiador que ha ejercitado sus fuerzas en las luchas del trabajo” y por su corpulencia un “San Cristóbal” o “Goliath doméstico”.

Cierta mitificación del personaje se consigue con la hipérbole “a quien nadie ha visto nunca sonreír”, “el hortelano [...] prolonga hasta lo interminable su discurso”.

El resto de las metáforas participan de la sencillez de la escena “el pie de un barranco”, “la esponja de la tierra [...] merma” el chorro del agua, “la corriente convertida en una trenza cristalina”... aunque más originalidad tienen las imágenes: cuando el pez salta “deja en el ambiente como un latiguillo de gotas”, el agua refleja “las azules profundidades del cielo”, en el estanque “bajan por el caño las fantásticas petrificaciones que la corriente forma”...

La personificación aporta una especie de sutil atmósfera mágica en la que los elementos se desenvuelven con vida propia: como los pimientos que están “esperando el chorro de la alberca” (al igual que los pepinos y los perales) o los tallos que “se habían trabado de disputa”...

Se da en el texto cierta relación con la imaginería católica: “Camarate es [...] un San Cristóbal” (tradiciones no canónicas lo describen como un gigante cananeo que tras su conversión al cristianismo ayudaba a los viajeros a atravesar un peligroso vado llevándolos sobre sus hombros), también es un “Goliat” (-nueva referencia a la gran complexión del hortelano- Goliat, de acuerdo con la narración bíblica fue un soldado gigante del ejército filisteo que durante cuarenta días asedió a los ejércitos de Israel. Fue herido por David con una honda y una piedra y decapitado posteriormente por su espada). Y en un lenguaje que recuerda al místico se expresa la satisfacción que produce la huerta a su dueño “inunda de goces su alma” y este vuelve a casa rezando “Padre nuestro que estás en los cielos... Santa María madre de Dios...”.

El léxico reúne considerable cantidad de voces procedentes del árabe hispánico: “almocrafe” < *abu káff*, “almásigas” < *almásqa*, “alberca” < *albírka*, “alifafes” < *alliháf*... pertenecientes al campo semántico de la agricultura (los musulmanes conocían bien los sistemas de riego empleados en Mesopotamia y en Egipto y mejoraron las técnicas heredadas de la época romana al llegar a la Península. Puede atribuirse a ellos el gran impulso histórico de los regadíos que fue posible gracias a la influencia de “libros de agricultura” -S. XI- en musulmanes asentados en Andalucía).

La palabra “camisón” (uso andaluz de “camisa”, según el diccionario de la Academia) dirige la localización del texto al sur de la Península.

El nivel de lengua es medio o coloquial en el discurso del narrador: coloquialismos “grandullón”, “salpicones”; locuciones coloquiales “tirar de letanías”, “le da a la lengua”; expresiones usadas “manos a la obra”... y se refuerza con la función expresiva “¡ahí es nada el paseo!”. Camarate, emplea un lenguaje vulgar “veo la tabla de tomates hecha toa una gloria prifeta”.

Es un texto en el que los elementos sensoriales (“los olores de la huerta”, “belleza del fruto”) llegan ahora a través de la “la frescura y alegría” del agua reconducida con técnicas orientales.

4.15. “La sombra”

El narrador quiere expresarse con claridad.

Describe su paseo al atardecer para descansar “de los trabajos del día” por el bosque. Tras los troncos de los árboles ve las formas y colores de las nubes. El crujido de las hojas secas bajo sus pies actualiza en él emociones de frialdad y tristeza.

Los coches de caballos vuelven a la ciudad.

Cuanto más cae la oscuridad, más amplia luce la luna convirtiendo la naturaleza en un hervidero de sombras.

“El toque de oraciones” llegado desde “las distintas campanas de las iglesias” oficializa el cese de toda actividad.

La voz narrativa camina con recogimiento “por las naves del bosque” cuando repara en la imitación que de sus movimientos hace su sombra.

Intenta encontrar huecos de claridad para librarse de ella pero esta siempre acaba uniéndose a las de la vegetación produciendo figuras monstruosas.

El posicionamiento de la luna justo encima del personaje hizo desaparecer su sombra y con ella la cantidad de monstruos que generaba pudiendo “emprender el regreso a la capital”.

La historia se desarrolla en un “bosque” a las afueras de una ciudad durante un inusual atardecer (“diciembre”) que se adentra en la noche.

La voz narrativa se sitúa en un nivel extradiegético desde el que refiere la experiencia de un paseo nocturno. Una vez convertido en personaje protagonista asume la función focal de la trama.

Genéricamente se trata de un cuento con atmósfera modernista dividido en tres partes:

En el marco (dos primeros párrafos) aparece el centro deíctico del narrador (en tanto que trasunto del autor real) y su propósito “hoy que quiero [...] pintar los secretos y misterios de la noche”. Pide a “verdes escarabajos, gusanos de luz y luciérnagas de fuego” que le ayuden a escribir con precisión “prestad vuestros fosfóricos reflejos a mi pluma”; y a los “calados de luz” hechos por las hojas en el suelo que le presten su “encanto” para, convertido en “dios” de su propio texto, conseguir que la oscuridad desaparezca “haced que al conjuro de mi palabra se desprendan [...] esas formas [...] llamadas tinieblas”.

En el desarrollo, el yo narrativo contempla las nubes tras los árboles con formas de: “sierras [...], seres y árboles [...], lagos [...], playas serenas...”

El sonido de las pisadas sobre las hojas secas es “como un rumor de ayes y de gemidos, como una triste música de Diciembre”.

El “espeso bosque” debe estar próximo a un lugar de recreo (“los distantes paseos invadidos de gente”). Protagoniza la siguiente escena la luz de los carruajes convertida en “rojas pupilas” o “chispas de gigantesco incendio barrido por el soplo del huracán”.

El contraluz convierte a los árboles en “titanes que alzan sus brazos a las alturas”.

“Las distantes campanas de las iglesias” abren una escena de quietud (“los ríos se paran”, “los árboles pliegan en silencio sus hojas”, “los remolinos del aire se duermen”) y oración (“los espíritus hincan en tierra la rodilla”).

El yo narrativo repara en su sombra imitativa. Cuando intenta romperla buscando los claros de hierba siempre hay alguna parte que acaba uniéndose a otras sombras del suelo para conformar monstruos: “monstruo nunca visto”, “endriago terrible que arrojase chorros de tinieblas”, “ser apocalíptico”, “cínife gigantesco”...

Cuando la luna asciende hasta su vertical el personaje deja de generar monstruos y ya su sombra permanece “callada”.

En el cierre tiene lugar “el regreso a la capital”.

Morfológicamente es un texto de estilo verbal en primera persona. El marco coincide con el presente de la escritura “hoy que quiero...” y se

caracteriza por el uso del imperativo “prestad”, “prestadme”, “haced” dirigido a los elementos luminosos.

El inicio puntual de la narración lo señala el pretérito perfecto simple de indicativo “comencé a caminar por espeso bosque” y la intemporalidad de la “triste música de Diciembre”, el presente de indicativo (“van envueltos recuerdos y esperanzas”); aunque el desarrollo de la descripción del atardecer concreto depende del imperfecto de indicativo “todo resbalaba sin rumores”, “veíanse entre las tinieblas del crepúsculo...”, “El celeste tapiz del cielo daba fondo a los troncos de los árboles”.

Con el inicio de la noche vuelve el pretérito perfecto simple “pronto las sombras cayeron con lenta pesadumbre” para relatar la imitación de la sombra “me detuve; se detuvo; tomé asiento [...] y vi cómo también la sombra se inclinaba a disputarme el tosco peñasco...”. Tras tomar conciencia el personaje de su tozuda presencia trata de evitarla y es entonces cuando el imperfecto de indicativo comenta los fantásticos dibujos resultantes de la mezcla de sombras en el suelo “...orejas de trompeta y hocico de elefante”.

Nuevos momentos narrativos “replegó la sombra en torno mío”, “puede emprender el regreso a la capital”... son previos al cierre descriptivo “la luna volcaba su lluvia de rayos...”.

El equilibrio entre adjetivos antepuestos y pospuestos al sustantivo es al que obliga la conjunción entre el relato del paseo nocturno y la percepción subjetiva de las formas de la noche: “infinitos carruajes que marchaban de regreso a la ciudad”.

El trabajo estético del texto se ve en el adorno del sustantivo “caprichosas sierras africanas”, “gigantesco incendio barrido por el soplo del huracán”... cuyos semas refuerza el epíteto “tosco peñasco” o descabala la sinestesia “dulces hálitos”.

Consiguen una atmósfera de movimiento rítmico: repeticiones “sucesiones y sucesiones”, bimetraciones “el perfil [...] enjuto y afilado”, concatenaciones “las hojas crujían, crujían bajo mis pies”, muchos paralelismos de dos elementos (puede que con quiasmo) “habitarían seres de extraño origen y de costumbres ignoradas” pero, sobre todo, de cuatro elementos (a veces con anáfora) “cómo se arrastraba con sigilo [...]; cómo

fatalmente seguía mis pasos [...]; cómo movía brazos y piernas, [...] y cómo achaparraba su figura...”.

Los recursos literarios seleccionados por el texto son: metáforas sencillas “las copas de los pinos”, sutiles “manchas de luz, enrejadas de tenues ramillos” sobre el suelo..., comparaciones “como espíritu invisible”... siendo el más relevante la personificación de la sombra “mi enemigo, la sombra impalpable de mi cuerpo, muy parecida, en lo tenaz, a la conciencia”. Podrían encontrarse más si el texto no hubiera dejado clara su lectura en clave fantástica “convirtieron el fondo del bosque en un fantástico pavimento empedrado”...

El nivel de lengua es culto “quietud” < *quietudo*, “irrisorio” < *irrisorius*, “tenue” < *tenuis*... con presencia del rol conversacional establecido por la propia voz autorial, como suele, desde el marco “y vosotros, calados de luz [...] prestadme vuestro encanto”.

Resulta difícil encontrar algún resquicio de texto que escape a la estética finisecular: la evanescencia “formas intangibles y vaporosas”, melancolía “hora de los recuerdos y las tristezas”, languidez “arrastraba la tarde con pereza...”, una sensualidad algo morbosa “como enamorada rendida que implora una caricia de su soberano”...

Define su presencia también un parnasianismo pictórico (“encendía el crepúsculo sus reverberaciones de fuego entre nubes calientes e irisadas”, “lagos inflamados de oro”, “dorado séquito de luces y arrebos por los picos de las montañas”, “la luna ensanchó su disco sangriento en el horizonte”...) y elegante (“como blonda impalpable os movéis al rumor del viento”, “notaba el paso del perfil a través del encaje luminoso, que ponía sobre mi cabeza rayas de plata...”).

Es la atmósfera de la aristocracia y el cosmopolitismo (“creíase adivinar ciudades no conocidas de los hombres, y misteriosos palacios...”), de la mágica impresión de la luz (“me convertía en pez de brilladoras escamas fingidas por el salpicado de luna”)... pero, sobre todo, del Simbolismo: siempre en contacto con la imaginería religiosa (“rota la crisálida del cuerpo, va a replegarse en su Dios y a bañarse en la luz increada”): la voz autorial convierte su paseo nocturno por el bosque en una especie de catarsis que le

permite deshacerse de “la perpetua sombra que me acompaña”. Quiere escapar de la oscuridad “entre las manchas de la luz, [...] intenté poner a salvo de sombra todo mi aéreo perfil, y sin poder lograrlo...” consiguiéndolo finalmente cuando la luna se alinea con él “el continuo ascender e la luna, que por fin hirió mi cuerpo desde lo alto, replegó la sombra en torno mío” librándolo de su peso interior “solo así, libre ya de fatigas y arrojados los fantasmas de mi cerebro, puede emprender el regreso”.

Para los que aún no habían conseguido la alineación “las sombras caían a plomo...”.

4.16. “El peso de las palabras”

El “peso” de “las bellas artes” lo causa el trabajo invertido para compensar la ausencia de inspiración.

Las obras de los grandes pintores no pesan porque han sido creadas con inspiración. Las restantes no transmiten “*vida*”.

“Otro tanto puede decirse de la arquitectura”, “si la finalidad de todo arte” es conseguir llegar al espíritu, el autor no comprende cómo puede haber gente que tenga por una “maravilla de hermosura *El Escorial*” pues al observar los sillares parecen “venírsele encima”.

La catedral de Toledo, en cambio, es ligera (“espiral alada de incienso”) porque es producto de la inspiración, consigue llegar al “*alma*” y hacerla vibrar.

El “goce estético”, la “vida” que transmiten las esculturas de los grandes maestros evita reparar en su “*técnica*” constructiva (“proporciones”, “distancias”, peso del bloque...).

Igual sucede con “el peso de las palabras en poesía”: “las obras del poeta verdadero” parten del espíritu, de la inspiración, de la emoción y las moldea el ritmo. Por eso, el lector no ve interrelaciones gramaticales, solo percibe “arte”.

Las estrofas de poetas “*aparentemente* sublimes” son pesadas cual adoquinado de las calles.

“El *peso* de las palabras” es un fragmento del libro de Salvador Rueda *El ritmo*. Pertenece al género didáctico - ensayístico y a la modalidad elocutiva de la argumentación, donde la voz autorial defiende una idea principal o tesis a través de una serie de argumentos o razones. En este caso, la tesis se encuentra al principio (primer párrafo), estructura deductiva “...y ese peso se nota solamente en las obras de los artistas que suplen con *talento*, con cálculo, la *inspiración*”.

Esbozada la idea principal (“en arquitectura, el peso de las *líneas*; en música, el peso de la *instrumentación*; en escultura, el peso del *bloque*; y en pintura, el peso de la *factura*) se desarrolla hasta la última separación tipográfica del texto: Goya, Fortuny, Velázquez y Rosales son buenos pintores; la catedral de Toledo es ejemplo de arquitectura; Antonio Susillo y Mariano Benlliure son buenos escultores y D. Juan Zorrilla de San Martín y Gustavo Adolfo Bécquer son buenos poetas; porque las obras de todos estos artistas están inspiradas y, a consecuencia de ello, entusiasman al espectador para quien el cálculo de la técnica ya no es relevante.

El último espacio tipográfico es una conclusión a modo de crítica hacia los poetas “retóricos” que hasta podrán parecer “sublimes” a la mayoría pero sus obras pesan como “piedra berroqueña” (el autor no reproduce sus versos porque “mi ánimo no es herir a nadie: yo defiendo ideas y juicios”).

El nivel fonético, propio de una conversación, registra variaciones de la línea melódica enunciativa (preguntas retóricas “¿dónde está ahí el *peso*, dónde la presión material?”, exclamaciones “¡qué digo palabras!”, imperativos “contemplad...”) y es capaz de generar rima y ritmo en dos poemas de versos endecasílabos, que alternan con heptasílabos en el caso del de San Martín, ambos asonantes (en deferencia al valor popular de la literatura capaz de transmitir los auténticos sentimientos del hombre).

El ensayo, de estilo verbal, está construido sobre la intemporalidad de un presente de indicativo que permite actualizar la información en cualquier momento en que se lea el texto y coincide con el presente de la escritura del autor “y yo no copio octosílabos ni endecasílabos de ellos”. El ideal lo expresa el subjuntivo “si la finalidad de todo arte es hacer que al contemplarlo nos

olvidemos de la materia que nos acompaña y que la *bestia* desaparezca un momento...” y la anticipación al lector según la propia experiencia, el futuro simple de indicativo “delante de un lienzo de pintor hecho por el estudio [...] se os vendrá en el momento encima el peso de la factura”. La perífrasis verbal más empleada es la de posibilidad en un intento de alejar toda imposición ideológica “esa misma palabra, *peso*, podría emplearse también al tratarse de todas las bellas artes, y decirse...”, “trasmite el sentimiento sin necesidad de *intérprete material*, pudiera decirse”...

Los adjetivos, no muy utilizados (menos de la mitad que verbos), son, en su mayoría, especificativos (ya que la tesis expuesta coincide con la realidad, al menos para el autor que la argumenta); a diferencia de los poemas, donde la subjetividad que los define hace que abunden los explicativos.

Algunos de estos adjetivos facilitan la precisión disciplinar (“composición... matemática”, “álgebra planteado y resuelto”, “motivos arquitectónicos”, “crítico matemático”) y otros, debido al carácter literario del ensayo: construyen comparaciones “todo eso es más ligero que una pluma”, adornan al sustantivo “éxtasis bello”, lo recargan “inspirada forma musical” e incluso acogen la moda de modificarlo sin tener relación con sus semas internos “música visible” (sinestesia).

A alguien que sitúa la música en la esencia misma de la inspiración y considera el ritmo molde de toda producción artística “las voces están fundidas [...], en el troquel del ritmo” no le habrá costado conseguir que un texto perteneciente al más informativo de los géneros comparta con el más lírico igual profusión de estructuras rítmicas: repeticiones “cientos y cientos de bloques”, bimetraciones “os sacuda y os estremezca”, asíndetos “el peso imaginario de las piedras, de los sillares”, anáforas “ya son la sensación, ya son la idea”, epífora “las voces están *fundidas*, materialmente fundidas”, epanadiplosis “fuego vuelve fuego lo que toca” y más frecuentes concatenaciones consecuencia del engarce de ideas “aquel templo [...]; es una concepción inspirada; la inspiración traba las piedras”; estructuras rítmicas también convertidas en paralelismos casi medidos de hasta cinco elementos “admiraréis el saber del compositor, la filosofía del asunto, lo perfecto del dibujo, la paciencia sin límites, el buen deseo a prueba”.

La metáfora es el recurso semántico imprescindible para la transmisión de estas ideas. Los artistas sin inspiración buscan la calidad de sus obras en el “talento” y en el “cálculo”. Pero eso agobia al espectador “dijérase que [...] se le pone a uno un sillar sobre la cabeza”.

Las obras de los artistas “de verdad” transmiten “vida” (“bocanada de vida que exhalan” los cuadros, la catedral de Toledo “*canta a su modo*”), no son mera retórica (“*retórica estatutaria*”, “retórica de la piedra” en *El Escorial*) sino que alcanzan el espíritu “la finalidad de todo arte es [...] accionar solo al espíritu en un arrebató o éxtasis bello”.

El concepto de inspiración es, en su dirección, bastante amplio. Inspiración es: “el relámpago, la llama, el genio”, “gracia, brío, hermosura”, “el arrebató de la concepción”, “emoción”, “música”, “ritmo”... en definitiva, la inspiración es la conexión del autor con su “alma”, con la inteligencia: “aquellos colores [...] ya son la idea”, por “la maravillosa catedral de Toledo [...] rueda una idea”, “en una poesía que esté hecha por la inspiración [...] todo es [...] idea”.

Este espíritu transmisor hace que gran cantidad de elementos de los textos de Salvador Rueda gocen de vida propia, estén personificados: “aquellos colores, al ser cogidos de la paleta por el pincel...”, “aquella masa, al tocarla el cincel...”.

También comprendemos ahora el porqué de tanto trabajo impresionista sobre la luz: es la búsqueda de la inspiración “la emoción misma hecha luz” (en “La sombra” la pide el autor: “verdes escarabajos, gusanos de luz y luciérnagas de fuego, [...] prestad vuestros fosfóricos reflejos a mi pluma”).

Y por qué todos los textos breves de Salvador Rueda (más o menos narrativos, más o menos descriptivos o informativos) rebosan ritmo a través de la sintaxis de su prosa: porque la inspiración es de naturaleza lírica (en *El Escorial* “el *lirismo* del artista, no aparece por ningún lado”) y en poesía “todo es música, todo es ritmo”.

El ensayo favorece las intenciones comunicativas de Salvador Rueda (“yo no comprendo, por ejemplo, cómo haya quien...”) puesto que en su definición está convencer al lector (“contemplad, en cambio, una obra de...”); para ello se sirve de comentarios metalingüísticos “digo todo lo anterior para que,

sobre el fondo de su idea, se vea más claro y luminoso”, sarcásticos “¡y hasta se creen que son grandes poetas esos picapedreros de la literatura!” y algún coloquialismo “cosa del otro jueves” sin abandonar el nivel culto del género: “estatuaria” < *statuaria*, “sublime” < *sublimis*, “factura” < *factura*...

Todo en un momento en el que, contrarrestando la atención prestada al mundo objetivo, se trabaja tanto lo espiritual (“arraigo profundísimo en mi alma”) que surgen títulos como *El alma castellana* (J. Martínez Ruiz -1900-), *Almas de violeta* (J. R. Jiménez -1900-), *Alma* (M. Machado -1902-), *Alma contemporánea* (J. Llanas Aguilaniedo -1899-), la revista *Alma española* (1903-04)...

4.17. “Apología de la copla”

El autor reflexiona sobre cómo algunos escritores, con ayuda de argucias, han alcanzado un éxito transitorio.

Mientras que la copla brotó del sentimiento y ascendió por sí sola.

Las crearon los poetas y el pueblo las adaptó a su propio lenguaje. Así sucedió con una copla del propio Salvador Rueda (aunque es cierto que algunos cantares no sufren cambios).

Lo importante es que acierten o no con el lenguaje propio del pueblo, este no repara en su autor, los cantares “son siempre *anónimos*”.

Pueden darse ciertas injusticias como que Gutierre de Cetina alcanzara la fama por tan solo “ocho versos” de *Ojos claros y serenos* y permanezcan en el anonimato multitud de autores de ingeniosos cantares.

No es posible que el pueblo invente coplas con estilo, suelen carecer de cuidado “en la forma”.

Algunos autores han recopilado coplas, otros han conseguido su difusión pero lo importante es que en ellas se ha immortalizado “el modo de ser y de sentir de nuestra clase popular”. Son el único ejemplo de “poesía nacional y genuinamente española” originada en Andalucía, extendida por toda la geografía y base de todo tipo de cantes y bailes regionales (nacionales e internacionales).

Del subgénero literario da cuenta el título “Apología” cuya definición, según el DRAE es “discurso de palabra o por escrito, en defensa o alabanza de alguien o algo”. Se trata de un discurso perteneciente al género didáctico ensayístico (último en surgir; en 1580 cuando Michael de Montaigne publicó sus *Essais*). La modalidad elocutiva es la argumentación a través de la cual el autor justifica su opinión “creo firmemente que...”. La estructura que resulta es deductiva (tesis al principio tras una breve introducción):

*Introducción: la copla surge “sola” y por sí misma consigue un éxito que excede en el tiempo a los autores que necesitaron de “artimañas” para ascender profesionalmente hasta que su efímera fama los dejó al “justo nivel”.

* Tesis: las coplas están hechas por los poetas, no por el pueblo. Este “las despojó” de todo lo que no fuera “colorido justo de la canción” (eliminación de esdrújulos, de palabras débiles o trueque de letras).

-Argumento por el ejemplo es una copla del propio autor publicada primero en periódicos y cantada luego “en las fiestas de mi país”. En la que el pueblo tuvo que eliminar los rasgos más literarios (“retratando” -por “mirando”-...) y restituir el orden lógico de los elementos (“cierra de pronto los ojos” -pasó a “cierra los ojos de pronto”).

-Otro argumento por el ejemplo: tres cantares que, por tener el “colorido propio de la canción”, no tuvieron que ser modificados.

Continúa la exposición de la tesis: Para el pueblo, todos los cantares son *anónimos*.

Por eso el autor cree injusto que Gutierre de Cetina consiguiera la fama por ocho versos de *Ojos claros y serenos* permaneciendo en el olvido creadores de geniales y abundantes coplas.

-Argumento por el ejemplo es los dieciséis cantares seleccionados por el autor. (Sin continuar trayendo a la memoria más porque: “Son lo mismo los cantares/ que son las cerezas rojas,/ que si se tira de una/ detrás se vienen las otras”).

*Reiteración de la tesis: “el pueblo no hace *las coplas más bellas* que oímos; esas pienso que las escriben los poetas, y la musa popular las adapta a su lenguaje, desposeyendo al autor de la paternidad”.

*Antítesis: quizá el pueblo sí haga los cantares de “más valor psicológico” que “carecen del refinamiento de la forma”.

-Argumentos por el ejemplo son seis cantares llenos de vulgarismos (que transcriben rasgos de las hablas andaluzas).

*Vuelta a la tesis inicial: “Ni *algunas* de estas coplas parecen del pueblo; este, solo pone su léxico y hace variaciones en el sentido primordial”

*Más argumentos por el ejemplo que refuerzan la tesis de la autoría culta de las coplas: muchos autores las han cultivado. Otros, como Rodríguez Marín, las han recopilado del folklore “...tangos...habaneras...alegrías...”. Haciéndolas suyas cantaores como Juan Brea (el más importante de los cantaores flamencos de Málaga), “El Canario” (nacido en Álora -Málaga- y muerto en Sevilla, al término de una actuación en “El Burrero”, por una cuchillada del padre de aquella con la que se le relacionaba en amores) o *La Rubia* (nacida en Valladolid en 1861 tuvo que marchar a Madrid para cantar en distintos cafés por perder el favor del público tras el altercado en el que “El Canario” resultó muerto en Sevilla por su padre).

*Conclusión: España podrá contar con una “*poesía retórica*, hija de poetas sin inspiración”, con una “poesía clásica, hija del estudio e incubada sobre los libros” pero los cantares son la única “poesía nacional y genuinamente española” (“aparte de Zorrilla”), tienen su origen en Andalucía y recorren toda la geografía española.

La relevancia del plano fonético fonológico reside en los cantares que ilustran la tesis de la autoría culta.

La mayoría, es decir, diecinueve del total, son coplas (-a-a) de rima asonante; nueve son cuartetos (abab) de rima consonante y asonante; dos son tercillas (a-a) de rima consonante; hay una soleá (a-a) de rima asonante y una estrofa asonante monorrima cuya alternancia de heptasílabos y pentasílabos recuerda a la seguidilla.

Los metros son octosílabos, en su mayoría, y de rima asonante; rasgos todos propios de la poesía popular.

El discurso, de estilo verbal, utiliza un básico presente de indicativo lleno de intemporalidad (“lo primero que procura el instinto popular cuando recoge la copla de un literato...”) y coincidente con el momento de la escritura de su autor (“y no transcribo de memoria más coplas porque...”). No obstante, cada vez que este, desde su centro deíctico, mira al pasado emplea: bien el pretérito perfecto simple de indicativo “Rodríguez Marín reunió la más completa colección de coplas...”, bien el pretérito perfecto compuesto “todos estos poetas [...] son los que han llenado de coplas nuestras fiestas”.

Las estrofas, rotundas transmisoras de la sabiduría popular, también emplean el presente de indicativo.

Abundan, tanto en la prosa como en el verso, los adjetivos especificativos para facilitar la construcción y transmisión del conocimiento objetivo (residente en el rigor académico o en las máximas del pueblo).

El grado (superlativo y comparativo de superioridad, sobre todo) consigue trabar a lo largo del texto cierta atmósfera “sublimada” en la línea que anunciaba el título “Apología” (alabanza de alguien o de algo). Sus connotaciones son: la exquisitez (“bellísimo madrigal”, “lindísima copla”, “los más bellos cantares”...), dominio del campo tratado (“las coplas más bellas que oímos”, “Rodríguez Marín reunió la más completa colección de coplas que hoy tenemos en España”, “y la mayor parte de ellos, no ha hecho solamente *malagueñas*...”), algo de exageración (“todos estos poetas, mas los muchísimos que yo ignore”) y el convencimiento de que la evolución textual avanza sobre la mejor de sus posibilidades (“las letras más significativas y fuertes se comprimen”, “es más claro y acaso más gramatical [...] es más sencillo”).

Los recursos sintácticos que pueden aparecer en esta argumentación son los mismos que encontramos en otros textos breves del mismo autor pero ahora en mayores proporciones debido a la cantidad de versos incluidos (lo que demuestra que el origen del ritmo está en la lírica): bimetraciones “solo tiene que aceptarlos y olvidar” (puede que con antítesis “poetas aplaudidos, y luego olvidados”), anáforas “cómo la escribí y cómo la ha

modificado el pueblo”, enumeraciones “hablar de *estilos, escuelas, tendencias y matices del cante y del baile*” y hasta un extenso paralelismo final de trece elementos “punteadas en la cítara, ejecutadas en el piano...”. Consecuencia del aumento del ritmo en las estrofas son: el polisíndeton “y tú me llevas en él/ y yo te llevo en el alma”, la epífora “A la puerta de nadie/no llame nadie...” y el engarce de ideas sobre la concatenación “aquí el bueno se hace malo/y el malo se hace peor”.

Igual sucede con los recursos semánticos: sencillas metonimias “imponerlo a los oídos del público, *no a su corazón*”, metáforas “la copla [...] sostenida en sus propias alas”, animación de elementos “la campana de mi pueblo/sí que me quiere de veras”, hipérbole “cientos más de cantares que se agolpan a la memoria”...

El marco genérico facilita la activación del *rol comunicativo* que suele utilizar Salvador Rueda mediante: muchos apóstrofes “¡Oh Gutiérrez de Cetina! [...] te invito a que levantes la gloriosa frente...”, múltiples aclaraciones metalingüísticas “razonaré lo expuesto, citando una copla mía, para que merezca mayor crédito lo que digo”, apelaciones al lector “véase...”, la interjección coloquial (DRAE) “resulta, pues...”, locuciones adverbiales “aciertan al primer golpe”... rasgos todos que engarzan el nivel medio o coloquial (no exento de matices literarios).

Los orígenes andaluces de Salvador Rueda (“en Andalucía, mi tierra”), y más concretamente malagueños, se rastrean en: las citas de cantaores (Juan Brea o “El Canario”) o del escritor Narciso Díaz Escobar por quien tuvo un puesto en la plantilla del periódico malagueño “El mediodía” y en las transcripciones de las coplas llenas de rasgos de las hablas andaluzas (yeísmo “barquiyo”, pérdida de consonantes finales “le puede apretar la sé”, igualación de /l/ y /r/ implosivas “más humirde que...”...).

Se sitúa este texto en la línea de revalorización de lo popular que trabajó el costumbrismo romántico y continuó Bécquer (citado por el propio Salvador Rueda en “El peso de las palabras” como modelo de buen poeta) porque en los cantares está “el modo de ser y de sentir de nuestra clase -popular-”.

4.18. “En Agosto”

Se va dando vuelta a las uvas puestas a secar en el pasero antes de distribuirlas en cajas a la sombra de “una espléndida enramada” próxima a la puerta principal.

El proceso consiste en que cada cual corta los tallos salientes y extiende sucesivos racimos en el recipiente rellenando los huecos con “pasas sueltas o pequeños *gajos*” y procurando que en el lecho superior queden las pasas más gruesas.

La gente trabaja sobre su “respectivo formalete” entre charlas animadas cuando se oye la increpación de Rosalía a su novio Fernando que llega de los toldos con “fruteros de uvas”. Al final, todos se unen al “tiroteo” de coplas que iniciaron los jóvenes.

Una vez que en la caja se han sobrepuesto hasta cuatro lechos se cubre con un papel pintado de castizos y animados dibujos.

La faena se acaba con el día y supone el comienzo de la fiesta.

Los personajes, tipo, que llenan las cajas son: “hombres y mujeres”, “un muchacho de diez y ocho años”, “alguna morena”, el tío *Embuste* que “cuenta alguna aventura de sus mocedades” y Rosalía y Fernando (personajes más trabajados, únicos con nombre propio y únicos cuya acción complementa a la laboral).

El envasado se desarrolla durante una media jornada (desde la hora de la siesta hasta la de la cena) de finales del mes de agosto cuando se inicia la recogida de la uva.

El escenario es rural (“por una puerta falsa, situada en la cocina, se sale al campo”) y localizado en Andalucía (“rostros femeninos, graciosos como de Andalucía”).

Se trata de un cuadro costumbrista centrado en la preparación de las pasas para su comercialización.

Es en la comarca de la Axarquía donde se concentra el 65% de las hectáreas del cultivo de uva de toda la provincia malagueña, lugar también

desde el que se divisa el mar “ya ha caído el sol en el mar”. Es la variedad moscatel de Alejandría el tipo de uva que produce la zona (de gran tamaño, piel fina y alto contenido en azúcar natural). Su recogida sigue siendo hoy un proceso artesanal debido a la orografía del terreno que cuenta con pendientes de hasta el 60%.

El cuadro está dividido en tres partes:

En la primera, el marco, se presenta el tema del secado de las uvas en el pasero durante un día de verano “todas las cigarras del mundo se han dado hoy cita”.

En el desarrollo se describe la casa: “un solo piso”, “sala de entrada”, “una alcoba” (“lecho”, “cuadros decorativos”, “decena de sillas de paja”), “otra habitación” (ventanas con “tíestos de flores”, “reja”, “enredaderas”, “alcarraza”, “jaula”), “cocina” (“alcuzas”, “botijas”, “vasar de platos”, “chimenea cargada de peroles y calderas”).

Por la puerta de la cocina se accede al campo donde está: la “pila de sarmientos” resultantes de la poda para leña y “los toldos” (de “lienzo” o de “tablas”).

Justo “a la puerta principal de la casa” está el cobertizo (“espléndida enramada”, “cuatro retorcidas vigas”, “balumba del techo”) donde se preparan las pasas para su comercialización: “frutero de vareta” (“pirámides de racimos separados por clases”), “república de formaletes”, “cañas abiertas para sostener los papeles de los lechos”, cajas (“cajas vacías”, “cuarterones”, “medias cajas” o “de *dos caras*”) y el “garabato” que colgado de la enramada sostiene la “jarra de agua”.

En el cobertizo está Rosalía cuyo retrato es: “novia del *manijero*” y muchacha de pelo largo que canta coplas. A él llega Fernando (“mozo de tez bronceada”, “negras patillas”, “camisón abierto con mangas arrolladas”, “faja [...] y en ella terrible arma de acero”) que pertenece a la “cuadrilla de vendimiadores” y contesta las amorosas coplas de su novia.

El diálogo musical iniciado por los jóvenes se convierte en catártica escena en la que todos intercambian coplas.

El envoltorio de la caja es una “viñeta [...] de colorines” con dibujos de un “paisaje” y “airosa maja [...] envuelta en pañolón de Manila”.

El final de la labor llega con el anochecer (“las sombras suben de los valles”, “callan las cigarras [...] y los pájaros”, “campanadas de la oración”) “que da principio a la fiesta” (“guitarra”, “cantares”).

El narrador se sitúa en un nivel extradiegético desde el que hubiera construido un relato con clara focalización externa (al no trabajar la psicología de los personajes) de no haber dejado en la atmósfera un montón de sentimientos “los celos, la envidia, el orgullo, el amor, cuantas pasiones germinan en el corazón humano, salen en forma de cantar”. Son estos cantares diálogo en estilo directo, la forma más mimética con la realidad en la que el narrador puede reproducir las palabras de los personajes (dos estrofas de Rosalía y dos de Fernando).

Fonéticamente, además de la aliteración “arrullando la siesta con sonidos gárrulos y alegres” (donde “arrullar” también es voz onomatopéyica de “ru” - DRAE-) suenan en el texto cuatro estrofas: coplas (-a-a) de regulares versos octosílabos y rima asonante, propias de la lírica popular que cómodamente se insertan en el marco.

Predomina el estilo verbal, imprescindible tanto para narrar como para conducir procesos, apoyado sobre el presente de indicativo. El presente que utiliza la prosa extiende la acción en el tiempo (costumbrismo) y el presente de las coplas se debe a la creación de una situación comunicativa en la que los personajes se mueven y dialogan (son los tiempos del mundo comentado, situados en otro plano diferente al del narrador) “¡por eso llevo tu imagen en la niña de mis ojos!”.

Las perífrasis verbales más utilizadas son las que señalan inicio de acciones (ingresiva e incoativa) “acabados cuatro lechos van a llenar una caja” o las muestran en su proceso (durativa) “síguese poniendo a los lechos la segunda cara”.

Los adjetivos, especificativos en porcentaje superior, al rodear afanosamente al sustantivo, van dando muestras de la estética que el texto suma a la explicación objetiva de una faena agrícola (“ahumada cocina campestre”, “fresca alcarraza cubierta por...”, “blanca tela sujeta...”...) y, con

la sinestesia, se aproxima al Modernismo “ejecuta un canario su más brillante sinfonía”, “voz argentina”...

El movimiento, ritmo y alegría que llenan el discurso lo anuncia la estructura circular de la primera oración (“Canta que te canta”) y se amplía a coloquiales bimetraciones (“de acá para allá”, “tal o cual”, “una y otra vez”) y paralelismos (“frondosos tallos de rojas adelfas, y pequeñas ramas de limoneros”, puede que con quiasmo “pasa suelta o pequeños *gajos*” o anáfora “donde se mezclan las bolinas y las cañas, y donde el aire suena” y puede que extendidos hasta los cuatro elementos “sus alcuza colgadas [...], sus botijas verdes [...], su vasar de platos guarnecido [...] y su chimenea cargada...”). El polisíndeton final capaz de enlazar nueve conjunciones copulativas va cerrando velozmente el texto hasta llegar al sonido de la guitarra “...y en el cielo empiezan a temblar millones de estrellas, la guitarra [...] da principio a la fiesta”.

Los recursos del nivel semántico acompañan la sencillez del tema con: metonimias (“haciendo llegar su voz a los oídos del mozo”), metáforas visuales (la “menuda lluvia de apretado rocío” que destila la alcarraza, las “pirámides de racimos” del frutero o el “oscuro tablero de ajedrez” que parece el lecho de pasas), personificaciones que amplían la vida del cuadro cuando apenas hay personajes (haciendo “toda clase de gimnasia” suben las enredaderas, los sarmientos arden “silbando y retorciéndose” y “los granizos llaman con dedos de perla a los cristales”) e hipérbolos de efectos cómicos (“muchacha de cuyo pelo pudiera hacerse un columpio” o “faja que jamás desenrosca de su cintura”).

Tipográficamente, la letra cursiva expresa usos particulares del lenguaje (voces propias de la disciplina “*formales*” o “*manijero*”) con bastante peso para el nivel medio (el apodo “tío *Embuste*”, visiones personales “patillas de *boca de hacha*”, la aclaración “o sea *la de arriba*”...) del que dan cuenta específicos coloquialismos (“se murmura”, “voz cascada” o “echa su cuarto a espadas” -DRAE-).

El origen malagueño del autor quizá explique su familiaridad con etimologías árabes (“alcoba” <*alqúbbā*, “alcarraza” < *alkarrāza*, “adelfas” < *addifla*, “alcuza” <*alkúza*, “algarabía” < *al‘arabíyya*) y el colorido de sus

escenas “lucen sus campanillas blancas y azules, sacudidas de polvareda morada estas, y de roja las primeras” pero resulta más difícil justificar el porqué del tratamiento impresionista de la luz previo a las descripciones “el sol cae sobre el lagar como una inundación de luz, y sus paredes toscas, blanqueadas con cal, resplandecen como enérgicos reverberos”, cierto decadentismo recurrente “coplas, ya festivas, ya llenas de profunda tristeza” o la utilización de imágenes propias del parnasianismo más típico: los granizos son “perlas” sobre los cristales, los limones “frutos de oro” y entre las olas flota el sol como “cisne de luz”.

4.19. “El doctor Centurias”

El doctor Centurias trabaja en un medicamento capaz de invalidar muerte.

La gente se burla pero él, cada día, se emplea con entusiasmo haciendo reaccionar las coloreadas sustancias de su laboratorio.

Sirviéndose de “muchas y variadas ciencias”, además del espiritismo, vuelve a la vida a los “que le antecedieron en la difícil ciencia que posee”.

Una legión de pequeños esqueletos entra al laboratorio conducida por un espectro (que trae “atado un gran cráneo a modo de tamboril a la cintura, sobre el cual deja caer las dos enormes tibias que sujeta en las manos”) y se sienta sobre los objetos de la mesa a discutir sobre “la resistencia de la materia”.

Incapaces de mantener el orden cada cual recuerda a gritos su invento (“el sistema de la homeopatía”, “el *método de Raspail*”, “el cloroformo”...).

El afán de notoriedad individual acaba en “horrible lucha” que hace volar los recipientes del laboratorio y mezcla peligrosamente las fórmulas.

Pero el doctor no “ceja en su empeño” de evitar que las almas se desprendan de los cuerpos.

El Sujeto protagonista es el doctor Centurias que trabaja con el Objeto de inventar un “medicamento, según el cual, la vida, a semejanza de la materia

inanimada, pierda cuanto tiene de deleznable, y se perpetúe, y goce de eterna salud y bienestar”. Cuenta con Adyuvantes: materiales de laboratorio, su ciencia, conocimientos de espiritismo y una legión de sabios vueltos a la vida cuyo “amor propio” amenaza con destruirlo todo (Oponente). El doctor se siente responsable de toda la humanidad (Destinatario) “por cada minuto que transcurre, despréndesele un alma de cada cuerpo”.

Personajes secundarios son: “la gente, cuando pasa alegre y risueña cerca de su casa” y “las osamentas”. El subgénero del cuento puede explicar la escasa individualización de los personajes que, en el caso del protagonista, recuerda a la histórica figura de Johannes Faustus (astrólogo nacido en la Alemania de principios del s. XVI) protagonista también de la obra teatral de Christopher Marlowe *La trágica historia del doctor Fausto* (1604) y del poema de Johann Wolfgang von Goethe *Fausto* (cuyas partes fueron acabadas en 1808 y 1832 respectivamente) quien pacta con el diablo (aquí “fórmula de espiritismo”) para conseguir conocimiento (aquí aplicado a la anulación de la muerte).

La acción se desarrolla en el laboratorio del doctor Centurias y a partir de la media noche “es la media noche por el filo”.

Genéricamente se trata de un cuento fantástico (“mi cuento” o “es cosa que semeja cuento”) dividido en tres partes:

La tipografía reserva al marco el primer párrafo: se presenta al personaje “el doctor”, su rasgo más destacado “ser extraño y original” y lo que pretende “mediante su ciencia, se propone resolver en la vida” un problema.

En el desarrollo, por la descripción, conocemos su retrato: rostro (“mechones de cabellos entrecanos”, “hundidos ojos”, “arrugas”, “boca desdentada y fea”), traje (“levitón con innumerables pliegues”, “chaleco de desgastado terciopelo”, “pantalón de negro punto”, “corbatín ceñido”) y “propósitos intelectuales” (que “la vida [...] se perpetúe”).

La apertura de la ventana llena el laboratorio de “la intensidad de los rayos solares” permitiendo la descripción de sustancias (“pesado antimonio”, “cromato de potasa”, “el sulfato de hierro”, “los arsénicos”, “el antiguo *sulfur*”, “clorato”, “ácidos cítrico y tartárico”, “ácidos líquidos y esencias” -

“de rosas”, “de lavanda”, “de limón”-) y recipientes (“morteros, hornillos y cacerolas”, “retorta”, “alambique”, “tarros, filtros, farmacopeas y cápsulas”).

...Hasta que la magia se desborda y “la estancia no es sino un espantoso caos” de “luces derribadas”, “fórmulas caídas” y “experimentos contradichos”.

El cierre presenta al protagonista perseverante “forma y obtiene sus sustancias”.

La voz narrativa, situada en el nivel extradiegético, construye un relato en tercera persona omnisciente “el concurso, poseído entonces del amor propio...”. Servirse del estilo directo para incluir las palabras de los personajes refuerza la función emotiva: “-¡aún hay vida!” o apelativa “-¡jorden, señores esqueletos!”.

El nivel fonético con la señalada función emotiva (que también incluye a la interjección “-¡bravo, bien!”) y palabras de origen onomatopéyico (“bamboleando” y “chasquidos”) anuncia el nivel coloquial.

Aun siendo un cuento hay equilibrio entre el estilo verbal y el nominal debido a la extensión relativa de la descripción en el retrato del doctor y la topografía de su laboratorio.

El texto se construye sobre un básico presente de indicativo. Los proyectos futuros, aún no reales, se expresan en subjuntivo “la vida [...] pierda cuanto tiene de deleznable, y se perpetúe, y goce de eterna salud y bienestar”. El pretérito perfecto simple de indicativo forma analepsis “la discusión [...] tuvo efecto desde el origen remoto de los siglos”, “-yo inventé la anatomía”. Y el gerundio es ideal para la entrada en el laboratorio de los espectros “marcando el redoble de la marcha...”. Curioso es el pretérito perfecto simple narrativo en el momento de la asamblea “oyóse en todos los ámbitos...” puesto que se había utilizado, y continúa haciéndose, un presente con valor histórico.

Los adjetivos, en su mayoría explicativos, contribuyen a la literalización del texto. El grado, superlativo, a la construcción de su atmósfera positiva y

mágica “a materias novísimas une las de más antiguo abolengo” y el epíteto es inevitable en la descripción de las sustancias químicas “el antiguo *sulfur*, formado de amarillentos cristales”. La sinestesia “poético invento” acerca el texto a la lírica sensibilidad del Modernismo.

Sensibilidad también presente en el ritmo: repeticiones (“cuerpo a cuerpo y brazo a brazo”), muchísimas bimebraciones (“forma y obtiene sus sustancias”), quiasmos (“flor caída de sonrosado almendro”), paralelismos de dos elementos (“uno lleno de filamentos incoherentes y otro más alargado en sus cristales”), tres “lanza una sonrisa [...], abre una de las ventanas, [...], y exclama...” y hasta de cuatro elementos. Concatenación (“van de las palabras a las manos, de las manos a los hechos...”)...

El recurso semántico más utilizado es la metáfora “el doctor [...] adquiere el brío de cercana erupción, cual si hubiese permanecido largo tiempo sumido bajo pavesas”. Sin demasiada profusión, sin embargo, para no estorbar el funcionamiento autónomo del mundo posible -fantástico- (“pronto unos golpes dados como por mano invisible...”).

Las comparaciones acercan la realidad al ámbito de lo cotidiano “clorato, blanco cual hojas de azahar”.

A través de la hipérbole el texto consigue cierta comicidad (“lleva largas centurias dedicado a su invento”, “hará temblar a la muerte, con la sola presencia de una espátula remojada en el unto”, “las fórmulas revueltas amenazan destruir la humanidad”...).

Acorde con el nivel medio en que se inserta, lleno de coloquialismos (“murmura”, “barullo”), locuciones adverbiales (“a poco...”, “media noche por el filo”)...

Pero perfectamente enlazado a: tecnicismos, a veces en cursiva (“antimonio”, “sulfato de hierro”, “*cremor*”...) y muchísimos cultismos (“sapiéntísimo” < *sapientia*, “ostenta” < *ostentare*, “caos” < *chaos*...).

El narrador no participa de la diégesis pero sí recuerda su papel en el esquema comunicativo “mi cuento” increpando al lector “ved, ahora que es la media noche...”.

Específico de este relato es su atmósfera modernista:

- Por la atención al mundo mágico y espiritual (el doctor adquirió “visos de nigromante” para invocar a “las formas de los que le antecedieron en la difícil ciencia que posee”) con base intertextual en la narrativa romántica: “Edgar Poe” o el *Fausto* de “Goethe”.
- Por la utilización de la técnica impresionista a través de la que previamente llena de luz la escena que se dispone a describir “la luz ahuyenta cuanto de tétrico hay en el laboratorio [...]; y el brillo de los fondos y mangos de los cacillos, [...] el irradiar de las cacerolas y la luz que se descompone en cristales [...] como de luminosas aristas...”.
- Por la estética parnasiana que describe las sustancias químicas según los bellos minerales a los que sus colores recuerdan “el sulfato de hierro, que posee el matiz, sin la transparencia, de la esmeralda; los arsénicos blanco y amarillo, uno bañado de los fríos reflejos de la seda, y otro con algo de los visos del ópalo y los tonos suavemente morados de la amatista...”, la esencia de limón es “semejante a claros e irradiadores topacios”...

Escena que recuerda, con técnica de iluminación incluida, a la cueva de los gnomos en “El rubí” (*Azul*. Rubén Darío): “A aquellos resplandores podía verse la maravillosa mansión en todo su esplendor. [...]. Los topacios dorados, las amatistas, circundaban en franjas el recinto; y en el pavimento, cuajado de ópalos...”.

4.20. “Paisaje de Noviembre”

“El antiguo sirviente de la quinta”, de mañana y encaramado a las ramas de una higuera, echa en la cesta “los últimos higos tardíos” que ya estuvieron listos cuando los primeros fríos del otoño.

Mientras los prueba tararea “una *tocata* que oyó la noche anterior en el pueblo”.

Telesforo lanza los apetecibles frutos anunciando el destinatario: primero Leopoldo, luego Andrés...

Ya en el suelo, todos cogen sin contemplaciones de la cesta del criado quien carga “en la cintura” a “uno de los pequeños” para poder avanzar hacia la casa.

Nuevamente se revoluciona la “jaula” en cuanto divisan al padre “no lejos de la casa” quedando este, al punto, sepultado entre los besos y juegos de sus hijos.

Entre carreras llegan a la quinta donde espera Doña Emilia, la madre, con “la mesa perfectamente dispuesta para el almuerzo”.

La comida transcurre entre las peticiones de los niños satisfechas con orden por sus padres, el rumor del menaje sobre la mesa y la deliberación sobre el retorno a “la capital” dadas las primeras manifestaciones del invierno.

La pintura de los personajes no va más allá de las funciones que su tipología permite: Telesforo, “el criado”, recoge los frutos y cuida de los niños; Leopoldo, el padre, se divierte con ellos y junto a su esposa, Doña Emilia, los educa a la vez que deliberan juntos. Los niños “cuatro o cinco” juegan bajo la protección de sus mayores.

La acción se desarrolla desde por la mañana temprano “todavía escarchados por la fría humedad de la noche” hasta la hora del almuerzo (que debe pertenecer a la misma mañana “la conversación de la mañana gira sobre...”) del mes de noviembre (según anuncia el título “...Noviembre” y la transformación del campo por los cambios climáticos “tejiendo el hilo invisible del invierno”) en una hacienda cercana al pueblo.

Genéricamente se trata de un cuadro costumbrista: por lo previsible de los personajes, la repetición de las acciones “donde todas las mañanas se va a leer los periódicos” y el reflejo de la estacionalidad en los hábitos familiares “las granadas de *layo* traídas a la mesa...”.

El cuadro enlaza cronológicamente tres partes muy descriptivas:

El marco es la escena de recolección de los apetitosos higos cuya excelencia demuestra Telesforo “se ha tapado la boca con un higo”.

El inicio del desarrollo presenta, desde unas “pámpanas caducas y temblonas”, a los niños demandando “el botín”: Leopoldo (“primogénito del

dueño de la quinta”, “diez años”, “cejas y cabello negrísimo”, “bien criado”, “ojos [...] negros”, “inteligencia”), Andrés (“segundo glotón”, “cabellera rubia”, “cándido e inteligente”...), “uno de los pequeños” (“poco diestro en echar el paso”)...

El encuentro con el padre permite su descripción (“señor de unos cincuenta años”, “cabello y perilla blancos”, “gorro”) y la llegada a casa, el retrato de “su encantadora esposa”, Doña Emilia, “sentada en su puesto” (“señora como hasta de treinta y seis años”, “ojos brillantes y alegres”, “nariz un poquito abultada en la punta”, “boca sonrosada y fresca”, “viveza en la conversación”, “llena de juventud y de vida”).

La topografía del comedor contiene: “pieza ancha y cómoda”, “aparadores de madera oscura”, “paisajes al óleo clavados en la pared”, “platos antiguos sujetos en marcos”, “tallados de roble”, “balcones”, “mesa” -“primer plato”, “blanca servilleta”, “cubiertos”, “vajilla”, “copas del agua”, “las del vino”-).

La transformación natural del entorno exterior a la casa (“cañadas”, “despojos vegetales”, “jardín” -“dalias”, “vara de jazmines”, “campanillas”-, “paisajes de vides”) se refleja en los frutos que llegan al interior (“granadas”, “racimos de uvas” pendientes de “los techos del granero” y “orzas de vinagre [...] en la bodega”).

El cierre describe a la ciudad “esperando a los rezagados viajeros” y el inminente cambio de la hacienda sin “gente ni ruidos” y llena de “zarzas” y rosales secos.

La voz narrativa se sitúa en el nivel extradiegético y casi limita su omnisciencia a la felicidad (“y de una viveza en la conversación tan llena de ráfagas de alegría, que pasar un rato a su lado es no sentir rodar el tiempo”) y rectitud de los personajes (“...hasta el punto en que se puede complacer a un niño que se sienta a la mesa a comer”) consecuencias de la idealización del género.

El estilo directo incluye las voces de los personajes sin transcripción, pero con estructuras propias del nivel coloquial: repeticiones “-formalidad,

formalidad”, expresiones “-¡allá va...!” y, en el caso de los niños, la elipsis del seguro que complejo verbo conjugado “-papá, carne”.

Este nivel coloquial, también en el discurso del narrador, explica la voz onomatopéyica “gangoso” y la modalidad exclamativa “¡fuerza será decirlo!”.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal. Los tiempos comentadores básicos, debido a la intemporalidad de la costumbre, son presentes de indicativo, con la salvedad del pretérito perfecto simple para el pequeño relato del recorrido de “los rayos del sol, los cuales empezaron a iluminar la mesa...”.

Otras excepciones son: el presente de subjuntivo para situaciones posibles “buscando en la combinación de las hojas un hueco por donde pueda bajar el fruto” y el gerundio para acciones continuas, constituyendo esta forma no personal el tipo de perífrasis (durativa) más frecuente en el texto “va dejando caer el criado higo tras higo”.

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos buscando cierta objetividad para construir un mundo posible reglado (coincidente, además, con el real). Es útil el predicativo en estas descripciones dinámicas “lucen pendientes algunos racimos de uvas, mustios y medio secos, cuidadosamente envueltos en blancos papeles” a cuya idealización contribuye el superlativo “de cejas y cabello negrísimos [...] y de ojos todavía más negros”.

La reiteración del adjetivo alrededor del sustantivo viste el texto de un lirismo “alborotada jaula suelta”, “emborlado gorro turco”, “últimos higos tardíos”... que refuerza la sintaxis con: bimetraciones “arden y brillan”; quiasmos “amarillento tapiz de pámpanas caducas...”; paralelismos “platos antiguos sujetos en marcos de *peluche* y colgados en los muros” de hasta cuatro elementos, siendo los más frecuentes los de tres “el rumor de los cubiertos chocando [...]; las copas del agua llenas [...]; las del vino, heridas...”.

Entre los recursos semánticos: la metonimia pinta atmósferas cotidianas “todos le llenan los oídos de cosas sin lógica”; casi al igual que las metáforas: el montón de chiquillos es un “enjambre”, las preguntas caen en “diluvio”, la servilleta es un “escudo” contra las yemas de huevo... con alguna poética excepción: los rayos del sol “fueron [...] besando toda la cristalería” y las hojas de las dalias fueron “vivas esferas de sangre”.

Las comparaciones, muy originales en este texto, facilitan la visualización acercando la imagen al ámbito de lo cotidiano: la boca de Doña Emilia es “sonrosada y fresca, como interior de sandía”, ella “brilla como iluminada por dentro por adorables luces de rosa”, los rosales “se agitarán como desgreñadas cabelleras”...

Las personificaciones consiguen vida y autonomía sin que el lector, a ciencia cierta, sepa de dónde vienen: “la vara de jazmines golpea desnuda los hierros de la reja”, un rayo de sol cayó en la copa “dándose buen hartazgo de zumo de viñas”, “la ciudad descorre los telones de sus teatros”...

Relacionados con el tono conversacional: la afectividad de los sufijos (“rosetilla”, “chiquillos”, “pequeñuelos”...), voces registradas como coloquiales por el DRAE (“charla”, “gente menuda”, “hocicó en...”), expresiones (“sin decir oste ni moste”...), múltiples locuciones (“abre de par en par”, “rumia entre dientes”, “a las mil maravillas...”) y el propio rol del narrador (“tendremos hecho [...] el retrato de...”).

Específica del texto es la sobre posición costumbrismo/Modernismo: doña Emilia va “vestida con sencillez y elegancia”, “...concuerdan con el exterior alegre, al par que majestuoso de la quinta”... y como “aristocrático y noble” es el porte de don Leopoldo y su casa está “revestida de aspecto de casa noble” los personajes pueden marchar del “pueblo” a “la ciudad”.

Modernista también es la descripción del higo con su “color cárdeno” y el decadente tránsito al invierno: “suave fragancia”, “velo purpurino”, “solo se le advierten fibras lacrimosas”, “color apagado del verde” de las vides.

El azul permite sentir la proximidad a la estación fría: “costas y paisajes azules”, el plato va envuelto en un “vapor levemente azulado”, la copa mueve su “azulado cuerpo” y sobreviven en la reja las últimas “campanillas azules”.

Parnasiana es “la rancia disolución de rubíes como [...] encendido trozo de crepúsculo” en que se ha convertido “una copa de Jerez” al ser alcanzada por “los rayos del sol”; los mismos “rubíes” (granos) de la granada o las “suaves irisaciones” y “mortecinos tonos de púrpura” que surgidos de “la fría humedad de la noche” artísticamente (“*tocata*”, “concertante”, “ópera”...) bullen bajo “los celajes [...] de ópalo de los cielos”.

4.21. “El casorio”

Reyerta que por el litigio de un burro acaba en muerte durante la celebración de la boda de Anacleta y Aniceto.

Anacleta y Aniceto, al salir de la iglesia, celebran la boda en la fragua donde trabaja el gitano. Una anciana prepara en la sala el puchero para familiares y conocidos que van llegando desde todos los rincones del barrio.

Una vez que han festejado comiendo y bebiendo salen de la fragua al ancho patio y se sientan “a la oriental” preparados para la zambra (“fiesta que usaban los moriscos, con bulla, regocijo y baile” -DRAE-). Abre la zambra la copla del novio continuada de inmediato por el baile de su reciente esposa quien situada en el centro de “el círculo de personas” luce llena de sensualidad en “apasionados engallamientos” y “excitadoras vueltas”.

En medio del “delirio por la fiesta” se oyen las voces de una pelea: Fachenda se queja porque Rufo no le ha pagado lo suficiente por su pollino. Rufo, porque se cerró el trato sin haber sido informado de los “esparavanes” del rucio (“tumor en la parte interna e inferior del corvejón de los solípedos que puede llegar a producir cojera incurable” -DRAE-). Fachenda siente el defecto del burro como ofensa personal, los ánimos se enconan y un golpe en la cara desencadena una pelea de navajazos que acaba, al amanecer, con la muerte de uno de ellos.

El repiqueteo del yunque en las fraguas vecinas honra, al comienzo de la nueva jornada, al compañero “fenecido al glorioso envite de navaja”.

El argumento construye un mundo posible verosímil coincidente con el real.

Los personajes son tipo, nada sabemos de sus motivaciones o psicología. Aniceto y Anacleta son principales porque todas las acciones giran en torno a la celebración de su boda: la misa, el banquete, el baile y la pelea. El resto de los personajes son los invitados (amigos o familiares) y se presentan según su función u oficio: la vieja que “atizaba la candela”, “Anacletona madre de la novia y mujer de Juan Trasiega”, “Perico, el herrero”, “la Sinesia, célebre

cantadora y tocadora”, “Felipe Tijera, propietario de otra fragua del barrio”, “Remigio Esquilapelo” (cuyo apellido ya es informativo de su ocupación), “Rufo y Fachenda, ambos *deliberando* sobre el trato de un burro”, “Mediavila” del que solo sabemos que es un invitado y los “gitanos” que ya al amanecer golpean la fragua.

El esquema actancial no afecta a la acción principal sino a la secundaria: Anacleta y Aniceto se casan sin conflicto alguno; son los gitanos Rufo y Fachenda quienes lo encuentran. Ninguno ha alcanzado plenamente el Objeto pretendido (Fachenda más dinero y Rufo, un pollino completamente sano) y ve en el otro un Oponente disruptor, con lo cual establecen una pelea de navajazos que acaba en muerte.

El lugar de la acción es múltiple. En el barrio al que pertenecen contrayentes e invitados se encuentran: la iglesia, la fragua “donde había de festejarse el casorio” con su “ancho patio” donde tiene lugar el baile y la pelea. Al final, también se hace referencia a la acción que comienza en las demás fraguas con el nuevo día.

La localización temporal parte del anochecer “el barrio entero fue testigo de aquel anochecer” y acaba en el amanecer “así fue como pusieron ambos gitanos remate a este cuadro, sucediendo la escena al rayar el día”.

El texto, perteneciente al subgénero narrativo del cuento, despega directamente de un cuadro de costumbres que pinta una boda gitana.

Igual que en “El muelle de Málaga” el conflicto afecta a los personajes secundarios.

Hay mucha variación de tiempos verbales determinada por la estructura del texto: en la presentación o marco el narrador refiere, metalingüísticamente y en primera persona del presente de indicativo, su intención de contar una reciente boda de gran repercusión por el afán de la gente “de meterse en lo que maldito le importa”.

El núcleo se abre con un futuro como primer verbo conjugado, en forma de perífrasis de obligación (una de las tantas del texto debido al esquema reiterativo en la costumbre que implica el género) “forzosamente habré de empezar por los contrayentes”. El nombre de Anacleta, se amplía en una etopeya de la que se infiere el desparpajo con el que trató (en pretérito

perfecto simple de indicativo) a sus pretendientes dando con igual gracia: pie y desaires “palique y cantaleta” junto a una actitud siempre comedida “miramiento, orden y compostura tan necesarios al expediente”.

El primer párrafo destinado a Aniceto, igualmente, es relativo a su forma de ser, atendiendo a los subtemas del trabajo (“agilidad en el yunque”), del amor (“suspirador de amores a la guitarra”) y del trato social (“embaucador irresistible”). El segundo párrafo desarrolla su prosopografía (ya en imperfecto descriptivo): “feo (...), era”, encorvado “ligera curvatura” y vestido de forma tradicional “tijera en cinto, sombrero de catite”.

El “trasquilado burro” de Perico atado en la fragua es tema que incluye: “pasión y gloria del gitano”, “cuello” y “carona” “de arabescos”...

Los invitados, a su llegada, se conocen (en imperfecto), además de por su oficio, por su prosopografía. Así, “Perico” posee: “faz enjuta”, “cuello [...] de tirabuzones”, “patillas a la andaluza”; “la Sinesia”: “obesidad”, “rostro pecoso”, “rodete” “de claveles”... pero la descripción más completa es la del novio que amplía el retrato anterior “lucía un cuello de camisa lleno de ringorrangos”, “chaqueta con ramo de trencillas a la espalda”, “mangas abiertas cuajadas de botones de plata”, “pantalón de inmensa campana”, “encastillada importancia”...

El resto del desarrollo: banquete, baile y lucha de navajas avanza en un presente de indicativo con valor histórico “se agitan en lucha desenfundada hasta dejar correr al suelo gotas de sudor”.

Debido al tono informal del encuentro son frecuentes los imperativos “lléname este vaso”, “dame ese mendrugo”, “ten la fiesta en paz, Fachenda”.

El cierre del texto arrastra la acción hasta el pasado recordando que nunca se ha apartado del género costumbrista “así fue como pusieron ambos gitanos remate a este cuadro” y su carga descriptiva “arrancando al candente hierro salvas de oro, con que los gitanos doblaban a muerto”.

La voz que conduce el texto se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad desde el que recuerda un suceso “lanzóme, sin más ni más, a un cacareado casorio que tiene alborotado el barrio” al que dota de perspectiva

omnisciente: Aniceto era “embaucador irresistible de cuanta persona quisiera oír su cháchara”.

Añade frescura con el cruce de palabras entre Fachenda y Rufo en estilo directo y con la copla que entona el novio “acompañándose de las palmadas de la concurrencia”.

Las grafías en cursiva parecen situarse en la órbita de lo cómico “¡Viva mi dueño!” (expresión escrita por el propio Aniceto sobre la parte trasera de su trasquilado animal); próxima a lo vulgar está: “no lo rompe *naide*” (dice la copla del gitano) y a lo exagerado: golpe “de *cuello vuelto*”, es decir, de sonido alto y claro propinó Fachenda a Rufo desencadenando la pelea.

El carácter visual y cotidiano se actualiza en las onomatopeyas: el pantalón de campana de Aniceto “*bamboleábase*”, en el banquete se llevan “cuscurro a las encías” y “el líquido preso en el puchero borbotaba con intenso ruido”.

Morfológicamente, el número de verbos supera en más del doble al de adjetivos dejando clara la superioridad del estilo verbal (tal y como era necesario para contar el trasiego de cualquier boda y, en particular, el conflicto final de esta).

Es bastante equilibrada la proporción de adjetivos explicativos y especificativos, con leve superioridad de los primeros, lo que encamina el texto hacia lo poético. Los adjetivos explicativos realizan una labor de intensificación del sustantivo “afiligranada labor de tijera”, “vistoso letrero”, “intenso ruido”, “inmensa campana”, “largos pliegues”, “encastillada importancia”, “ancho patio”; a veces son sinestesia “dulces recatos” y referidos a la mujer encubren semas de sensualidad: Anaclea da “excitadoras vueltas en un punto” y arranca “apasionadas salvas de aplausos”.

Las estructuras rítmicas vuelven a ser muy frecuentes: bien repetidas “la gitana labra y labra”, bien bímembadas “vibra y ondula adelantando o retrocediendo”; concatenaciones “Anaclea tuvo la fortuna, que fortuna puede decirse”; polisíndetos “y oír y husmear”; estructuras de tres elementos, ya enumeradas “yunque, martillo y fragua”, “miramiento, orden y compostura”, ya paralelas “edificio sin cimiento, árbol sin pie y pleito sin

armadores del litigio”. Pero el ritmo, sobre todo, lo señala el polisíndeton del baile “ya dobla y arquea [...] ya gira, para, ya torna, ya une los párpados”.

Los recursos redundan en visualización: metonimias “cuando el corazón dice *allá voy*”, comparaciones “artística postura como gallo que tiende y arrastra el ala por el suelo”, personificaciones “la guitarra, en tanto, calla misteriosamente, gimiendo con sordina”, imágenes “serpentino brazo que encierra su cara” y metáforas “en columna salomónica por el aire” va el brazo de la Anacleta.

Protagonismo discursivo tiene el nivel medio al que recurren narrador y personajes a través de múltiples coloquialismos -así registrados por la DRAE- (“magín”, “ringorranos”, “cacareado”, “palique”, “cantaleta”, “farandulero”, “carona”, “candela”...), expresiones coloquiales (“decir *arre allá*”) y fraseología (“sacando fuerzas de flaqueza”, “de tripas corazón”, “como Dios manda”...).

El arcaísmo del género permanece en pronombres enclíticos “lanzome”, “dejábale”... y en la estructura “la tu cara”, “esta mi pintura”.

El narrador, aun trabajando el costumbrismo “sucias pinceladas en el rostro”... consiente incursiones *modernas*: “toman asiento a la oriental”, “cuerpo templado como instrumento músico”, “misteriosa cadencia de su cuerpo”, “marco de bronce”, “botones de plata”, “salvas de oro”.

Narrador que enmarca la escena que cuenta entre una presentación y un cierre, donde él mismo es centro deíctico “mi magín anda hoy, a lo que entiendo, mal dispuesto para describir zambras ni casorios”.

4.22. “Idilio y tragedia”

Andrés capitanea un grupo de “hasta dos docenas de desharrapados” en busca y captura de perdigones. Llegan persiguiéndolos hasta un lugar fresco debido al boscaje que cubre una alberca. Al no ver las crías de perdiz, reparan en “la copia de los cielos, de las ramas, del musgo y de todo el bosque”, incluido el sol, que el agua parece encerrar en el fondo. La persecución se reanuda cuando los animalillos salen de un matorral y vuelve a

interrumpirse cuando deciden confundirse con el color de la tierra para despistar a los niños y así poder huir.

Los zagales se resguardan del calor a la sombra de unas parras con cuyo ramaje juegan a entrelazar coronas disfrazándose de “dioses griegos”.

Finalmente, desisten de la persecución y proyectan el plan de alcanzar el nido de la cigüeña sobre la ruinoso atalaya mora. Andresillo resulta ser el elegido para la escalada que adorna con pirueteos de alegría.

Desde abajo, los espectadores percibían cansado a Andrés continuando su vertiginoso ascenso. Pero lo peor resultó ser la llegada de la cigüeña a su nido y el enorme aletazo que propinó en la cara al zagal haciéndole perder el equilibrio y golpear su cabeza contra una peña.

Entre desgarradoras expresiones de dolor entró el cuerpo de Andrés en el pueblo y su padre pidió la muerte al encontrar el cadáver de su hijo en su habitación.

“En las profundidades del silencio” de la noche se confundían músicas tristes, “sollozos y rezos”.

El funeral tuvo lugar al día siguiente por la tarde y la caja selló, en medio de un enorme dolor, la juventud de Andrés.

Dan vida al texto un conjunto de personajes tipo, por su definición estrictamente sujeta a las necesidades de la trama: el único Sujeto protagonista es Andrés cuyo Objeto es capitanear las fechorías del escuadrón de zagales por los campos. Ostenta el título de “jefe”, seguramente elegido por lo chiquillos (“Destinadores”), en beneficio del grupo (“Destinatarios”). Andrés tropieza con el Oponente de que le tocara la “china” para alcanzar el elevado nido (empresa arriesgada) pero también de que la cigüeña le propinara un aletazo derribándolo hasta el suelo.

Integran la pandilla “Periquín, hijo de la Tarasca; Anselmo, nieto de la Cantimplora; Lorencillo, sobrino de la Porcuza; Jusepe, hijo de Trincacopas; Celedonio, ahijado de Matapenas; Robustiano, nieto de Orinaduros; Pantaleón, primo de Piernascombas, y hasta dos docenas de desharrapados”.

El resto de los personajes secundarios se conocen a raíz de la muerte de Andrés: las madres de los chiquillos que se convierten en su refugio, los niños de edad igual a Andrés, los viejos, el cura.

La acción se desarrolla en un idílico medio rural (probablemente andaluz, según el estudio de las variedades de lengua), en el campo que rodea los dos nombrados pueblos (aquel donde vive Andrés y aquel donde su padre había marchado la jornada fatal).

Y durante los últimos días de agosto, cuando los rapaces “se lanzan a las cacerías de *pájaros*”. En concreto, desde la tarde en que sucede la caída de Andrés hasta la tarde del entierro “por la tarde, en medio de la quietud excelsa de los campos, se dio principio al entierro”.

El tono del discurso desarrolla la antítesis preparada por el título. Son idílicas descripciones las previas a la muerte de Andrés: “el enzarzado pabellón deja dibujarse en el suelo una azulada randa de sombra taladrada de lunares de oro” y trágicas las posteriores al fallecimiento: “vió [...] a su hijo muerto. Hubo una explosión inmensa de lágrimas, un valiente triunfo del sentimiento”.

El texto pertenece al género narrativo por la existencia de conflicto y al subgénero del cuento por la brevedad que simplifica la psicología de los personajes y el entramado argumental.

Tiene estructura tripartita, siendo el marco principalmente descriptivo: presenta a los personajes “un pelotón de chiquillos”, su acción “corriendo [...] detrás de una bandada de perdigones” y el lugar donde se encuentran “por uno de los campos del pueblo”.

También define al personaje principal: Andrés, “el hijo de la *Chirrina*”, “escasamente llega a los doce años”, “reparte órdenes y [...] anima al tropel”, tiene un padre “hosco” y, sabedor de la reprimenda que le espera cuando regrese, se siente alegre esa tarde.

El resto de la cuadrilla se va localizando en función de algún familiar (“Periquín, hijo de la Tarasca”).

El tiempo verbal empleado es el presente de indicativo con valor intemporal, como si la felicidad que rebosa la escena no tuviera principio ni fin, simplemente permaneciera en el tiempo “llegan las postrimerías de Agosto, se lanzan a las cacerías de *pájaros*...”.

El desarrollo comienza con el mismo grito que abría el cuento “-¡Por ayí...!” ...y en el mismo presente de indicativo. Los niños llegan al idealizado

“pabellón” de la alberca: “tupida bóveda”, “randa de sombra”, la humedad del ramaje al caer produce “sones armoniosos” y todos los reflejos quedan encerrados “má abajo del agua”.

El campo de la persecución lo forman: “gargantas”, “cuencas”.

La “atalaya” se describe en pretérito imperfecto “era”: “torre en ruina”, “edificación de moros”, “anfractuosidades”, “troneras”.

Inmediatamente después, abre el conflicto un pretérito perfecto simple (“una cigüeña castañeteó el largo pico”) que ya no desaparece hasta el inicio del cierre de cuento. La aparición del imperfecto en momentos descriptivos supone la ralentización de la velocidad de la acción: en el cansancio de Andrés al llegar al nido “ya estaba cerca del nido, y forcejeaba”, en la escena de su cuerpo muerto entrando en el pueblo “un plañido fúnebre [...] llegaba al alma” y en la del velatorio en casa “imperaba un silencio absoluto”, aquí junto al presente de indicativo “los seres que asisten a un velatorio oyen...”. La última escena es para la caja de Andrés llevada a hombros, su enterramiento y la negación de un mañana para él “los ojos que quedan bajo tierra no verán más los rayos melancólicos del día...”.

El último verbo (“...los niños, que son más bellos que los pájaros”) en presente de indicativo es un guiño incondicional al mundo de la infancia (“Aguafuerte”, “El esquileo”, “Margaritas a los puercos”...).

La voz que conduce la historia, situada en el primer nivel de ficcionalidad, no participa de la misma en tanto que personaje, pero sí como narrador (trasfondo del autor real) que activa el esquema comunicativo al convertir al lector real en narratario “¡qué vistosa y qué bizarra partida de cazadores! La de los mismos muchachos que siempre anda por mis libros”.

La voz, al modo de la narración clásica, opta una perspectiva omnisciente “y al verse el rapaz libre, estalla de alegría”, sigue riguroso orden cronológico e incluye las palabras de los personajes en su propio discurso solo a través del estilo directo “-¡Mira, y no se apaga!-”.

La tipografía se sirve de la cursiva para plasmar usos particulares del lenguaje a elección del narrador “el hijo de la *Chirrina*”, “revoltoso *jefe*”, “*tez* susceptible del agua”...

Parecen aliteraciones: “un graznido feroz de ave furiosa” y la sinfonía “terrible, tremenda” de la muerte.

Morfológicamente, el número de verbos supera casi en el doble al número de adjetivos, lo cual garantiza su pertenencia al género narrativo.

Los adjetivos son principalmente especificativos debido a su afán de construir un mundo posible coincidente con el real, aunque trabajen el ideal a través del superlativo y del comparativo de superioridad “atropelladísimos diálogos”, “la gracia más pura y fresca”, “el más denodado, el más valiente, el más simpático”.

El texto tiene un claro tono poético visible tanto en la semántica como en la sintaxis que lo acerca al poema a través del ritmo en forma de: bimetraciones “amaneció, y vino...”; epanadiplosis “los viejos, acostumbrados a los dolores, con una tranquila resignación, al lado de otros viejos”; concatenación “el idilio se había trocado de pronto en tragedia, en tragedia imponente y horrible”; varias enumeraciones impresionistas “disputas, bulla, gresca, arreglos, desarreglos...”...; pero, sobre todo, una cantidad ingente de paralelismos, desde dos “el que lleva un pernil carece de lo demás, y el que enseña un tirante, no tiene calzones que sujetar” hasta cinco elementos, siendo los más frecuentes de tres y cuatro: “rojos los carrillos, las frentes sudorosas, el aliento jadeante y desollados manos y pies”.

Las descripciones de este cuento desbordan sensorialidad y simbolismo. Así, en el momento del “idilio” imaginamos cómo el sol atraviesa la verdura dibujando en el suelo “lunares de oro”, los mismos que corren por los cuerpos de los zagales en “fantástico encaje”.

El agua cae al estanque como “hilos sonoros” formando parte de una “lírica orquesta” y sus sonidos son “dulces”.

El sol, a su vez, participa de la magia deslumbrando sin apagarse desde el fondo del estanque “pincha los ojos en mil espadas de oro: es la copia del sol”.

Los perdigones (equivalencia del ganado griego) parte también del cuadro, se camuflan bajo asociaciones sinestésicas “rimando el color de sus plumas con el de la tierra”.

El “cuadro”, es decir, el pequeño cuadrado descriptivo a la manera de poema griego avanza en “riente plasticidad”, cuando los niños, con “los torsos de color de bronce” hacen un guiño a la cultura clásica y construyen con “las guirnalda flotantes de la vida “sus propias “coronas egregias”, “adornos clásicos”, diademas de Baco...

Hasta que la muerte de Andrés ocasiona el cambio de género: del poema idealizado a la acción trágica en la que el destino fatal del personaje protagonista (“el más denodado, el más valiente, el más simpático”, “el revoltoso *jefe*”) lo arrastra, sirviéndose de la casualidad (“se echó la *china*”) a la muerte.

Aún así, ambos géneros comparten la misma base poética que abandona el color para adentrarse en el simbolismo de la noche: los sonidos del velatorio son “músicas *negras*”, la percusión es de “cajas destempladas” y los “compases” son “repetidos”; nadie entiende por qué las almas están frías e inmóviles como “piedras”.

La luz del amanecer ya no es radiante, sino “luz de muerte”, al igual que el canto que acompaña el féretro (“canto de muerte”), la decadencia cubre la caja con “aroma de rosas ajadas”.

Salvador Rueda ha sabido armonizar en un breve relato:

-Los géneros lírico (Idilios de Teócrito) y dramático (tragedia)

-El nivel vulgar del lenguaje “Yo digo que ez mejó ir a arcanzá er nio e cigüeña que hay e no arto e la atalaya” y las referencias al refinado mundo clásico “como dice Virgilio”.

-El día y la noche “bien entrada la noche”.

-La vida y la muerte.

Y todo sobre un mismo fondo de prosa poética llena de sensorialidad.

4.23. Conclusiones del libro

Dos de ellos, “Idilio y tragedia” y “El casorio”, aparecen también en *Sinfonía callejera*, nueva recopilación que Salvador Rueda publica en 1893 (el segundo, en esta última aparición se titula “Casorio y zambra”).

Salvador Rueda, desde el primer texto de *El cielo alegre* (“El baño de los chiquillos”), anuncia sirviéndose del idilio griego (el grupo de niños que se zambulle en la alberca “formando un arco flexible y elegante” luego se adorna con diademas de pámpanos “como dioses griegos”) la idealización que va a caracterizar este segundo libro como evolución del tradicional mundo rural de *El patio andaluz*.

Cinco títulos de *El cielo alegre* poseen temática costumbrista (“La faena de naranjas”, “El riego en la huerta”, “En agosto”⁶⁴, “La trilla” y “Paisaje de noviembre”) aunque en ellos la sencilla alegría del primer libro pueda transformarse en desbordante sensualidad (“Don Manuel -así se llama el amante, por una semana, de Mercedes-“, “entreteniéndose ella en oler, durante largo rato, los forros del sombrero de D. Manuel, y sumiéndose después en dulce transporte de voluptuosidad”, “y Don Manuel, notablemente excitado por el calor...” -“La faena de naranjas”-), en equilibrada serenidad (“¡Cosa impensable y extraña! Camarete, todo tosquedad y robusta agrupación de materia, es en extremo religioso, y en cuanto halla ocasión comienza a tirar de letanías” -“El riego de la huerta”-) o pueda irse tintando de elementos decadentes (las coplas que cantan hombres y mujeres mientras llenan las cajas de pasas son “ya festivas, ya llenas de profunda tristeza” -“En agosto”-, “Fuera del hogar, a la vez que suena el idílico repique de las esquilas y la voz de los pastores, llénase todo de vaga tristeza...” -“La trilla”-) hasta que la familia ve “en los celajes color de ópalo de los cielos” el aviso de abandonar la quinta y marchar a la ciudad -“Paisaje de noviembre”-.

El protagonismo de los oficios y roles tradicionales disminuye en las *visioncillas*⁶⁵ (“El baño de los chiquillos”, “La lluvia”, “Tarde de junio” y “La granizada”) y sus personajes se difuminan bajo una aureola de poesía (“la mujer acaba por creer lo que dice el agua, y sin mover dedal ni aguja, queda con la vista fija en las poéticas lejanías” -“La lluvia”-) o reducen su presencia

⁶⁴ A propósito del bucolismo de la vendimia dice el autor “Virgilio imagínase que sonríe entre los pámpanos, Teócrito duerme la siesta en torno a los plateados racimos”, S. RUEDA (1885), “El fuego”, *El Globo*, núm. 3575, 11 de agosto, p. 1.

⁶⁵ La palabra idilio es un diminutivo de *eidos*, visión. En el Modernismo tuvo lugar una recrudescencia de la corriente alejandrina, surge este gusto por la obra menor, por la *visioncilla* recogida en un instante, con la técnica, de la pintura impresionista. Se trata de presentar la impresión sensorial desligada de sus causas. El poeta actúa por impactos fulminantes de las cosas en el espíritu (Díaz-Plaja 1956: 22).

conforme abandonan el mundo rural y se aproximan a la ciudad (“La ciudad resuena con el enorme bullicio de todos sus seres...” -“Tarde de junio”-).

Esta secuenciada estilización que iniciaba el cuadro costumbrista culmina con el poema en prosa, basado en la expresión del mundo interior de los personajes y su conciencia moral; primero de forma descriptiva (“como avisado centinela, en medio del desierto, él es quien va delante de todos en la lenta evolución del progreso humano. A la hora en que la noche apaga toda claridad, el solitario fantasma mira en torno de sí buscando algo amoroso que le acompañe.” -“El palo del telégrafo”-; “Me creí reina, y una tarde serpeé un rayo en mi cabellera, corrió a lo largo de mi tronco y arrancó de cuajo mi raíz. El fuego ahora me consume, y pronto seré polvo, viento, nada” -“El himno del fuego”-) y en “El organillero” utilizando la modalidad narrativa (“Lorenzo iba siempre como sonámbulo por la ciudad, soñando en las interioridades de su espíritu, con una raza nueva que cayese de pronto sobre la tierra con los oídos flamantes que escucharan por vez primera su canción”).

El grupo de los cuentos (“El casorio”, “El paleta de visita”, “El doctor Centurias” -cuento fantástico-, “Episodio trágico”, “La peseta y el sol”, “Idilio y tragedia” y “La sombra”) se conforma como tal a través de un Oponente que oscila entre la anulación del ideal y su consecuencia, la muerte. Esta figura actancial se esconde: primero tras una acción secundaria (en “El casorio” acontece un asesinato entre gitanos por el trato de un borrico durante la boda de Anaclea y Aniceto); luego, en la inacción de Reco (“El paleta de visita”) que sesga lo que podría haber sido un cuadro alegre (“Así transcurren las horas, así la tarde declina, y así llega la noche”) y en la omnubilación constante del mendigo Juan que le impide conseguir ganancias (“La peseta y el sol”).

“La sombra” y “El doctor Centurias” son antagónicos: el protagonista del primer cuento sabe del peso de fantasmas personales que dificultan la tranquilidad por lo que no para hasta conseguir librarse de ellos, pero el doctor Centurias ahí se afana vanamente en encontrar el medicamento definitivo capaz de evitar que las almas se desprendan de los cuerpos, imposible mantener el ideal.

Los títulos añadidos a la primera edición son significativos del carácter que debía tener el libro: en “Episodio trágico” dos escuadrones combatientes cortan las respectivas cabezas de una madre y su hijo ante el bando contrario y en “Idilio y tragedia” Andrés muere al caer de la atalaya intentando alcanzar el nido de la cigüeña, queda claro que el tendencioso mundo rural ya no produce resultados positivos.

“La cantaora” participa de la misma lucha del doctor Centurias por la supervivencia: a través de un esforzado proceso de adaptación, ha de ir escogiendo las vocales más cómodas para la fermata final en su carrera por evitar la desaparición de la melodía.

Es este, como el resto de los ensayos, (“el auténtico arte es ligero porque procede del espíritu y es moldeado por el ritmo” -“El peso de las palabras”-, la copla es “modo de ser y de sentir nuestra clase popular” y único ejemplo de poesía “genuinamente española” -“Apología de la copla”-) clave interpretativa de la obra de Salvador Rueda.

La voz narrativa no focaliza la acción desde dentro de la diégesis ni en los cuadros costumbristas (a diferencia de *El patio andaluz*), ni en las visioncillas, ni en los poemas en prosa (a excepción de “El himno del fuego” donde el narrador refiere la desintegración del cedro, del almendro y de la palmera), ni en los cuentos (exceptuando “El casorio” cuyo marco justifica la acción “lanzome sin más ni más a un cacareado casorio que hoy tiene alborotado el barrio” y “El paleta de visita” donde “la honradota y cariñosa madre de Reco, que con solo haber oído nuestro Ave-María a la puerta de su casa, ya nos ha dejado entrar...”; títulos ambos donde la focalización interna se explica por su proximidad al costumbrismo).

La carga argumentativa de “La sombra” así como la focalización interna de su voz lo inclinan hacia el ensayo (específico en “La cantaora”, “El peso de las palabras”, “Apología de la copla” y “Alfredo de Musset”).

El nivel de lengua es medio o coloquial en la totalidad de los cuadros costumbristas (llegando a “La trilla” a través del tono conversacional que imprimen las cinco seguidillas del cortejo entre Miguel y las mozas) y Camarete -“El riego de la huerta”- emplea un registro vulgar “veo la tabla de

tomates hecha toa una gloria prifeta, con sus frutos agazapaos contra el suelo y sus tallicos que pronto darán de sí otras nuevas premicias”.

En las visioncillas y poemas en prosa predomina el nivel culto salvando: los afectivos sufijos de “La lluvia” (“cabecilla de agua”, “velo blanquecino”, “animalejos”, “chiquillos”) y el nivel medio que acarrea el oficio de organillero (“derramando a manos llenas color popular de Andalucía”, “la cantaba la gente entre dientes”, “era ya lo mismo que si se oyera llover”...).

Este nivel medio o coloquial vuelve a ser característico en el grupo de los cuentos (por ser un género que, al igual que el cuadro, procede de la tradición). En el caso de “El paleta de visita” e “Idilio y tragedia” se mezcla con el nivel vulgar (a través del estilo directo) y con la variedad diatópica de las hablas andaluzas (“Pa que te zirva de escarmiento, pa que no güervaz a andá o rezos campoz” -“Idilio y tragedia”-). Solo “La sombra” tiene un nivel culto (recordemos que la fantasía, despojada de su romántico carácter lúgubre y fantasmagórico es modo de expresión de la nueva estética finisecular).

El nivel de lengua en los textos de carácter argumentativo está determinado por su proximidad temática a la tradición; así, en “La cantaora” (sobre la técnica interpretativa de la canción flamenca) o “Apología de la copla” (presentación de la copla como único ejemplo de poesía capaz de inmortalizar el modo de ser y de sentir de la clase popular) predomina el nivel coloquial, sobre todo en el segundo título que contiene, además, ejemplos del léxico caló: “...sepa que lo está queriendo/ mientras le endiña el parné” (p.81) y de las hablas andaluzas:

“Muy arta vi yo subí
Un águila palomera
Y luego la vi bajá
Más humirde que la tierra” (p. 78).

La morfología informa de que el grupo de los cuadros (“La faena de naranjas”, “El riego de la huerta”, “En agosto”, “La trilla”, “Paisaje de noviembre”) se desarrolla sobre un presente de indicativo de valor intemporal, tal y como corresponde al costumbrismo.

Igualmente sucede con el grupo de las “visioncillas” (“Tarde de junio”, “La lluvia”, “La granizada”) por incrementar la idealización de los primeros.

...Y con los títulos pertenecientes a la modalidad argumentativa (“La cantaora”, “El peso de las palabras”, y “Apología de la copla”) por conformar artículos periodísticos basados en la presente opinión autorial.

Los poemas en prosa (“El palo del telégrafo”, “El himno del fuego”, “El organillero”) hacen incursiones en la narración mediante el pretérito perfecto simple de indicativo (“tiempo comentador del primer plano”⁶⁶): al palo del telégrafo “la lluvia lo azotó, mientras él dio abrigo al nido poniéndole manto de verdes hojas, y columpió la delicada cría como abuelo que mece la cuna de sus nietos” (p.126-127), en “El himno del fuego” la voz intradiegética cuenta cómo “surgió palpitante y trémula una nueva generación de llamas, un mundo de seres de fuego que bulló sobre las que parecían rotas almenas” (p.83) y en “El organillero” un narrador omnisciente cuenta la historia de “*Lorencillo el valenciano*” en Madrid.

Los cuentos, salvo “El paleta de visita” donde el presente de indicativo vuelve a recordar su filiación costumbrista, (“El casorio”, “El doctor Centurias”, “Episodio trágico”, “La peseta y el sol”, “Idilio y tragedia”) narran también mediante el pretérito perfecto simple: ya sea extendiéndolo por todo el relato (“Episodio trágico”), a partir del nudo (“Idilio y tragedia”, “El casorio”) o solamente en el momento puntual de mayor tensión como el de la lucha por la peseta (“tras una espantosa brega en que la inteligencia dijérase se agolpó toda entera a las uñas, el suelo fue furiosamente arañado...”, p. 90, -“La peseta y el sol”-) o el discurso de los espectros que irrumpen en el laboratorio de “El doctor Centurias” (“-Yo inventé la anatomía, -grita uno, poniéndose en pie, con horrible chasqueamiento de huesos”, pp.121 - 122).

La adjetivación trabaja, sobre todo, la referencialidad a través del especificativo: ya sea en los cuadros costumbristas (exceptuando “La trilla”,

⁶⁶ “el *perfecto simple* es el tiempo del *primer plano* [...]. Es primer plano, según las leyes fundamentales del narrar, aquello por lo que la historia se cuenta, lo que contendría un resumen, lo que el título insinúa o pudiera insinuar, lo que hace que la gente, dado el caso, suspenda por un rato el trabajo y escuche una historia cuyo mundo no es el suyo cotidiano” (Weinrich 2001: 99-100).

cuyo lirismo refuerzan los epítetos “furioso látigo”, “dorados manojos”, “gigantesca pirámide”, “ruidoso estrépito”...), en las contemporáneas reflexiones del artículo de opinión, en los cuentos más puramente narrativos (“Episodio trágico” e “Idilio y tragedia”) y en el afán por contar del poema en prosa (“El himno del fuego”, “El organillero”).

...Y todos estos textos en prosa breve, desde el extremo del lirismo (“visioncillas”) a los más narrativos o argumentativos, comparten una sintaxis cuya condensación de recursos rítmicos (enumeraciones impresionistas, paralelismos, bimetraciones, polisíndetos, anáforas, alternancia de estrofas...) los sitúa en la estética modernista.

CAPÍTULO V

BAJO LA PARRA (1887)

5. BAJO LA PARRA

En 1887 Salvador Rueda publica *Bajo la parra. Cuadros y cuentos*, Madrid, Imp. de la Gaceta Universitaria. Libro que contiene un conjunto de veintinueve relatos breves: “Bajo la parra”, “El tronido”, “El velonero”⁶⁷, “Salamandra”⁶⁸, “Visiones de la borrachera”⁶⁹, “La pareja de mariposas”, “La pulga”⁷⁰, “Ráfagas de otoño”⁷¹, “Murciélagos”⁷², “Escena al sol”⁷³, “El exorcismo”⁷⁴, “La venta del pescado”⁷⁵, “Los barqueros”⁷⁶, “El musgo”⁷⁷, “El aguacero de oro”⁷⁸, “La banda de música”⁷⁹, “El campanario”⁸⁰, “El vaso de agua”⁸¹, “Marina”⁸², “La feria del pueblo”⁸³, “Las candeladas”⁸⁴, “Cuadro húngaro”⁸⁵, “Se aguló la fiesta”⁸⁶, “Margaritas a puercos”⁸⁷, “Cuadro oriental”⁸⁸, “Las cédulas del año”⁸⁹, “La mujer desconocida”⁹⁰, “La burbuja”⁹¹ y “Crepúsculo”⁹².

⁶⁷ S. RUEDA (1886), “El velonero”, *El Globo*, núm. 3775, 28 de febrero, p. 2.

⁶⁸ S. RUEDA (1887), “Salamandra”, *El Globo*, núm. 4099, 20 de enero, p. 1.

⁶⁹ S. RUEDA (1887), “Visiones de la borrachera”, *El Globo*, núm. 4191, 22 de abril, p. 1.

⁷⁰ S. RUEDA (1886), “La pulga”, *El Globo*, núm. 4003, 15 de octubre, p. 1-2.

⁷¹ S. RUEDA (1886), “Ráfagas de otoño”, *El Globo*, núm. 3954, 27 de agosto, p. 1.

⁷² S. RUEDA (1887), “Los murciélagos”, *El Globo*, núm. 4112, 2 de febrero, p. 1.

⁷³ S. RUEDA (1886), “Escena al sol”, *El Globo*, núm. 3736, 20 de enero, pp. 1-2.

⁷⁴ S. RUEDA (1887), “El exorcismo”, *El Globo*, núm. 4119, 9 de febrero, p. 1.

⁷⁵ S. RUEDA (1885), “La venta del pescado. Cuadro de costumbres”, *El Globo*, núm. 3664, 8 de noviembre, p. 2.

⁷⁶ S. RUEDA (1886), “El copo”, *El Globo*, núm. 3905, 9 de julio, p. 2.

⁷⁷ S. RUEDA (1886), “El musgo”, *El Globo*, núm. 3897, 1 de julio, p. 2.

⁷⁸ S. RUEDA (1887), “El aguacero de oro”, *El Globo*, núm. 4106, 27 de enero, p. 2.

⁷⁹ S. RUEDA (1886), “La banda de música”, *El Globo*, núm. 3750, 3 de febrero, pp. 1-2.

⁸⁰ S. RUEDA (1886), “El campanario”, *El Globo*, núm. 3769, 22 de febrero, p. 2.

⁸¹ S. RUEDA (1886), “El vaso de agua”, *El Globo*, núm. 3893, 27 de junio, p. 2.

⁸² S. RUEDA (1887), “Marina”, *El Globo*, núm. 4082, 3 de enero, pp. 1-2. En *Sinfonía callejera* aparece con el título de “El muelle de Málaga”.

⁸³ S. RUEDA (1885), “La feria del pueblo”, *El Globo*, núm. 3662, 6 de noviembre, p. 2.

⁸⁴ S. RUEDA (1886), “Las candeladas”, *El Globo*, núm. 3761, 14 de febrero, p. 2.

⁸⁵ S. RUEDA (1887), “Cuadro húngaro”, *El Globo*, núm. 4240, 11 de junio, p. 1.

⁸⁶ S. RUEDA (1887), “Se aguló la fiesta”, *El Globo*, núm. 4195, 26 de abril, p. 1.

⁸⁷ S. RUEDA (1887), “Margaritas a puercos”, *El Globo*, núm. 4144, 6 de marzo, p. 1.

⁸⁸ S. RUEDA (1887), “Cuadro oriental”, *El Globo*, núm. 4135, 25 de febrero, pp. 1-2.

⁸⁹ S. RUEDA (1886), “Las cédulas del año”, *El Globo*, núm. 4079, 31 de diciembre, p. 1.

⁹⁰ Salvador Rueda (1887), “La mujer desconocida”, *El Globo*, núm. 4150, 12 de marzo, p. 1.

⁹¹ S. RUEDA (1887), “La burbuja”, *El Globo*, núm. 4158, 20 de marzo, p. 1.

⁹² S. RUEDA (1886), “Mancha”, *El Globo*, núm. 3850, 14 de mayo, pp. 1-2.

5.1. “Bajo la parra”

La parra es “la vid que está levantada artificialmente y extiende mucho sus vástagos” (DRAE), se alza sobre el dintel de la puerta y hace sombra a la entrada con “bastante número de hojas enlutadas”. Quizá la parra sea no solo símbolo de la tristeza que oscurece la entrada de la casa de Micaela, protagonista de este primer texto breve, sino también del conjunto de relatos.

La viuda Micaela acepta la proposición de matrimonio de Lorenzo entre la alegría de la familia y de la naturaleza.

Junto a este tema principal, la temática (idílica) de las tareas del hogar rural

una silla llena de ropa blanca a un lado, el canasto con el alfilerero y los ovillos de hilo a otro, la camisa que zurce y repasa sobre las rodillas y alguna prenda caída a los pies, que se entretuvo en derribar el gato tirando de una cinta que le sirvió de juego.

se entremezcla con un bucolismo romántico reflejo de los sentimientos del personaje protagonista; así, cuando Micaela acepta a Lorenzo como cabeza de familia “Una bocanada de aire que pasó por la vid tendida sobre sus cabezas, hizo palmotear a todas las hojas, como si celebraran una gran fiesta de la naturaleza”.

La viuda remienda ropa en el umbral de su casa disfrutando el sol de otoño y “desquitándose” de tantos y tantos días lluviosos en que después de acabar las faenas solo podía asomarse a la entrada para ver el charco que se había formado en el suelo. Aquel soleado día permitió también a sus hijos estar al sol jugando (los tres mayores) al popular juego del trompo.

Pensando ella en la protección ausente del esposo fallecido y temiendo los escasos días templados que el otoño traería antes de la llegada del invierno, ve aparecer a lo lejos a su vecino y pretendiente, Lorenzo, dispuesto no solo a repetir sus proposiciones sino a arrebatarle el “sí” definitivo, cosa que ella dificulta debido a una mezcla de recato y desconfianza.

Es el cuarto hijo de Micaela quien, despierto en la cuna, decide la solución extendiendo los brazos hacia Lorenzo llamándolo “¡papá!”

Micaela uniendo entonces a su sentimiento personal el de desamparo que sus hijos le inspiran, decide aceptar la proposición de su vecino, hecho que la naturaleza celebra con alegría.

Hay pues, dos personajes principales (Micaela y Lorenzo) y cinco secundarios: el marido (difunto) y los cuatro hijos de ambos.

Todos son personajes tipo y, en consecuencia, planos: El esposo era amoroso y protector y llenaba el hogar de “ventura y bienestar”; Micaela es una ejemplar madre dedicada a las tareas del hogar y condicionada por aspectos del medio rural (como la climatología) a los cuales se adapta; en cuanto a su psicología es amorosa con la familia (lo que sigue confirmando el tópico). Los hijos de ambos juegan al tradicional trompo y el bebé protagoniza una escena no menos típica: el despertar y relumbrar el sol en su pelo rubio. El viudo pretendiente Lorenzo es, “bonachón” y cómico (“y mucho repasar uno tras otro los dedos de la mano, como quien hace la cuenta de las ventajas que trae una proposición”).

Toda la acción, que transcurre en una soleada tarde de otoño, se desarrolla casi a la entrada de la casa donde juegan los niños y justo el umbral de la puerta es donde Micaela cose y charla con Lorenzo.

...El esquema de funciones, lo resume todo del siguiente modo: el Sujeto, Lorenzo quiere hacerse con el objeto: Micaela y el papel que representaría en su familia. Hay un Destinador, o algo que lo empuja, el amor que siente por Micaela y un Destinatario del propósito de su acción que es el beneficio de la unidad familiar, encabezado por su segura felicidad. Hay un Oponente inicial, la actitud reservada de Micaela y un claro y providencial Adyuvante: el bebé que, desde su madre, tiende los brazos hacia él llamándolo “papá” y desencadena que ella lo acepte como esposo.

El texto pertenece a la modalidad elocutiva de la narración, incluyendo esta la descripción y el diálogo. La descripción se sitúa fundamentalmente en el marco cuando se señalan “los adminículos correspondientes a la costura, como son, una silla llena de ropa blanca...”, descripción también al indicar la

cantidad de días de lluvia que obligan a estar en casa y en el detalle de la parra que cubre con su sombra el umbral de la puerta.

Y toda la trama es, a la vez, la secuenciación de un proceso de galanteo. El autor parece ser consciente de los fragmentos descriptivos porque así los define metalingüísticamente “pintoresco tapiz” o “en la actitud que queda descrita hállase la modesta viuda”.

La modalidad dialogada aparece siempre en estilo directo y se localiza en el nudo de la narración, hay un momento que, con poca claridad, recuerda al estilo indirecto: “Lorenzo, viudo como ella, que habíale ya dicho algo a su triste soledad referente, y a lo gustoso que él viviría siendo rodrigón de tan delicada rosa”.

El conjunto de todos estos motivos descriptivos son libres y pueden eliminarse. Los únicos motivos imprescindibles para la trama son: Micaela, observando a sus hijos, se siente sola y desprotegida tras la muerte de su marido y la denominación de “papá” a Lorenzo, clave que conduce a Micaela a aceptarlo como cabeza de la unidad familiar.

Estos motivos (esenciales o libres) se disponen en orden cronológico con solo las anacrónicas analepsis de los recuerdos de Micaela hacia su esposo “desde que el solícito compañero la envolvía en amoroso cuidado, como divino velo a desposada” o de las visitas de Lorenzo “es lo cierto que muy a su gusto quedábase ella rumiando en el oído las palabras”.

Los motivos libres del proceso descriptivo del galanteo son iterativos puesto que aparecen una vez pero se alude a que han sido muchas las veces en que Lorenzo ha mostrado su amor a Micaela: “-¡El demonio del hombre!- solía contestar siempre Micaela a sus guiños, palabras y ademanes” o “comenzó con la mímica y las palabras de siempre”.

La voz del narrador es exterior a la historia y va elaborando el relato de forma simultánea (en presente de indicativo) quizá para acercarlo al presente del lector haciéndole partícipe de la cotidianidad y sencillez que refleja el texto o para recordarle el clasicismo intemporal de los cuadros idílicos. Así hasta el nudo, cuando por incluir un conflicto particular ha de emplear formas narrativas como el pretérito perfecto simple de indicativo “viole Micaela venir a lo lejos”; el desenlace deja definitivamente la acción anclada en el pasado

“Una bocanada de aire que pasó por la vid, tendida sobre sus cabezas, hizo palmotear a todas las hojas...”

El autor no focaliza el relato, el resultado es el de una decimonónica narración omnisciente. Autor que elige retirarse para que las palabras de los personajes tengan toda la frescura, agilidad y sencillez de un relato breve a través del estilo directo (que aparece en una única escena: en el nudo, bajo la parra, cuando se encuentran los personajes de Lorenzo y Micaela y el bebé que conseguirá su unión).

En cuanto a la sintaxis, es significativo el interés por conseguir ritmo a través de procedimientos como la reiteración de palabras “horas y horas”, bimetrálicas (que afectan a sustantivos, adjetivos y verbos de forma indistinta: “canasto con el alfiletero y los ovillos”, “días nublados y lluviosos”, “la camisa que zurce y repasa”), polisíndetos “y en tanto que él insiste, y ella rehúye” y muy frecuentes estructuras paralelas “Viole Micaela venir a lo lejos; miróse a un lado y otro para arreglarse; hizo espejo de las relucientes tijeras, se preparó a recibir al viajero”.

Ejemplo del cuidado estético del lenguaje son los adjetivos rodeando al sustantivo “la fresca viuda del lagar, aprovecha el sol de un templado día de otoño”, enumeraciones impresionistas de tres elementos “solía contestar siempre Micaela a sus guiños, palabras y ademanes”.

La existencia de tantos elementos rítmicos junto con el estilo nominal del marco y la casi doble cantidad de adjetivos explicativos sobre los especificativos traslucen una intención lírica “sereno y hermoso día”, “movibles bordados”... tintada de cromatismos “paréntesis de oro”, “ropa blanca”, “otro fuego”.

En cuanto a los sustantivos, se organizan, sobre todo, en tres campos semánticos correspondientes con el tema del galanteo (“rodrigón”, “guiños”, “palabras”, “lindezas”...), de las labores del hogar (“costura”, “alfiletero”, “tareas de la puerta adentro”...) y de la “naturaleza” (“aguacero”, “parra”, “pámpanos”, “vid”...).

Los elementos coloquiales y los refranes, no solo en el discurso de los personajes sino también del narrador, anclan el texto en un nivel de lengua

medio con factores de pertenencia al medio rural: “no hay mal que cien años dure”...

El tono conservador o arcaizante del léxico se observa en el uso medieval del verbo “haber” con el significado de “tener” “que Dios haya”, en la repetida construcción propia del s. XV “un su vecino” y la frecuencia de pronombres enclíticos, “quedábase”.

No obstante, la semántica confirma el lirismo del texto a través de comparaciones “como divino velo a desposada” y metáforas, ejemplo es aquella en que el ruido de los trompos de los niños simboliza la tensión que había entre Micaela y Lorenzo en el momento en que pretendía él obtener el “sí” definitivo.

El receptor de la comunicación no aparece de forma explícita, pero es tenido muy en cuenta facilitándosele la comprensión a través de imágenes “dejando caer un aguacero de ovillos”.

La función poética se extiende sobre tres movimientos del S. XIX: son románticos los motivos de la trama (descripción de las labores del hogar, cierto tipismo en el galanteo y gracia coloquial en la manera de presentarlo), es realista la fábula o historia en sí con su omnisciencia autorial y, modernista la evasión estética conseguida con recursos líricos (rítmicos y visuales).

5.2. “El velonero”

Vemos cómo Salvador Rueda escoge títulos significativos para los relatos que elabora. En el primero, “Bajo la parra”, el título es el lugar donde Micaela acepta a Lorenzo; en el segundo, “El tronido”, es el estruendo del cohete fin de fiesta que Mateo sustituye por el beso a Rosario y, ahora, el velonero es el tipo protagonista de una escena de costumbres populares.

El tercero de los textos de *Bajo la parra* trata de la accidentada visita de un velonero a un pueblo andaluz y la imposible venta de sus productos debido a los improperios de las vecinas.

Los motivos imprescindibles para la trama se combinan con otros libres o descriptivos referentes a la puesta en escena de un oficio particular.

Un velonero ambulante llega al pueblo del narrador con la intención de vender “velones, cacillos y almireces”. Su aspecto físico es lo primero que llama la atención del vecindario (ropa gastada, melena, pendientes), lo segundo es el elevado precio (al parecer de los habitantes) de la mercadería. Como no accedía a bajarlo fue objeto de las burlas de “viejas y fregatrices”. Siendo imposible la venta, el velonero decidió marcharse ante el recrudecimiento de las burlas.

Se trata de un relato no solo verosímil sino identificado con el mundo real y bajo un tono de gracia andaluza y coloquial que evoluciona, incluso, a la crueldad.

El personaje principal es el velonero y como personajes secundarios se encuentran: las vecinas, los chiquillos, la gente del pueblo en general y el narrador. Todos ellos, menos este último, son personajes tipo: las vecinas quieren comprar el género lo más barato posible y critican a quien llega nuevo al lugar; los chiquillos siguen al forastero; la colectividad se entiende llamando “tío a todo aquel que vende, trafica o pregona”.

La acción se desarrolla en el pueblo del narrador-testigo “escena que hace años vi en una de las calles de mi pueblo” y en el interior de la casa de una vecina, donde descarga la mercancía el comerciante, ya que *revellín*, palabra granadina, significa “en la campana de la chimenea saliente que sirve para dejar vasar” (DRAE).

El esquema actancial es el siguiente:

El Sujeto: el velonero tiene el objeto de vender velones. El Destinador es su propia necesidad de supervivencia, el Destinatario son los clientes (y, en último término, él mismo), el Adyuvante es su propio esfuerzo y el Oponente, el afán de regateo de las vecinas y su burlas.

La estructura del contenido es tripartita: marco o presentación, nudo y desenlace. En el marco son relevantes dos tiempos verbales: el presente de indicativo por informar del momento de la escritura del yo testigo cuando comienza a recordar aquello que refiere “hoy me place traer a la memoria” y el gerundio ya que presenta al velonero en el ejercicio de su oficio “tocando

de pueblo en pueblo [...] llevando en la derecha [...] dándose de golpes y porrazos”. El pretérito perfecto simple es ya el más común en el resto.

La estructura tiene que ser mínimamente narrativa para que haya movimiento aunque la acción esté completamente tipificada y sean abundantes los motivos libres o descriptivos. Estos dotan al texto de color local y lo convierten en un cuadro costumbrista. El marco teje la descripción del velonero, cargado con los objetos que le son propios “velones, cacillo y almireces”. En el nudo la descripción prosopográfica del personaje es detallada y en el cierre o desenlace se intuye su descripción psíquica (etopeya) aunque sea a través de las suposiciones del narrador

El velonero, ante esta lluvia de insultos, bien fuese que de haberla emprendido a palos con las mujeres presumiera su probable derrota, bien que a causa de su oficio estuviera acostumbrado a estos malos tratos, ello es que sin hacer caso de la rechifla...

De los demás contamos solo con rasgos como “animadas viejas” o “desharrapados chiquillos”.

Otra modalidad elocutiva tiene tanto peso como la descripción, el diálogo abundante (mitad del nudo) contribuye de igual forma al color local del texto. Las intervenciones de los personajes son muy breves y responsables en gran parte del tono humorístico del cuadro: “-¿Y la melena?/ -¡Qué chusco!”

El texto, aunque se va sucediendo en riguroso orden cronológico, es todo él una anacronía (analepsis) al ser un recuerdo “lo cierto es que hoy me place traer a la memoria”.

...Y es un recuerdo del narrador porque él mismo fue testigo de la historia que cuenta; se trata de un narrador extradiegético - homodiegético que construye una narración pasada con focalización interna: sabe cuanto sabe su personaje testigo de la acción, lo cual no evita que haga suposiciones “bien fuese que de haberla emprendido a palos con las mujeres presumiera su probable derrota, bien que a causa de su oficio estuviera acostumbrado a...”

El narrador reproduce el diálogo de los personajes en estilo directo y sus opiniones, entrecomilladas “vaya si pedía caro por los velones el hombre” según una vieja. “¡Era una cosa!”.

En cuanto a los recursos retóricos, la onomatopeya del sonido de la risa “- ¡Já, já, já!” o de los metales al andar el velonero son para el texto música y desenfado: *dilín, dindilín, dilín, dindilín*. Al igual que la paronomasia “no quitaron a la oreja ojo de encima”.

Esta apuesta por el ritmo es constante a lo largo del texto en: repeticiones “enganchando y enganchando velones”, bibembraciones “chicheos y exclamaciones”, anáforas con tono coloquial “...aquella chaqueta [...] aquella larga melena [...] aquellos pendientes...”, concatenaciones “y empezó a descargarse de todos sus utensilios, que utensilios eran...”, enumeraciones “vende, trafica o pregona”...

Además del ritmo, otro rasgo propio de la lírica es la subjetividad que el autor consigue a través de expresiones como “...traer a la memoria, por el *encanto* que me da...” y de la anteposición del adjetivo calificativo (sobre todo en el marco y en el cierre) “probable derrota”. El afán por el matiz queda claro en la doble adjetivación “sonoros mazos metálicos”, que se hizo necesario reducir para dar rapidez a los diálogos: “-¡Miren el deslenguado!/ - ¡Hase visto!”.

El léxico detalla el oficio del personaje (velones, cacillos, almireces, mazos, carga de metales, despabiladeras, candil, mercancía...) y su género (“figura” -dos veces-, “estampa”, “escena” -tres veces-).

Diminutivos como “chicuelos” o “chiquillos” dan cuenta de la perspectiva bondadosa o, quizá mejor, idílica que enfoca el cuadro. Y los pronombres enclíticos y la estructura “la una mano”, de cierto tono arcaizante, quizá porque lo creyera el autor más acorde con el género (no olvidemos que el cuadro de costumbres surgió en el s. XVIII y la publicación del texto es de 1887).

La certeza de encontrarnos en un medio rural viene dada, además de por la semántica propia: calles, pueblo, vecindario, gente, paisanos, vecinos, masa... por la frecuente presencia de frases hechas y refranes en el discurso del narrador y de los personajes “salió a uña de caballo”, “les pareció de mal agüero”, “es harina de otro costal”...

...Y ya, los niveles del lenguaje hablan de:

- El registro informal (variedad diafásica o situacional) del narrador: “por lo pronto...”, “no queda mono ni títere”...

- El registro formal del velonero al utilizar la fórmula de tratamiento “usted” para dirigirse a las vecinas aún dentro de su nivel medio o coloquial: “me va usted a dar por este velón...”, a diferencia del nivel vulgar que emplean ellas (por el uso de construcciones apocopadas “-¡Háse visto!” y por los insultos que profieren contra él: “-¡Miren el deslenguado! [...] “¡[...] el tío...*Caldereta!*”).

- La elección de la variedad diatópica meridional, parece acertada teniendo en cuenta el origen malagueño del autor “vea usted la prenda”. Los localismos léxicos se resaltan tipográficamente en cursiva: “¿En qué *sentío* cabe que este velón...?”, “-¿A ver, que *nombre* tiene este almirez?” (uso de “nombre” por “precio”)...

Las frecuentes metonimias relacionan el género con el medio rural “estampa que ofrecía a los ojos”, al igual que la ironía “no bien engalanado cuerpo” y las imágenes “abrirle otro boquete con la mirada”.

El esquema comunicativo tiene de particular que, al convertirse el autor real en narrador/testigo (que lógicamente se dirige a alguien), convierte al lector real en narratario que participa de su misma configuración “las calles de mi pueblo”.

No queda todo, sin embargo, explicado *coloquialmente* con la pintura de un *tipo* que se desenvuelve en su mundo rural, la escena está iluminada por dorados tonos finiseculares “volcaba la vasija hacia el sol para que en su fondo entrara la luz”, acompañada de alegres orquestas que rompen con la austeridad realista “dilín-dindilín” y en su interior se gestan ya deformidades monstruosas que recuerdan al Barroco “de su cuerpo iban a principiar a deslizarse cientos y cientos de culebras o de animales parecidos”.

5.3. “Salamandra”

“Salamandra: según los cabalistas, ser fantástico, espíritu elemental del fuego” (DRAE) “Tómalo la fantasía por misteriosa salamandra que bulle diabólicamente entre el fuego” (p. 104).

Este cuarto texto trata de las reflexiones de un personaje (Salamandra) en su trayecto nocturno por Madrid.

Los motivos libres que acompañan la descripción del proceso presentan un cuadro completamente modernista: el de la bohemia finisecular.

Salamandra sale de su lecho (después de haber dormido un poco) a la calle con intención de “disfrutar de la noche”.

Observa cómo la gente se retira a descansar, unos establecimientos cierran (buñolerías), otros se mantienen abiertos (café) y otros tienen en la noche su principal momento de trabajo: la redacción del periódico.

El silencio nocturno le hace concebir la ciudad como “extraña”.

Mientras Salamandra da vueltas a la cucharilla en el ponche, el narrador detalla su carácter sociable y creativo.

El “soñoliento” café le permite imaginar todo lo que en él, ha podido suceder.

Una vez que amanece y comienza el ajetreo de la ciudad, Salamandra se retira a descansar.

Todos los personajes que llenan el mosaico urbano son *tipos*: los que se retiran a descansar, los insomnes, periodistas, artistas y escritores, dueño del establecimiento, gente del café, torero, autor de teatro, amigos, el cafetero, un pintor, un flemático, visionario, camareros, barrenderos, traperas, mendigos y Salamandra. Todos realizan en el texto la actividad que les da nombre, hasta Salamandra “bulle diabólicamente entre el fuego”. Salamandra, el principal, además de contar con todos los rasgos del escritor finisecular (periodista, bohemio nocturno de cafés que le permiten encontrarse con amigos y charlar con artistas) posee algunos que lo individualizan: la completa soledad en la que realiza el recorrido y toma su ponche, y los profundos sentimientos de tristeza, cuya negra luz detiene la atención del lector en cuatro ocasiones: “espantosa funeraria”, “la población [...] parece a

Salamandra cosa de sepulcro gigantesco”, “el resplandor de las llamas [...] le tiñe el rostro a la sazón del pálido color de la muerte”, “donde gravita la honda pesadumbre de la muerte”.

Los madrileños lugares en los que se encuentra o refiere durante el transcurso de una noche se disponen en escenas sucesivas cuyo lazo de unión es Salamandra: su casa (“el lecho”), la calle casi desierta de noche, la redacción, el café en el que entra, los cafés de los que habla, plaza de toros, teatro, la calle que se llena de movimiento al amanecer y vuelta a su casa (“al lecho”).

Se reitera la estructura tripartita. Es la descripción de un proceso circular: que comienza con el paseo nocturno al finalizar el sueño (marco o presentación) y acaba con el sueño al amanecer al finalizar el paseo (cierre). Siempre con el estatismo e intemporalidad del presente de indicativo, aunque hay otros tiempos significativos: la perífrasis terminativa que cierra el descanso “acaba de abandonar el lecho”, la incoativa que inicia el trayecto “empieza a disfrutar de la noche” y el pretérito perfecto simple de indicativo que le permite adivinar a Salamandra lo sucedido (única analepsis en el orden cronológico) en ese mismo lugar “bosquejó con maestría un caprichoso pintor”.

Los motivos secundarios (libres), se convierten en imprescindibles por ser base de la modalidad y se organizan en “escenas”. Así, el tema introductor “redacciones de los periódicos” incluye subunidades en relación metonímica (“cuartillas”, “artículo de fondo”, “revista extranjera”, “artículo literario”, “plumas”...) o el tema introductor “café”, (“artistas y escritores”, “copas”, “billar”...).

Estos, junto con el tema “capital” (“iglesias”, “altas torres”...) confirman que, el autor ha llevado el subgénero cuadro hasta el final de siglo adaptando su temática (bohemia), el lugar (la ciudad) y los procedimientos estilísticos que veremos.

El narrador, o la voz conductora es externa y omnisciente al proceso que refiere en tercera persona “Salamandra atraviesa solo y alegre”, tanto que, quizá no sea ignorancia suponer algo de autobiográfico en esa tercera persona “Salamandra” o su heterónimo “el desvelado” (como tal, dos veces) “si pone

en tortura su imaginación, es por acercarse a lo espiritual por medio de la emoción sublime del artista”.

Se vuelve a dar la preferencia por el adjetivo antepuesto (“magistral palabra”) lo cual redundante en el idealismo del trayecto acorde con la personalidad de Salamandra “es tan idealista Salamandra”. Adjetivo que consigue tintes modernistas a través de la sinestesia “dulces horas de sueño”.

Los verbos, descriptores de detalles y reflexiones dificultan la velocidad: “relojes de las iglesias, que señalan la hora”.

...El lenguaje toma el musical movimiento del ritmo en: repeticiones “ruedan de café en café”, bimetraciones “vinos y licores”, quiasmos “sus altas torres y sus cúpulas de fuego”, estructuras paralelas con o sin anáforas “se le ve en la plaza de toros aplaudir un donaire de capa, como en un teatro llamar al autor, o en una broma de amigos llevar la voz cantante...”. Igualmente musical es la sonora imagen de la bola de billar que cierra la enumeración “las risas, los gritos, las imprecaciones [...] y el golpe producido por la bola de billar...” y la semántica del “agudo violín” o del “incansable piano”.

El texto está elaborado desde un nivel culto salteado por ciertos rasgos coloquiales “topa con un desierto café”, “sitios de última hora”, “Al cabo...” que establecen complicidad con el lector pero; sobre todo, se carga de valores expresivos y sensoriales que resulta inevitable interpretar:

Salamandra, aunque sea ejemplo de sociabilidad, lo cierto, es que esa noche camina solo; pero además todo está solitario “desierto café”, “últimas personas que se retiran”, “las calles están desiertas”... Es una soledad modernista (quizá heredada del Romanticismo) acorde con el finisecular momento de nihilismo capaz de explicar las indicadas referencias a la muerte.

Refuerzan esta idea de decadentismo o tono menor, adverbios “calles [...] débilmente iluminadas”, “la población blanqueada débilmente por la luna” y adjetivos “horas transcurren perezosas”, “la claridad penetra azul y temerosa”, “pálido color”.

La soledad es necesaria en el proceso de búsqueda espiritual, de lo “extraño y desconocido”, quizá por eso vaya “solo y alegre”.

Mundo espiritual que busca a través de la imaginación “si pone en tortura su imaginación es por acercarse a lo espiritual”; ...tan importante es que la personifica en un ser superior “cree la imaginación que una racha de viento podría tirarlo...”, “tómalo la fantasía por misteriosa Salamandra”.

De todas formas, aunque el objetivo final sea solo y nada menos que observar los reflejos de “la luz en los cristales” de los vasos, Salamandra se ha sumergido en un mundo distinto del real: va como “sonámbulo por las calles”, “se cree trasportado a un mundo distinto del en que vive”, cree que “Todo cerca de él está entregado a profundo sueño. Los espejos colgados de los muros, que parecen grandes ojos humanos...” y toma aspecto de “tétrico personaje de leyenda”.

El cromatismo pictórico corre a cargo del rojo (“ambiente de fuego”, “llama”), del azul (“lenguas azules de la llama”, “claridad azul”) y del oro “señal de oro del sol”, siempre con abundantes reflejos “blancos arcos del agua”.

...Y las imágenes del cuadro lo van mostrando con gran precisión “el rasguear de las plumas”, “parecen palpar sobre las mesas los diálogos”, “el sol hace su entrada triunfal...”.

Todo formando parte de un proceso comunicativo en el que el receptor pasa a convertirse en narratario desde el momento en que el narrador, como por descuido, lo incluye en un discurso que aproxima a la experiencia “cada sitio tiene su señal o su recuerdo, bien como sendero por el cual hemos paseado nuestras penas...”.

5.4. “Visiones de la borrachera”

El sueño, en el Modernismo, es un camino de evasión hacia el mundo espiritual. El título “Visiones de borrachera” habla del buscado mundo de la fantasía a través del alcohol.

Y el texto, del conjunto de imágenes que contempla el yo narrativo tras tomar la última copa.

Los mundos posibles de imágenes que ve no siempre coinciden con el real y se van sucediendo en un ambiente festivo a través del baile.

Las imaginaciones comienzan a surgir en el yo narrativo por la embriaguez. Después de iniciar la caída, su cabeza golpea la tapa de una pipa facilitando al eco que sale de ella quitar los tapones de los restantes toneles.

Una vez que cierra los ojos, lo primero que ve es una danza de deslumbradoras chispas que se mueven como vuelo de pájaros antes de apagarse en las esquinas.

Contempla luego el fantasmagórico baile de un noble inglés hasta que se oculta, tras beber una copa, en el barril del que surgió.

Otro ser de la bodega motivó la procesión de dioses de la música con el sonido de su arpa.

Tras desvanecerse la escena clásica “como por encanto”, se configuró el decorado de un teatro en el centro del cual un caricato, con su copa de champagne, encabezaba una comitiva que bailaba un *couplet*. El cuadro de pinceladas francesas desapareció también una vez que el caricato hubo acabado su copa y quedó oculto en “su tonel”.

Cuando amanece, como las paredes y las cubas son de cristal, la luz llena el lóbrego interior de los colores del campo y las irisaciones del vino.

El último desfile, completamente nacional, integrado por representantes de todas las regiones con sus trajes y bailes típicos queda impecablemente cerrado por un fandango andaluz.

Un fuerte ruido y la luz del sol vuelven al yo narrativo a la realidad desde la que ve cómo algunos aún no se han repuesto de las nieblas del alcohol.

El texto recrea un mundo ficticio surgido del sueño de una primera persona, protagonista pero no actante puesto que no es sujeto voluntario. Personajes secundarios (también tipos) son: los amigos que igualmente caen tras las copas y todo el conjunto de seres extraños que surgen de cubas y botellas (el noble fantasma inglés, la figura de ondulante melena, dioses de la música, parejas que bailan una tarantela, un caricato, jugadores, figuras representantes de las regiones españolas).

Se desenvuelven en una bodega de Jerez en el transcurso de una noche hasta la llegada del día.

La estructura circular (tipográficamente marcada en párrafos) proporciona armonía al texto porque hace que este comience y acabe con un percutido golpe, principio y final del proceso visionario (del que informa el pretérito perfecto simple de indicativo) formado por un ir y venir de escenas.

Estas *escenas*, además del alcohol y del sueño, son el tercer motivo de evasión: primero una danza introductoria y fantástica de “fuegos fatuos”; después, una *escena* de estilo inglés habitada por un noble *tipo* dominador de los mares; después una *escena* que permite disfrutar de la sensualidad clásica “bellos paisajes italianos” y recordar el papel que tuvo la Antigüedad Clásica en el nacimiento de las artes y las letras “dioses divinos de la música”; era imprescindible la presencia del poderoso mundo cultural francés (que estaba llenando el Modernismo de movimientos y matices) por eso, la bodega se convierte en un “majestuoso escenario” donde un “caricato de ojos picarescos y labios epicúreos” al ejercer la función que le es propia (“actor cómico especializado en la imitación de personajes conocidos” -DRAE-) hace que el espectador se ría de él y su mundo imitado.

La última escena surge ya bajo el poder de los rayos del sol, las nieblas que ocultaban la realidad se han esfumado porque ahora nos encontramos en España y todos sus representantes desfilan con trajes y bailes regionales, siendo, por su supuesto, Andalucía la región de lo castizo español y su baile “fandango” el que media en la identidad nacional.

El primer y principal espectador es el narrador que las refiere la historia en primera persona. Su voz, extradiegética-homodiegética, cuenta lo que le sucedió en una noche de fiesta. El modo de focalizarla depende de su percepción: ve a sus amigos “leales y cariñosos”, solo puede saber de las emociones de las figuras a través de la información de sus sentidos “caricato de ojos picarescos”, “copla entre alegre y sentimental”... Y el discurso que construye adopta la forma de monólogo interior.

Los planos del lenguaje están llenos de elementos sensoriales:

La prosa sigue en reiteradas ocasiones el compás ternario: “primero el lento desmoronarse del fingido Vesubio, después los restos de la hermosa Pompeya, que poco a poco fueron sepultándose bajo cenizas, y, por último, el correr de una pacífica ola...”.

...Aunque hay otros procedimientos que intensifican su efecto rítmico: repeticiones “corriendo de nave en nave”, bibembraciones “brotaba de muros y toneles”, quiasmos “héroes poderosos y grandes oradores”, concatenaciones “figuras y figuras españolas”, polisíndetos “y vistosos pañuelos en las sienes, y francas carcajadas, dichos, y alegrías” o asíndetos “catalanes, valencianos, extremeños”...

Más rasgos poéticos son: la casi unánime anteposición del adjetivo “etruscas castañuelas”, su labor de centinela respecto del sustantivo “alegres fuegos fatuos”, “bellos paisajes italianos” o su conversión en sinestesia “música deliciosa”, “escalas de colores”, “dulces lamentos”...

El léxico señala que el modelo “cuadro de costumbres” es cosmopolita, ha saltado a: Inglaterra, Antigüedad Clásica o Francia, antes de parar en el tipismo español abanderado por Andalucía. Los campos del vestido y la música definen estas culturas:

-Vestido: del noble inglés se enumera su rostro, patillas, traje, títulos, insignias, bandas, cruces y entorchados; “frac ceñido al cuerpo” lleva el caricato; “trajes” las parejas que bailan la tarantela y las figuras españolas “mantilla”, “peineta”, “boina”, “dengue de grana y rizada cofia”, “vestido lleno de randas y caireles”.

-Ritmos musicales autóctonos: “tarantela” (Italia), “couplet” y “marsellesa” (Francia), “zortzico”, “muñeira”, “jota”, “fandango” (España)

Todo en una bodega que ha convertido la pintura de trazos en una pintura de sensaciones:

-“Olor a savia y fortaleza propias del horno donde crecen y fermentan los vinos”, “Recibiendo en el olfato las burbujas del vino”.

-“Arpa”, “arrebatado compás”, “sonaron las etruscas castañuelas”, “panderetas moriscas”, “el baile lució sus movimientos”...

- “Llamas azules”, “concierto universal de iris deshechos en pedazos”...

Pintura luminosa: “luminosa copa”, “luminoso *champagne*”, “luz esplendorosa de la mañana”, “muros de cristal”, “brillantes campos”...

...Y aristocrática: “regia fundación”, “frac ceñido”, “copas de oro”, “lirios de cáliz elegante”, “lámparas de irradiadora pedrería y órganos de transparente zafiro, con altares tallados en luminosas esmeraldas”...

Y para conocerla, el narrador tuvo que perderse en un sueño (“cerrar los ojos”, “dormían”, “niebla”...) poblado de “seres extraños” (“inesperado fantasma”, “escuadrón de esqueletos”, “diablillos”) que en algo oscurecieron su desbordante mundo de alegría (“alegres fuegos”, “alegres paisajes”, “alegre chisporroteo”, “atmósfera de alegría”, “pájaros alegres”, “fiesta atronadora”...) y dejaron en él huellas decadentes (“adormecida iglesia”, “suaves amatistas, delicadas como rostros de mujeres tristes y enamoradas”, “triste preludio de guitarra”, “adormecido cerebro”...).

5.5. “La pareja de mariposas”

Dos mariposas danzan hasta encontrarse en éxtasis amoroso.

Tema que está en el centro de un despliegue sensorial cuya alegría también alcanza al hombre.

Todo comienza con la descripción de las mariposas y de su forma de volar. Después, el relato para en el suelo recientemente poblado de tipos de flores: botones de oro, violetas, jaramagos... Los árboles, los pájaros también son prueba del poder de la naturaleza y la gente, ya esté en el campo o en la ciudad, se llena de imágenes cálidas.

Las mariposas, tras descansar sobre un arbusto, discurren entre las flores. El macho toma la iniciativa y persigue a su hembra. El revoloteo de la pareja se hace más rápido ahora: por entre los almendros, los pinos, los rosales, sobre el lago... hasta que desde respectivos lirios ven cómo el campo se ha convertido en un auténtico desfile amoroso: incluso los seres humanos van de la mano. El macho, en su papel de galán y seguro de la receptividad de la

hembra se desplaza hasta su lirio y ambos caen en el césped transformado en “lecho nupcial”.

El lirismo construye una atmósfera de evasión llena de vitalidad: las arboledas, la palmera, el pino, las rosas, los pájaros, la gente, las flores, las abejas, los insectos, “paloma”, los almendros, los seres humanos y las mariposas. De todos estos “actantes”, los principales son las mariposas y comparten con los pájaros y los seres humanos el hecho de ir en parejas, añadiéndose en las mariposas la función de búsqueda y encuentro con el objeto amoroso.

Este resurgir debido a la llegada de la primavera “nacientes ramas de los árboles” tiene lugar en el campo pero llega hasta la ciudad “En la ciudad también se percibe el hábito cargado de esencias de la tierra” y los jardines “trasponen las tapias de los jardines”.

Es la descripción topográfica la modalidad que acompaña el proceso de persecución de las mariposas.

El texto se sirve de un riguroso presente de indicativo para actualizar la vivencia de la primavera en el lector recordándole el intemporal ciclo. El gerundio se dedica casi totalmente a informar del movimiento de los insectos protagonistas (“trazando”, “agitándose”, “persiguiéndose”, “burlándose”, “reflejándose”, fingiendo”, “imitando”, “preparando”... y los adverbios tienen, a veces, la misma función: “persigue incesantemente”) que comienza siendo irregular (primer párrafo) y acaba con la luz que genera su encuentro (último párrafo).

De eliminar el gran panorama de motivos libres, esta pequeña información central se quedaría sin “escenario” (“iris”, “tierra”, “hojas”, “ramas”, “nueva sangre”, “arbusto”, “follaje” y “capullos”) ni “personajes secundarios” cuya no poco importante actividad consiste en llenarse de vida.

El narrador habla en tercera persona, desde el primer nivel de ficcionalidad y construye un discurso simultáneo que va desplegándose sin focalización alguna (“reposan de la fatiga”, “los seres humanos [...] oyendo en éxtasis...”, “ansiado también el encuentro”, “un solo y apasionado insecto”...).

Ritmos binarios se encuentran en: repeticiones “cuerpo con su cuerpo”, “paso tras paso”; bimetraciones múltiples “Una y otra”, “se adornan y persiguen”, “de ramas y de flores”; paralelismos con anáfora “por este lado, borlas de jaramago, del color de onzas antiguas; por aquel, campanillas azules con leves estrías moradas en el fondo”, “las unas muestran cuerpo de ébano y alas de oro; las otras lucen vuelos de intenso color de llama...”... o sin ella “giran [...] y rozan”, “echa [...] y se adorna, emprenden [...] y tornan”...

Y aunque la estructura ternaria distingue más el discurso al alejarlo del coloquialismo (“como a modo de dos manchas de color, como dos vivas cristalizaciones de piedras preciosas, como dos recortes de acuarela llenos de finísimo tonos”) la semántica refuerza la dualidad: “pareja de mariposas”, “parejas de pájaros”, “amantes imaginarios”. También la sintaxis, que parece construir versos regulares: “además de aromas para el aire, tienen halagos para el olfato, color para los ojos, miel para las abejas...”.

No tiene el texto estilo nominal (pese a la carga descriptiva) por el enorme movimiento que trae consigo el resurgir de la naturaleza “exuberancia de la naturaleza que despierta y abre al deseo los sentidos”.

La sensación de estatismo a pesar de la abundancia de verbos es debida a que muchas acciones surgen en el interior de los seres (“miran con cara maliciosa los pensamientos”, “la gente [...] goza de la estación”) o responden a la valoración del narrador (“*espuelas* de tinta que aconsonantan con las llamas”).

La función denotativa de la práctica totalidad de los sustantivos articula un mundo posible coincidente con el real pero muy poetizado (“encanto irresistible”), también debido a los muchos adjetivos pospuestos sin valor objetivo (“vuelo accidentado”, “fiesta abrasada del estío”, “amantes imaginarios”, “modo mágico”). El superlativo pondera la delicadeza de la atmósfera “traje escasísimo”, “rapidísima corona”, “finísimos tonos”, “brillantísimo muestrario”.

De entre los campos semánticos destaca el de las flores (margaritas, botones de oro, violetas, pensamientos, jaramago y campanillas) que colorean el campo de amarillo y morado. Siendo, además, el lirio la flor más nombrada (cuatro ocasiones).

Las imágenes y metáforas hablan de una primavera de luz (“mancha la tierra una blanca constelación de margaritas”, “el sol [...] ata con hilos de luz a las parejas de pájaros”, “las flores tienen [...] primoroso ejercicio para la luz”, las mariposas “pasan por los tremendos pinos como dos recortes de luz”) donde el césped, tras conseguir el macho a su pareja, se ha convertido en “lecho nupcial”.

Primavera rebosante de percepciones sensoriales: “del suelo todo se escapa un olor penetrante”, “mezclado con caricias invisibles”, “las rosas [...] cambian fragancias y perfumes”, “en la ciudad también se percibe el hábito cargado de esencias de la tierra”, el macho “la calca como un dibujo de colores”

...Y sensualidad “parece temblar toda la tierra de placer”.

Primavera que se describe con recursos parnasianos “vivas cristalizaciones de piedras preciosas” e impresionistas “dos recortes de acuarela lleno de finísimos tonos”.

En definitiva, un texto que quizá no informe de nada salvo de la existencia de sutiles enfoques en los que el lector puede no haber reparado (“pasan sobre el lago, reflejándose como estrellas en el fondo y fingiendo una viva riña en el aire y otra bajo el agua”).

5.6. “La pulga”

La pulga desencadena toda la acción del texto séptimo de *Bajo la parra*. Este trata de cómo Sancho Panza acaba con el insecto al que don Quijote no había conseguido dar muerte ni blandiendo la espada.

No hay otros aspectos secundarios en los que reparar salvo la manera en la que el autor adapta el lenguaje del relato al del momento en el que surgió la obra en cuyos personajes se basa: *El Quijote*.

Por la noche, una pulga parece desafiar con sus saltos y picaduras el sueño de don Quijote, éste promete la más cruel de las venganzas puesto que su fama en “historias, romances y libros de caballería” lo avalan.

Don Quijote, al encender la luz de un candil alumbraba sus marcados huesos y las magulladuras de las que se recuperaba durmiendo.

Pero como no se siente derrotado, se pone en cuclillas en la cama intentando buscar a la pulga. Dialoga entonces con ella y dice no tenerle miedo ni necesidad de pedir ayuda aunque bajo su apariencia se oculte un “dragón disfrazado”. La pulga intenta escapar mientras don Quijote se afana por darle alcance con la espada sin conseguir otra cosa que rasgar la sábana.

El caballero, fiel a la imagen de locura por la que el lector lo recuerda, descuida en su batalla el candil que acaba prendiendo a trozos su pelo. La pulga, entre tanto, se divierte en la persecución.

Ante los golpes y el ruido de la espada en su cuarto se fueron despertando en cadena todos los habitantes de la posada. Don Quijote rechaza la ayuda que se le ofrece con la intención de atribuirse “la gloria de la empresa”. Fue finalmente Sancho quien entró en la habitación y mató a la pulga.

El texto, continuando en la línea de su original, mantiene el tono cómico. Sus personajes son: Don Quijote, la pulga, la Maritornes, los amos de la venta, Rocinante, el rucio de Sancho, el conjunto de los presentes huéspedes de la venta y Sancho Panza. Son protagonistas Don Quijote (tiene el problema), la pulga (se lo causa) y Sancho Panza (quien aporta la solución al modo realista). El resto son secundarios y, todos, planos ya que no presentan evolución psicológica, ni siquiera la de su original literario (Don Quijote evoluciona en su lecho de muerte hacia el realismo y Sancho Panza quiere volver a vivir aventuras de caballería).

Sintetizada la acción en esquema actancial: hay un Sujeto (Don Quijote) cuyo Objeto es matar a la pulga. Hay un Destinador: las leyes de la caballería y Destinatario “el corazón de mi ingrata cuanto bella Dulcinea”. Hay también un Adyuvante del Sujeto (Sancho Panza) que acaba con el insecto y un Oponente: la desmesura de medios (espada) con la que el caballero intenta finar a la pulga al creer que encierra un dragón.

Todo sucede en una posada y durante la noche.

El texto tiene estructura narrativa, que a diferencia de la totalidad de los textos anteriores de *Bajo la parra* no es tripartita, porque comienza en el nudo, en el conflicto con la pulga, “in media res”.

El tiempo verbal conductor de la acción es el presente de indicativo, hasta el momento en el que el conflicto llega a su clímax por el jaleo ocasionado durante el enfado de Don Quijote; esta fase final, de gran movimiento, se escribe principalmente sobre el pretérito perfecto simple de indicativo “Tal vino a encolerizarse...”. Hay, no obstante, tiempos verbales muy frecuentes en ambos momentos: el gerundio, por su capacidad para presentar la acción en proceso “La pulga [...] dando saltos y cabriolas” y el imperfecto de subjuntivo por su valor arcaico “y de nuevo vas a clavar la punta allí donde antes la clavaras”.

El más importante momento descriptivo insertado en la narración es la prosopografía de Don Quijote, cuyos subtemas son: sus piernas, las rodillas, el pecho, la cara y el pescuezo.

La voz que refiere la historia en orden cronológico es un narrador en primer grado que va enlazando los sucesos de forma simultánea y anterior. Los presenta desde la clásica omnisciencia autorial “y a querer convencerle con palabras y con ideas” y la forma en la que incluye las palabras de los personajes es la más fiel a su propia producción: el estilo directo (en presente de indicativo) siempre con su preceptivo guión menos en la primera intervención del hidalgo “Viviente invisible de la noche...”.

De la viveza del texto son ejemplo las onomatopeyas “enristro otra vez la espada... ¡zas!...”, “puso en tremenda dislocación el gallinero donde los comentarios y los quiquiriquíes...”; preguntas retóricas “¿qué es esto?”, exclamaciones “¡tampoco!”; las coloquiales repeticiones “hombro a hombro”, “lanzada tras lanzada”; representativas bimembraciones en el estilo de Rueda “ángulos y cruces de tendones”, “regodea y deshace”, “la trapisonda y la zarabanda que armó”...; concatenación “por fin se despertase la maritornes, esta pusiera en movimiento con sus exclamaciones de sorpresa a sus amos, los amos hicieran llamar la atención con sus voces a Rocinante, y el *bridón* diera parte del escándalo al rucio [...] que además de despertar a Sancho...”; el hartazgo que supone la pulga para el hidalgo lo recrea bien el reiterativo

polisíndeton “y te huelgas y ríes de mí, [...], y te paras de pronto, y otra vez vuelves a lo andado, y de nuevo vas a clavar la punta allí donde antes a clavaras, [...], y pronto te verás caer en mi mano”.

El estilo verbal es el que indudablemente preside el texto centrado en la acción de acabar con la pulga.

Al reducir el texto su tono poético (por ejemplo, respecto del anterior “La pareja de mariposas”) reduce también la cantidad de adjetivos (al menos en forma única) y sobre todo explicativos, aunque estos en cantidad siguen de cerca a los especificativos “cordel viejo”, “gente armada”, “dragón disfrazado”... Fruto de la constante atención en el detalle es la utilización del superlativo absoluto “gimnasta reducidísimo”, “ligerísimo repiqueteo”. De todas formas, la cualidad también se refleja a través de muy frecuentes sintagmas preposicionales “repentina mecida de candil”, “vivos paisajes de tinta”, “sierras erizadas de dientes y púas”...

La sustantivación del adjetivo en “la prófuga” y “el desvelado” permite variar las alusiones a dos de los protagonistas.

Otras formas de referirse el narrador a la pulga es a través del uso metafórico “Viviente invisible de la noche, átomo con vida, punto con movimiento, molécula que salta [...], vampiro microscópico, átomo diabólico” que también se aplica a don Quijote “el de la triste figura”, “el enderezador de entuertos”, “el libertador de doncellas”.

Más metáforas que dan cuenta de la creatividad del lenguaje son: “los escalones del respunte” por donde salta la pulga, el pecho de don Quijote “empalme de fragmentos de aspa”, su pescuezo “un haz de tirantes y apergaminados cordeles”, la voz del rucio “campana de presidente”, la venta se ha convertido en un “gallinero”...

El autor consigue que el lector pueda imaginarse cuanto está sucediendo en la escena a través de una sensorialidad traducida en imágenes “luz borrosa que convierte en vivos paisajes de tinta las paredes” y metáforas “los mosquitos, que burlándose de su torpeza, dábanle insoportable cencerrada de trompetillas” y del valor didáctico de comparaciones como “y a querer convencerle con palabras y con ideas, que así venían a agarrar en su cerebro,

como bola de goma llena de viento en la piedra”, “a modo de rana sobre el lecho”...

El narrador copia también del estilo de Cervantes la ironía “que además de despertar a Sancho -último en volver a la vida- “y lo hiperbólico del comportamiento de don Quijote a través de la figura que le es propia “espasmos de asombro por parte de don Quijote”, “manotadas al aire para arrojar lejos de sí las cáscaras del lecho” y “gloria de la empresa” (es matar a la pulga).

El discurso tanto del narrador como de los personajes se construye sobre un nivel coloquial: en don Quijote está representado con los puntos suspensivos “a la una... a las dos... a las tres...”, su expresión “Allá va...” o la interjección “pero tate”. En las palabras del narrador cuando adapta refranes “no quita lo vapuleado a lo valiente” (evolución de aquel “no quita lo valiente a lo cortés”), en las repeticiones señaladas “salto tras salto” o en el propio uso familiar de expresiones como “va y viene”. Añade el vulgar uso del artículo aplicado al nombre propio “la maritornes” (que no aparece en cap. XVI “De lo que sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él imaginaba ser castillo” *El Quijote*) quizá por descuido debido a la localización rural que tienen muchos de sus cuadros, aunque aún hoy continúa en uso, en ciudades de España.

De todas formas, el rasgo más representativo del léxico en este texto es el tono arcaizante del lenguaje, acorde con su fuente intertextual, y que se observa en:

- Hipérbaton “como si gimnasta reducidísimo fueses”.
- Léxico identificado con los “libros de caballería”: “hazañas”, “romances”, “entuetos”, “empresa”, “enristro”, “acometer”.
- Pronombres enclíticos: “encárase con las almohadas del lecho”, “dábanle insoportable cencerrada de trompetillas”...
- Señalada reiteración del imperfecto de subjuntivo: “si es que este viniera a ocuparse de tales pormenores”.
- Formas en desuso por evolución fonética: “Non fuyades, cobardes” y que utiliza tal cual don Quijote en el cap. VIII refiriéndose a los gigantescos molinos “-Non fuyades, cobardes y viles criaturas”.

No puede evitar el autor de “La pulga” hacer partícipe al lector de gran parte de sus textos. En este caso, lo consigue a través del personaje de don Quijote al que, por inconsciente necesidad de comunicación hace decir “Pero, mírala cómo solapadamente corre por la escalera de ese respunte”.

El texto es, en definitiva, una vuelta al mundo barroco hacia el que giraba en muchas ocasiones el Modernismo, en este caso a través de la intertextualidad que establece con *El Quijote*.

5.7. “Ráfagas de otoño”

El título “Ráfagas de otoño” puede aportar dos informaciones sintéticas del contenido del texto: una, en sentido recto, referida al aire fresco que trae consigo el inicio de la estación otoñal y otra, anticipo metafórico del conjunto de señales otoñales que se van percibiendo en los últimos días del mes de agosto.

Ese es el tema principal: síntomas de la llegada del otoño precedente, a su vez, del trágico invierno.

Está claro que todavía no es invierno pero el cuerpo comienza a replegarse sobre sí mismo y un aura de tristeza se cierne sobre el paisaje.

La gente ya no toma el fresco por la noche.

El aire comienza a mover las primeras hojas amarillas del suelo. Esas sensaciones trasladan inmediatamente al recuerdo del invierno.

El aire que mueve la superficie del agua de los lagos parece comenzar a enturbiar el estatismo veraniego.

Las golondrinas aprovechan los rayos de sol cada vez más escasos mientras piensan en emigrar a lugares cálidos.

Entre los días finales de agosto hay algunos de brusco cambio climático (nubosidad y tempestades).

Es el momento de recordar con añoranza lo mejor del verano mientras se asiste a la llegada de la nueva estación.

...Y también el momento en el que los pobres saltan a temer la crudeza del invierno. Con este grupo social se solidariza el narrador, en especial con la desprotegida infancia que muere a las puertas de los hogares cerrados.

El inicio del otoño es “un sello de agradable tristeza que se extiende por las largas alamedas y por los parques”. Ese es el carácter del texto. Otros sentimientos acompañan a la tristeza: la melancolía por lo que el verano deja atrás y el terror por lo que el invierno pronostica para muchos.

No hay personajes ni proceso actancial, el otoño va presentando la galería de imágenes que le antecede y en ellas se insertan: la gente que ya no se sienta en los paseos, las águilas que cercan desde el cielo las madrigueras, la liebre que está alerta y escapa, las golondrinas para quienes el sol que queda ya no es suficiente, la sensibilidad de los enfermos que oyen los últimos insectos, las hormigas a quienes el viento rompe sus hileras, “alguna mujer de alma soñadora” que melancólicamente recuerda los amores que marchan con el verano, el pobre que por experiencia teme el invierno, los niños que morirán de frío.

La modalidad elocutiva sobre la que se construye el texto es completamente descriptiva: descripción del otoño que a finales de agosto ya comienza a percibirse y reflexión preocupada sobre las características del invierno que, inevitablemente, llegará tras de él. El primer párrafo presenta en tres pinceladas rápidas las primeras muestras del cambio estacional y los tres últimos se centran en el invierno (último eslabón de la gradación hacia el frío que ha comenzado).

Las imágenes, aunque poetizadas, son completamente verosímiles constructoras de un mundo posible coincidente con el real.

...Y hay una voz que las va enhebrando, es una primera persona que acostumbra aparecer al principio de los relatos refiriendo la experiencia del momento en que escribe. El texto arranca cuando esta primera persona siente un extraño aire fresco. Más adelante incluye en su discurso a una segunda persona, quizá sea el lector. La experiencia del narrador vuelve a aparecer, tras un “se” impersonal “se pisa con rumor apagado sobre las alfombras” y,

finalmente, en la apóstrofe al invierno “que yo [...] prefiero reclinar también mi cabeza”.

Habla desde un primer nivel de ficcionalidad y como testigo de las acciones que refiere. El discurso resultante es simultáneo a sus percepciones (por eso está en presente de indicativo “Entonces, revisten las nubes sombríos y trágicos colores”), hasta que se emplea el futuro de indicativo (“vendrán”, “se cuidará”, “Empezarán” y “Tronará”) para hablar del miedo del pobre al invierno (relato predictivo).

Otra variación temporal es la analepsis del personaje femenino “empieza a recomponer con la imaginación las veladas interrumpidas, la ida misteriosa a los teatros, los amores debilitados por el calor y las ausencias”. El conocimiento de lo que piensa este personaje se debe a la omnisciencia de la voz narrativa.

El interés del Modernismo por las tonalidades pictóricas es semejante al que demuestra por la música. Las aliteraciones no dejan de ser adornos del sonido: “fondo de fuego del verano” o “Tronará la tormenta”.

Sonido que, independientemente de las connotaciones semánticas que veremos, no es lánguido sino acompasado, marcado en:

-Bimembraciones que afectan a distintas clases de palabras: sustantivos “saltar vallados y matorrales”, adjetivos “presto y conveniente arreglo” o verbos “danza y se embriaga de sol”.

-Anáforas: “No amarillean las hojas, ni las nubes toman el tono plumizo del invierno ni los crepúsculos hacen alardes de fuego ni fingen caprichos de arquitectura”.

-Quiasmo: “poéticas historias y leyendas encantadas”.

-Paralelismos: “La sangre ha empezado a refluir [...] el oído cree escuchar...”.

-Epífora: “al lujo de los unos, y a la miseria y muerte de los otros!”.

El adjetivo es la clase de palabras más gustada por el Modernismo. Permite el matiz. En el texto (contando sus tres formas: forma única, sintagma preposicional y proposición subordinada adjetiva) supera al número de verbos. Lo que es prueba del estilo nominal del mismo y de su voluntad descriptiva.

Entre los adjetivos en forma única superan los especificativos a los explicativos, no es que los primeros garanticen valor enciclopédico pero sí intención informativa (aunque sea lírica): “días opacos”, “ronda interminable” de las hojas, “copia incoherente de las frondas”. Es una visión poetizada de la llegada del otoño reconocida en las imágenes por cualquier lector.

Más usos del adjetivo: la doble adjetivación “melancólicas flores tardías”; su conversión en heterónimo a través de la sustantivación, “las fugitivas” son las hojas que el viento empuja en otoño y la finisecular sinestesia “vibración melancólica del invierno”.

Todo el texto se mueve en un nivel culto del lenguaje y utiliza la función poética para dotar el discurso, no solo de corrección sino de voluntad estética.

“Ráfagas de otoño” es un cuadro de sensaciones, la mayoría pictóricas o visuales, pero también:

- “Esos días hacen llegar al olfato...” (olfativas).

- “...charla de notas alegre y quebradas”, “sonar todo el alegre coro de tus risas” (musicales).

- “Escuchar a incomprensible distancia el volteo dado en el aire por un insecto”, “el oído cree escuchar en el aire...” (auditivas).

- Muestras de sensaciones visuales son los colores: Las tonalidades más repetidas son el rojo del fuego y el amarillo del oro o del sol con el azul del lago y el púrpura del frío invierno.

Inevitable es reparar en la plena incursión en el Modernismo del texto por:

-Elementos parnasianos: “Puedes arrastrar tu cola de oro y de púrpura por los salones...”, “fuera de tu ambiente irisado de moléculas de diamante...”

-Simbolistas: se establece un paralelismo entre 1-el decaer de la estación (el verano que da paso al otoño y este permite augurar el invierno) “complácese la imaginación en reconstruir las agradables escenas del invierno”, 2-el decaer del día “ni los crepúsculos hacen alardes de fuego...” y 3-el decaer del ánimo “un sello de agradable tristeza se extiende por las largas alamedas y por los parques”, es decir, una atmósfera completamente decadentista y finisecular: el sol es “pálido”, la luz “mortecina”, los pasos

originan un “rumor apagado”, los árboles se reflejan en el lago “con tristeza”, el invierno tiene una vibración “melancólica”, los montes están bañados de “reflejos de ópalo”, hay “nieblas lejanas”.

La mujer se aparta del presente (“sueña”) para adentrarse y actualizar lo mejor del mes de agosto “las veladas interrumpidas...”, proceso de ensoñación que tiene lugar por la “tarde”, momento propicio para ello.

El sueño aparta (a la fuerza) a los niños pobres de la realidad, después de todo, eso es morir, apartarse de la realidad “para que el sueño tarde menos en adormecerlos sobre su blanca y trágica almohada de granizos”.

- Romanticismo: esta reducción de las horas de luz y frescor en las tardes se refleja en el ánimo como “agradable tristeza”.

Para pintar no solo son importantes las tonalidades o los significados sino las propias figuras (literarias): “la diseminada hojarasca no es sino una brillante greca de oro” (metáfora), “algunos días opacos y nublados del fondo de fuego del verano, como un ópalo resalta del fondo rojo de un estuche” (comparación), “la tronada hace vibrar sus relámpagos y sus granizos...” (personificaciones que consiguen el surgimiento de los elementos como por voluntad propia).

Encontramos un autor real que vuelve a comunicarse con su lector periodístico compartiendo la experiencia de una escena por todos conocida (la llegada del otoño) y firmándola en primera persona “yo prefiero...”.

5.8. “Muerciélagos”

El título del texto “muerciélagos” permite al protagonista (Rafael) unir el presente con el pasado actualizado por su abuela con la seguidilla “Estudiante que estudias/ filosofía,/ dime ¿cuál es el ave/ que pare y cría?” (p.133).

El tema central es la vivencia de un amor desaparecido.

La abuela de Rafael, cuando ambos están sentados a la puerta de la casa, despierta al nieto de su abstracción con el indicado acertijo, dada la cantidad de murciélagos que trazan “círculos desiguales” sobre ellos.

Rafael, que en ese momento se empleaba en felices recuerdos de la infancia, salta a aquel relacionado con los murciélagos y la alberca próxima.

Durante un atardecer, yendo tras de los murciélagos y al lanzar el sombrero a lo alto, cayó este en el estanque. Rafael tuvo que tranquilizar a la niña que, tras él, iba jugando también con los voladores y al instante comprendió que iba a ser difícil recuperar el sombrero porque (aunque parecía que a la luna de la alberca le quedaba bien) estaba lejos del brocal y, como estaba oscureciendo, apenas se veía ya. Rafael recuperó el sombrero tras caer a la mermada agua del estanque. Pero el recuerdo de que la niña le ayudara a subir, lo cubriera con su vestido e hiciera que empapado de cieno entrara en calor, se convirtió en amor confesado y correspondido en una adolescente tarde de primavera.

Sin embargo, cuando el joven volvió una vez acabado su segundo curso de filosofía ya no estaba la mujer que recordaba esperándole.

La abuela, creyéndolo distraído vuelve a hacerle la pregunta a la que ya contesta Rafael definiendo los murciélagos como eternos buscadores de algo perdido.

El texto, bajo una atmósfera melancólica, construye un mundo posible verosímil y coincidente con el real a través de tres personajes: dos principales, Rafael y Maruja y uno secundario, su abuela. Rafael y la abuela son planos y Maruja se acerca más a un personaje redondo.

La abuela responde al tópico porque, como suele pasar a los abuelos, ve a sus nietos en verano cuando estos han acabado las clases y vuelven de la ciudad y es común también que les planteen acertijos. Rafael es plano por recordar aventuras infantiles, por tener la experiencia de una relacionada con una caída (de un árbol, a un pozo... en este caso, a una alberca), por ir en compañía de otros niños, por proteger a la niña con quien compartía la aventura, por enamorarse de ella, por confesárselo después y por quedar marcado por ese amor.

Maruja, sin embargo, no es molde de mujer recatada o despectiva con el varón (que aparece también en algunos relatos de Rueda como “El tronido”, “Cuadro húngaro”, las viejas de “El velonero”...) ella se asusta al ver a Rafael caer al agua, pone todo sus esfuerzo en ayudarle a salir de la alberca, se alegra infinitamente cuando lo consiguen, lo seca con su vestido y responde a su amor cuando, años después, él se lo confiesa.

Así podría quedar el esquema actancial que incluye el texto entero: el Sujeto es Rafael cuyo Objeto es descansar en la casa familiar durante el verano. Le ayuda su abuela con su amena compañía pero, a la vez, sin querer, se lo dificulta al plantearle el acertijo de los murciélagos que lo lleva a una melancólica impotencia por querer buscar algo que ya no está.

Todo, en un cuadro pintado con la rural fachada de la casa familiar, la huerta y la alberca durante un veraniego atardecer.

El texto tiene estructura narrativa (como evidencia la muy superior cantidad de verbos respecto a otras clases de palabras) además, muy clásica, puesto que el nudo (en tiempos típicamente narrativos: imperfecto y pretérito perfecto de indicativo) incluye toda la acción, mientras que el marco y el cierre (más cercanos al lector, en presente de indicativo) son estáticos (los personajes dialogan “sentados ambos al caer la tarde...”)

La aventura central, del nudo, sigue su orden cronológico en el relato y es una anacronía (analepsis) respecto del momento presente del marco y cierre.

Dos modalidades incluye la narración. La descripción cubre la pequeñez de Maruja “¡Una mano! [...] abultaba lo que un capullo de rosa” y su carácter “aureola de candor y de bondad”; la topografía del lugar “portada de la pintoresca casa de la huerta”, “allí donde se descubren grandes estanques o sitios destinados a huerta”, “...la alberca, ahora agrandada y cubierta por lujuriosa parra...”; el único rasgo definitorio de Rafael “aplicado estudiante de filosofía” y de los murciélagos “ave que pare y cría” y “de vuelo accidentado”.

Todos estos motivos *libres* de la descripción podrían eliminarse, a excepción de los referentes a Maruja ya que informan del trato que recibió Rafael y desencadenó su amor hacia ella.

El diálogo es mucho más abundante a lo largo de todo el texto.

La voz narrativa se mantiene siempre en un primer nivel de ficcionalidad (durante el planteamiento y resolución del acertijo y en la evocación de Rafael), no participa de la acción como personaje, muestra un conocimiento omnisciente de la misma (si no, no sabría del recuerdo de Rafael) e integra en su discurso las palabras de los personajes a través del estilo directo (que se apoya en el presente de indicativo) lo que redundará en la sencillez de la trama.

Hay dos palabras en cursiva en el texto: *pelita-alcuzas* y *aldaza*, ambas son denominaciones particulares; la primera es la manera en que los niños llaman a los murciélagos y la segunda “¡y a aquella *aldaza* quería agarrarse el muchacho para salir!” se registra en el Diccionario como “aldaba” y tiene el significado de pieza de hierro para atar una caballería o llamar a la puerta.

Retóricamente, parece que se ha escapado una onomatopeya en “los tábanos lanzan su último zumbido”.

El discurso del narrador refleja oralidad (función emotiva o expresiva) en: exclamaciones “¡Oh momento de angustia...”, preguntas retóricas “¿Cómo sacar del estanque...?”, comienzos de párrafo con el sumativo conector “y” “Y volvió Rafael...”, reiteraciones conversacionales “de carrera en carrera”, “pasaba [...] horas y horas”. Oralidad que se va transformando en ritmo con bimetraciones “consolar y fortalecer” y paralelismos “él hacía despertar con su voz los ecos dormidos en las peñas, y formaba con otros muchachos los juegos del anochecer”.

Los complementos más necesarios a los tiempos verbales señalados en este breve texto narrativo son: la perífrasis incoativa como inicio de la acción y el gerundio informador de su continuidad “yendo a perderse en el cieno”. En el diálogo, son los imperativos (función conativa o apelativa) que empujan a actuar “-Ahora dame una mano para subir”.

El adjetivo ayuda a indicar la circunstancia convirtiéndose en predicativo “ya tenía sujeta la caperuza”, “la luna que pasaba silenciosa por el fondo del agua...”; pero cuando va junto al sustantivo prefiere ser explicativo para recordar el carácter literario del texto “fugitivos murciélagos” o un nada informativo epíteto “una verde hoja entre las manos”.

En cuanto a los sustantivos propios, la asociación sinonímica evita repeticiones innecesarias con las series: “Rafael”, “muchacho”, “niño”;

“muchacha”, “niña”, “Maruja”; “doña Emerenciana”, “vieja”, “abuela”. Los diminutivos con los que los niños se tratan denotan afecto mutuo: “No te asustes Marujilla” y “¿Tienes frío, Rafaelín?”.

El texto se mueve en un nivel medio o coloquial del lenguaje (adornado con la seguidilla que lo abre y cierra) tanto para el discurso de los personajes como para la voz narrativa “para tirar una piedra y verla a su sabor...”, acorde con el ámbito rural del que surge.

Y es significativo el valor simbólico de las palabras tomado de la época finisecular a la que pertenece el texto:

- Una naturaleza sin luz “ya tocando a la hora de la cena, las esquilas sonaban...” es el marco que refleja el estado de ánimo de Rafael “¡oh desencanto para su alma! Ya no existía la mujer que él llevaba grabada en su corazón”.

- Cuando Rafael era niño escuchaba “los ecos del chorro de agua que parecían hablarle de cosas proféticas y futuras...”, el agua que fluye tiene el significado de “vida” compartido con la simbología machadiana.

- Pero cae en una alberca de agua evaporada por el calor y estancada, esa agua no se recicla. Es símbolo de muerte, la del amor que no continuó.

- El recuerdo de Maruja (“parece flotar en jirones de *niebla* su imagen adorada”) se convierte en una idealización romántica.

- Tanto la conversación con la abuela como la pérdida y recuperación del sombrero tienen lugar durante el atardecer, momento decadente propicio también para el recuerdo y que va acompañado de otras imágenes en *tono menor* “reflejaba en su fondo la luna triste y apenada como la hora del crepúsculo”.

- Al menos tres veces se repite la palabra “alma” lo que resalta la profunda trascendencia de las acciones conducidas por personajes de carne y hueso “juegos del anochecer, que tan grabados quedan para siempre en el alma”.

- Nuevamente la sombra de las grandes hojas de la parra envuelve el desarrollo de un suceso amoroso (recordemos que el dintel de la puerta de Micaela estaba cubierto con la vid en el relato del mismo nombre al título del libro). Quizá sea un modo de protegerlos dado el calor de Andalucía en verano.

- Y no dejan de pertenecer a la simbología particular del autor los personajes-niños que envuelven los relatos que protagonizan en una atmósfera entrañable dando lugar, a mi parecer, a los mejores argumentos (ej. “Aguafuerte”, “Idilio y tragedia” de *Sinfonía callejera* -1893-...).

Recurrencias temáticas... y también comunicativas, puesto que el autor mantiene su puesto de interlocutor en el proceso comunicativo (“¡Oh momento de angustia para los dos muchachos...!”), “¿Cómo sacar del estanque el sombrero...?”).

5.9. “Escena al sol”

El título del texto es “Escena...” porque su parte central, la que aporta el cúmulo de información, se desarrolla con el mismo número de personajes: el Sr. Pedro y Bernabé.

El abuelo Pedro redacta, a petición de Bernabé, la declaración amorosa del joven hacia Ramona.

Junto a esta información principal, el segundo aspecto de interés es el lenguaje de los personajes por su gracia implícita y la riqueza de variedades lingüísticas que encierra.

Un soleado domingo de invierno el abuelo Pedro sale con una silla y una necesaria capa de abrigo a leer, apoyado sobre la fachada de su casa, un libro algo garabateado por sus nietos.

En esas está cuando, como quien no quiere la cosa, Bernabé llega a recostarse, también para tomar el sol, a la misma esquina en la que se encontraba el abuelo.

Finalmente, acaba confesando que ha ido para pedirle a don Pedro que le redacte su declaración amorosa hacia Ramona. Declaración, por cierto, graciosamente interesada porque Bernabé no solo ha considerado su amor hacia la joven sino la buena economía familiar ofreciéndose para ayudar a su padre con la recua.

Don Pedro redacta la carta dejando a Bernabé completamente satisfecho del resultado. La escena acaba con el señor Pedro abriendo el libro por la misma página que había comenzado a leer antes de la llegada del mozo “bien fuese casualidad, bien que el Sr. Pedro no sabía leer más que en la misma página”.

El tono con el que se desarrolla el suceso es humorístico: por los curiosos planteamientos de los personajes “según eso, también pusiste tus miras en el aquel de los caudales”, por la gracia con que se llevan a cabo “De manera, que to aquello de tomar el sol...” y por el lenguaje en el que se expresan “-¡Ah, vamos! Te enamoricastes de Ramona...”.

Hay dos personajes principales: el abuelo Pedro y el mozo Bernabé. Secundarios: Candelaria (que proporciona la pluma y el tintero a Bernabé), los nietos del Sr. Pedro y Ramona (por alusión).

Todos tienen una gracia implícita y tópica que los convierte en estáticos: un joven (Bernabé) se sirve de una persona de más edad (don Pedro) para que le ayude a conseguir al ser amado (Ramona), en este caso a través de la redacción de una carta. El personaje experimentado en los sucesos del mundo le advierte de que quizá no sea una buena motivación pensar en la hacienda de la joven pero Bernabé lo tranquiliza un poco refiriéndole los retortijones que siente al verla y la manera en que se le nublan los ojos.

El esquema actancial queda: Sujeto (Bernabé) pretende conseguir el Objeto (Ramona). Destinador: le empuja el amor que siente hacia ella reforzado por su buena economía. Destinatario: se supone que será en beneficio mutuo. El Adyuvante es el abuelo que accede a redactar la carta y, de forma indirecta, Candelaria que les proporciona el tintero y la pluma. Es un suceso feliz, sin Oponente.

El discurso se distribuye en clásica estructura narrativa con presentación, desarrollo y conclusión: el marco se construye sobre un presente con valor histórico que inevitablemente acerca la acción al lector “arrastra una silla” e incluye los motivos libres correspondientes a la descripción del lugar “En un rincón, formado por el muro saliente de una casa vecina, y la fachada de la suya propia está el Sr. Pedro puesto a la recacha” y del Sr Pedro: este se pone

una capa porque hace frío y lee un libro en una silla con gafas y sombrero, del libro sabemos que está amarillento y garabateado en sus márgenes por sus nietos.

El nudo comienza con la llegada del último personaje necesario para el desarrollo de la escena: Bernabé cuyo completo retrato es “el más notable y acabado ejemplar de toscos campesinos” que se sitúa también “en el filo de la esquina”. El centro de la acción, avivado por la frescura y rapidez del diálogo, se desarrolla en presente, aunque son frecuentes los imperativos de don Pedro para dirigir a Bernabé (“saca una silla”, “colócate por ahí”, “pídele a Candelaria la pluma”, “traite también un priego rayao”) y Bernabé para dirigirse, a través de la carta, a Ramona (“Mándame a decir”, “Dícelo a tu padre”, “mándame la rimpuesta y recibe el corazón de tu feturo”). El motivo narrativo más importante del nudo es la declaración amorosa de Bernabé a Ramona en forma de carta elaborada por el Sr. Pedro.

El pretérito perfecto simple de indicativo (empleado por el narrador) indica al lector que ha de irse despidiendo del texto, se cierra con un pasado lejano “preguntó el Sr. Pedro”.

Los personajes revisan su proceso comunicativo en presente “eso es darle a la pruma”, en pasado “no la vi más al caso” y en futuro “osté perdonará”.

El cierre solo tiene motivos narrativos: Bernabé queda feliz con el resultado de la carta. Bernabé va a echar la carta por el corral a Ramona. El Sr. Pedro vuelve a leer la misma hoja del libro.

La voz narrativa que conduce la acción en orden cronológico se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad y es exterior a ella. El grado de conocimiento que tiene sobre los sucesos que refiere es el de una discreta omnisciencia autorial: “los pícaros nietos del Sr. Pedro”, “dispuesto a echarle a Ramona la carta por el corral” y la reproducción que realiza de las palabras de los personajes da la sensación de una completa mimesis, no solo por el estilo directo sino por su casi transcripción fonética “-¿Qué tespaece el prencipio?”.

La modalidad más trabajada del texto es el diálogo inserto en la narración. Por eso incluye rasgos que le son propios: interjecciones “-¡Ah, vamos!” , interrogaciones “-¿Qué tal?” y muy abundantes exclamaciones.

Las repeticiones se justifican por las vacilaciones que trae consigo el nivel coloquial: “asín como asine”, “peco a peco”. El efecto de hablar atropellado lo consigue el polisíndeton “y sentarse y volverse a levantar, y coge, por último”, “y con el ir y venir se rompe el apargate; [...], y tamién el otro güerbo a verte, y no son de bronce los corazones, [...] y aunque un año pase...”...O la anáfora “...si el querer no dura, y si se acaba...”. La concatenación encadena las intervenciones de los personajes “...y la chica lo merece. -Vaya si lo merece...”.

El estilo verbal rige el desarrollo del texto, por eso la adjetivación no tiene intención lírica sino informativa a través de: el sintagma preposicional o la proposición adjetiva “granos de pimienta”, “capa, que tercia sobre los muslos,”; mediante el grado “más encarnado que la brasa”, “el más notable y acabado ejemplar de”; a través de la función predicativa “salió Bernabé disparado” y de la sustantivación “un tardío y rústico *¿se toma la recacha?*”.

La breve escena tiene un motivo narrativo central (la carta) pero pinta al detalle todos los sucesos que la encuadran aunque sean reiterados: “volverse a levantar”, “vuelve a decir”, “volvió a apoyarse un momento”, “volvió a tomar el cuaderno” (perífrasis aspectual reiterativa).

Es el plano semántico el que tiene el protagonismo de la expresión de este motivo central:

En primer lugar, una de las actitudes del Modernismo es la de retomar léxico terruñero: “pañosa” (capa), “antiparras” (gafas), “a la recacha” (al sol), “pusiste tus miras en el aquel de los caudales” (hacienda), “saca recado de escribir” (conjunto de objetos necesarios para escribir), “carona” (pedazo de tela gruesa acojinado que, entre la silla o albarda y el sudadero, sirve para que no se lastimen las caballerías)...

Pero, sobre todo, hay una completa representación de los tres niveles del lenguaje:

El narrador incluye en su discurso cierto acercamiento al nivel coloquial: “y en este punto vuelve a coger el libro”, “Ello es que dispuesto a leer el abuelo”; e incluso a la transcripción diatópica “Y á poco rato...” por “Y al poco rato...”.

Muy frecuentes coloquialismos y refranes saltean los enunciados de los personajes: “ahí te pudras”, “pusiste tus miras”, “como no pongas más en claro...”, “aunque es tuerta, no es nuestra” y “a quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga”.

El lenguaje de los personajes tiene sus raíces en la variedad meridional andaluza:

-Pérdida de “d” intervocálica “...estoy porque he venío”.

-Conversión de “h” en “j” y apócope de palabras “lo que Dios ha jecho pa to el mundo”.

-Ceceo “Dícelo a tu padre”.

-Seseo “enserteumbre”...

Aunque también en el nivel vulgar (variedad diastrática o social) justificado en el caso de Bernabé por su propia definición “el más notable y acabado ejemplar de toscos campesinos”, “Y hecho un tarugo...” (“me se ponen unas telas en los ojos...”) y en el caso del Sr. Pedro por su dudosa formación académica “bien fuese casualidad, bien que el Sr. Pedro no sabía leer más que en la misma página, el libro volvió a abrirse, *sin tocarlo*, por aquella parte en que dice...” (unión de palabras en la perífrasis incoativa “viá ecirte”, acortamiento de palabras “me page a mí” por “me parece a mí”, alterada disposición del prefijo “auto” e invención de la propia palabra “concetuo auto” puesto que en su orden correcto el DRAE no la recoge). Además de todos rasgos anteriores señalados como propios de la variedad meridional que, al aparecer en la lengua escrita, se convierten en incorrecciones puesto que esta ha de adaptarse a la variedad estándar.

La variedad diafásica o situacional está representada en la carta elaborada por el Sr. Pedro ya que demuestra que adapta su estilo a un registro formal:

-En la corrección de la estructura de la carta: con encabezamiento “Mi querida Raona”, cuerpo y despedida “recibe el corazón de tu futuro” con firma.

-En la voluntad de orden estructural: “En primer lugar [...]; en segundo lugar...”.

Entre los recursos, destacables son las personificaciones por su aporte de color literario y cierta inocencia “la pañosa [...] durante el verano durmió replegada”, “al decir el invierno *allá voy*”, “la misma lengua quié jablar”.

Muy presente está la función conativa por la manera en la que los personajes se increpan a actuar tejiendo así el argumento: Bernabé quiere que el Sr. Pedro redacte la carta “con una mesiva puesta por osté...”, este le insta a que vaya a por los objetos necesarios para escribirla y Bernabé pide a Ramona que le dé una respuesta.

La repetida comunicación de la voz narrativa con el lector está, como Salvador Rueda acostumbra, en el marco “Pero capa te de Dios, que más vale llevarla con remiendos que carecer de ella...”.

5.10. “Cuadro húngaro”

El ataque del oso a la gitana hizo que esta se convenciera de su amor por el húngaro.

Una gitana, con el típico aspecto de los bohemios, coge un trozo de sandía con una mano mientras con la otra porta un pandero tras acabar de almorzar con su amante húngaro. Ambos se ganan la vida de forma nómada con el número del oso.

El adiestramiento consiste en conseguir que este gire al son del tambor. La gitana contempla tumbada la rebeldía del animal mientras su imaginación actualiza amores pasados y se deja impresionar por la fuerza que demuestra su amante.

En el momento en el que el húngaro está consiguiendo que el oso, a dos patas, comience a danzar al ritmo del pandero, la mujer se acerca confiada y vuelve a tenderse en el suelo. Pero la cadena que controlaba al cuadrúpedo se rompe y este se abalanza sobre la gitana que lucha cada segundo por salvar la vida. El húngaro emplea todas sus fuerzas en enlazar la cadena rota y atarla a un tronco.

La gitana, sabiendo que acaban de salvarle la vida coge la mano del húngaro y este la besa obteniendo todo el amor que en algún momento ella pareció reservarse.

Argumento verosímil que construye un mundo posible coincidente con el real.

Los personajes principales son tres: el húngaro, la gitana y el oso. Secundario (y por alusión “el egipcio que condujo, rendido de amor, a su lado, la ardiente caravana por el caluroso desierto”). Son personajes planos, por el grado de tipismo que su puesta en acción encierra: el oso es fiero y se resiste a ser amaestrado; la mujer es sensual y refleja cierta languidez, además de ser algo esquiva (rasgos, sobre todo los dos primeros, típicos del canon modernista) y el húngaro demuestra su valor al controlar al oso y su fidelidad al emplear toda su fuerza e inteligencia para librar a la gitana de las garras del animal.

La clave actancial podría ser: el húngaro es el Sujeto; su Objeto, ganar el amor de la gitana; el Destinador, la autenticidad de su sentimiento; el Destinatario, el beneficio de ambos; el Adyuvante, tener un medio de vida, el número ambulante del oso y el Oponente, la rebeldía del animal a sus instrucciones y el intento de acabar con la gitana.

El lugar en el que se desarrolla la acción es, quizá un lugar del sur peninsular porque la gitana lleva como adornos “charros *arabescos* de trencillas” y a la salida de un pueblo “Como ambas personas se hallan a la salida del pueblo...”.

De pasada decir que no deja de resultar curioso el hecho de que formen pareja una gitana de España (Andalucía es la región española donde se localizan más personas de esta etnia) y un húngaro (Hungría es uno de los países de Europa central que alcanzó mayor población gitana y lugar de paso en el éxodo desde la india originaria hasta la Península Ibérica. Particular también es que la evasiva imagen del egipcio no sea real, ya que era una falsa creencia del siglo XV que los gitanos procedían de Egipto. Es decir, que el egipcio no es de auténtica raza, y pensar en él casi ocasiona la muerte de la mujer).

El texto tiene estructura narrativa, lo cual significa dominio del sintagma verbal y superioridad del verbo como clase de palabras.

El marco aporta los imprescindibles elementos informativos: el lugar en el que se encuentran y la actividad que realizan los personajes además del retrato, sobre todo, femenino mediante el atributivo verbo *ser* “los ojos son de una negrura siniestra, con algo del vago e indefinido mirar de los bohemios” y el presente de indicativo (extendido a lo largo de todo el texto) que permite actualizar la acción en cualquier momento de su lectura.

Más descripciones aparecen en el nudo; de la gitana “sentada a la oriental, con los rizos cayendo sobre el cuello y las manos enlazadas perezosamente detrás de la cabeza” y del húngaro cuyo poco refinamiento y el ejercicio de actividades compatibles con el nomadismo “salvaje húngaro, que entre hacer bailar grotescamente al oso [...] recorre sin parar ciudades y poblaciones” parece coincidir con el del pueblo gitano.

La voz que presenta la fábula reproduce su riguroso orden cronológico en una trama simultánea.

Esta voz narrativa se sitúa en el primer nivel de la ficción, es exterior a ella, construye un relato omnisciente “la mujer de nada sigue preocupándose” y elige la modalidad más mimética (el estilo directo) para reproducir las palabras de los personajes, en este caso, solo una interjección “-¡¡Eh!!- grita poderosamente el domador”.

Recordamos que el relato breve, en orden cronológico, dividido en tres partes, con personajes esquematizados y narrador omnisciente son rasgos del cuento clásico.

Muestras de que se trata de un texto centrado en la información son: atención al detalle de los procesos verbales mediante el gerundio (excepción más significativa al presente de indicativo) “desviando de sí la muerte”; los adjetivos tienen otras funciones, que no son solo la del matiz, como el complemento predicativo “la fiera se muestra rebelde” y es abundante la presencia del adverbio y del complemento circunstancial “devoró alegremente”, “queda encaramado bestialmente”, “dale entonces fuerte tironazo”...

Recuerdan que se trata de un texto literario: repeticiones “beso a beso”, bimetraciones “actitud apacible y obediente del oso”, paralelismos “somete del todo al animal, le ata del robusto tronco de un árbol, y vase hacia la mujer”, polisíndeton “y échase encima y forcejea con él”, concatenación “...vase en dirección al enemigo; este mira de soslayo” y los finiseculares recursos de la enumeración impresionista “incidente terrible, atroz, imponente” y la doble adjetivación “horribles patas traseras”.

El nivel semántico destaca, en cuanto a la literalización, por el no muy profuso uso de: imágenes “deslizó palabras de loca pasión en sus oídos”, personificaciones “lucha brazo a brazo con la muerte” y por la metáfora final “siente ahora el manantial del amor caer [...], con la claridad de un sutil goteamiento de luz...”.

La asociación significativa permite construir el campo del oficio de domador (oso, sonajas, nudoso palo, domador, pandero, cadena), el de la raza gitana (pulsera, sortijas, mirar de los bohemios, mejillas oscuramente rosadas, flotantes pliegues, colores vivos, guarniciones airosas), el de la música (armonía, movimientos del cuerpo, cadencia del pandero, repica, son ronco, compases...).

La relación sinonímica evita la repetición “gitano” cuando dice “mirar de los bohemios”. “Bohemio” es un término francés (*bohémiens* o *boumians*) surgido en el S. XV cuando esta etnia entró en Europa con un salvoconducto del rey de Bohemia.

Relación sinonímica que se rastrea también en: oso, cuadrúpedo, monstruo y bestia.

La función poética que se encuentra tanto en el cuidado del lenguaje y disposición ordenada de la información como en el adorno literario incluye guiños modernistas

Quizás, mientras el hombre expone su vida por ganar valerosamente la de ella, ésta deja ir el pensamiento por países lejanos, y sueña acaso con el egipcio que condujo, rendido de amor, a su lado, la ardiente caravana por el caluroso desierto, y deslizó palabras de loca pasión en sus oídos.

como el de la pereza (sustantivo, por cierto, referido a la gitana en tres ocasiones) “derrama su beleño oriental por todos sus miembros, y abre sus sentidos a las visiones ardientes del amor” y la evasión hacia Oriente (entre otros lugares), lo cual añade gran sensualidad (como vemos en el fragmento). El hecho de evadirse supone apartarse de la realidad y *soñar* implica, además, introspección (aquí la gitana reproduce para sí una anterior escena en compañía del egipcio); el caso es que se convirtió para el oso en toda una imagen de debilidad (por la pereza y estar tumbada y distraída) con lo cual decidió atacarla.

Sensualidad también, aunque de tono más popular, se encuentra en “Por una boca tan fresca que da abrasadora sed el mirarla, entre cuyos labios...”.

El color lo aportan “dientes de azulada blancura”, “tostada por el sol”, “vivos corales”, “producto marino”, “cuello de bronce”, “colores vivos y chillones”... todo siempre bajo una atmósfera de luz, es decir, “con la claridad de un sutil goteamiento de luz...”.

5.11. “La banda de música”

Todo gira en torno al desplazamiento de la banda hasta llegar al pueblo con el que tiene contrato por la celebración de sus fiestas.

Aspecto central que permite conocer: el medio de transporte utilizado por el grupo, los instrumentos que lleva y la forma de protegerlos, el lugar en el que descansa a mitad de camino y cómo es su trabajo una vez en el destino.

Un grupo de músicos se desplaza por la carretera transportando el instrumental de una banda de música.

El director de orquesta apremia a los músicos a apretar el paso porque al anochecer han de haber llegado al destino.

El músico que toca el contrabajo se queja debido al considerable peso que transporta y no haber ido aún en el burro.

El director comprende la queja e indica al músico que toca la flauta que ha llegado su momento de bajar del jumento y caminar a pie.

El músico que toca el clarinete sugiere hacer una parada puesto que van bien de tiempo, idea con la que está de acuerdo el músico que toca el bombo, razones suficientes que llevan al director de orquesta a consentir el descanso para tomar algo de alimento.

Una vez en la venta, descansan sobre aparejos en ausencia de asientos propiamente dichos.

Confirmada por el ventero su ruta hacia el pueblo, entran al atardecer, como esperaban. Bajo un árbol preparan los instrumentos y el inicio de la música motiva la inmediata reacción de gentes y animales.

El texto construye un mundo posible coincidente con el real aunque la denominación metafórica lo hace peligrar puesto que lo adentra en la ficción: los músicos que caminan solos son “nota suelta”, su disposición por el arcén constituye: las notas del pentagrama, el músico que toca el contrabajo es “el Contrabajo”, el que toca la flauta es “la Flauta”, el que toca el clarinete es “el Clarinete”, el que toca el bombo es “el Bombo” y el director de orquesta es “Diapasón”.

Los personajes, que se mueven en una atmósfera más desenfadada que humorística, son los indicados (bajo uso metafórico) además de: el de los platillos, el ventero, los chiquillos y las viejas.

Son principales el director y los músicos y todos son personajes planos por responder a un estereotipo: los chiquillos brotan de todas partes en cuanto oyen que la música abre a la fiesta del pueblo; las viejas ante cualquier novedad se asoman a las puertas de sus casas; el ventero ofrece alimento y descanso, cobra por ello y ayuda con las direcciones; las acciones del director y los músicos se adaptan a su papel en el texto como personajes de trayecto (el director decide cómo se desarrolla la marcha, en función del sonido central, el “la” del diapasón); el sonido del contrabajo es grave, por eso se monta “decaído” en el borrico, el sonido de la flauta es agudo y ágil, por eso es avispada y va en el jumento necesiéndolo otros más; el sonido del clarinete es desenfadado, por eso anima a descansar en la venta confiado en ir bien de tiempo; el bombo es percusión de acompañamiento, por eso refuerza la idea del clarinete.

La síntesis actancial de sus acciones queda: Sujeto, la banda de música; Objeto, tocar en las fiestas del pueblo que los ha contratado; Destinador, el hecho de ganarse la vida; Destinatario, ellos mismos y los oyentes cuyas fiestas alegran; Adyuvante, el ventero que les ofrece comida, descanso y confirma su ruta; Oponente, el cansancio de algunos personajes.

La interacción de los personajes tiene lugar en la carretera, en la venta y en el pueblo de destino durante las horas previas al atardecer (momento de la llegada).

El texto tiene una elemental estructura narrativa, tan sencilla que carece de conflicto. No obstante, sí puede dividirse en tres partes: el marco que presenta a la banda de música, señala por dónde van y a qué; el nudo relata el trayecto con su parada en la venta y el cierre comienza cuando llegan al pueblo.

Los tiempos verbales responsables del movimiento del texto lo dividen en dos grupos: la primera parte está regida por el presente de indicativo y la segunda (que comienza con el refuerzo del Bombo a la idea de descansar en la venta), por el pretérito perfecto simple de indicativo. Pueden ser indicadores de la diferencia entre la actualización de cualquier monótono trayecto y la novedad de contar su interrupción en la venta. El conjunto de las perífrasis más frecuentes también se divide en dos grupos: el que indica obligación (“hay que tomar pulsos”) y el que indica inicio de nuevas acciones (“empezaron a reunir entre todos”).

Las modalidades que incluye la narración son: el diálogo y la descripción. Descripción, por ejemplo, del transporte del instrumento “enfundado en su coraza de tela, rota y agujereada...”, la prosopografía del señor Diapasón “hombre de sano color y nariz de loro” o la etopeya de los músicos “mustios y cansados, y tan hundidos de ánimo como tocados de apetito”. Estos motivos libres no resultan imprescindibles para la comprensión de la fábula.

La voz que conduce los sucesos se encuentra en el primer nivel de ficcionalidad, es exterior a ellos y (como muestra la reciente cita) los presenta de modo omnisciente. Incluye las palabras de los personajes de la forma más mimética a su propia producción a través del estilo directo “El clarinete deja entonces oír su voz, y dice: -Media legua...”.

El diálogo, sin embargo, sí es imprescindible tanto para la historia por aportar informaciones: la presencia del pollino, la decisión de parar en la venta por ir bien de tiempo “bien podemos haber un rato de descanso, cuando el tiempo viene punta con punta para todo”, la honradez de los integrantes de la banda “después de pagar al ventero en un mohoso rosario de cuartos y de ochavos”; como para el tono literario ya que facilita la comprensión de las metáforas según la acción de los personajes “bastante trotó ya la Flauta sobre el jumento...”.

El carácter oral, en general, del texto:

-Favorece la retórica del sonido en exclamaciones “-¡Hola, ventero! ¡Ah de casa!”; interrogaciones “-¿Qué se ofrece?”, “¿Quién no echa de ver...?” y en la onomatopeya “chapaleando polvo” originada en el chapotear del agua.

-Afecta al nivel superestructural ya que el conector más frecuente es el sumativo y coloquial “y”: “Y con esto monta el decaído...”, “Y terciando cada cual...”, “-¿Y faltará mucho...?”, “Y como a la sazón...”.

-Y favorece el énfasis de las repeticiones “contratados y solo contratados” enlazando con la sucesión rítmica de estructuras: bimetraciones “pulsos y resuello”, paralelismos “fue desmontado del pollino el tambor, pusiéronse las boquillas a los instrumentos, y [...] rompió la orquesta con...”.

La superioridad del estilo verbal es debida al relato del trayecto, por eso es necesario el matiz circunstancial del adverbio “emprendieron nuevamente su marcha” o del suplemento “habrá de echarse a tierra” y el adjetivo adopta la función de complemento predicativo “las bestias [...] aguzaron recelosas las orejas” (no obstante, junto al sustantivo prefiere recordar que se trata de un texto literario y suele estar antepuesto “raído sayo”).

Destacan en el nivel medio o coloquial, presente no solo en los diálogos de los personajes:

-La frecuencia de familiares expresiones del tipo “apretemos el paso”, “a pedir de boca”, “y a buen seguro”...

-Cierta tono arcaizante con estructuras de uso más frecuentes en el s. XV tales como fórmulas de cortesía o la construcción: artículo, posesivo, sustantivo “atienda su merced a los mis remos”; los siempre latinos

hipérbatos “como si de plomo fuese” o el uso de “haber” por “tener” en “podemos haber un rato de descanso.

Tono arcaizante también en los pronombres enclíticos, constantes en los relatos breves de Rueda, “sentáronse”, “pusiéronse”, “desbordóse”...

La relación sinonímica evita repeticiones en: borrico, jumento, pollino y en el caso de “el de la batuta” o “señor de Diapasón”.

Destaca, evidentemente, la distribuida presencia a lo largo de todo el texto del campo asociativo de la música con, además de los ya señalados nombres de los personajes: “nota”, “armónico pentagrama”, “metal”, “teclas y clavijas”, “músicos”, “instrumento”, “ruidoso estrépito”, “boquillas”, “orquesta”... la semántica musical facilita expresiones metafóricas “vengo en consentir ese dicho compás de espera”, “a ese compás teníamos ajustada la cantata” (equivalente a “es lo que teníamos pensado”) y enlaza la atmósfera rural con uno de los temas más recurrentes de la etapa finisecular (el de la música).

La alusión a los colores vuelve a darse a través del dorado “dorados filamentos del metal” y el azul “azules musarañas”, así como con la excusa del atardecer “dudosa luz del crepúsculo”. Ambos aspectos característicos del Modernismo.

Debido a las extendidas conversaciones de los personajes en toda la parte central del texto la función predominante del lenguaje es la emotiva o expresiva pero no solo por la comunicación entre ellos sino también por la del narrador. En el marco el autor real (oculto tras la voz del narrador) como si estuviera viendo la escena de la que habla, dice al lector real “¿Quién no echa de ver al tropezárselos en el camino, que contratados y solo contratados fueron para la función de algún pueblo...?”.

En los textos de Salvador Rueda el narrador acostumbra a comunicarse con el lector a través del marco lo cual condiciona la lectura en el sentido de que este aventura que al tratarse de una experiencia personal puede ser reflejo de una época.

5.12. “El exorcismo”

Título que designa al tema principal pero no se trata de un exorcismo cualquiera sino de aquel que está individualizado, “el exorcismo”, aquel que giró en torno a la epilepsia de una mujer.

Aspectos secundarios son la ejecución del oficio eclesiástico y la crítica a la hipocresía de un pueblo pequeño que juzga y extermina lo diferente.

Un grupo de niños, al acabar el cura la celebración, le informa de que hay una mujer poseída en la casa de Mari-Rosa. Don Melitón, guarda las vestiduras de la misa, se prepara conforme al rito que va a oficiar y marcha con el monaguillo hacia la vivienda indicada. Todo el pueblo está revolucionado, pero para las mujeres, el acontecimiento promete cotilleo por lo que se unen presurosas al grupo de los niños que corren a la casa de la endemoniada.

La vieja muestra un aspecto estropeado, además de por la edad, por la agitación de la crisis epiléptica pero es un gran entretenimiento para el público que escucha lo que un niño ha visto desde la puerta de la cocina. D. Melitón no puede acabar el rito de exorcismo porque una gran convulsión empuja a la anciana hasta la puerta de la casa. Los espectadores se disgregan aterrorizados buscando quién quitara de en medio a tan monstruosa bruja.

Y, por fin, llega el valiente que revienta de un balazo la cabeza de la mujer.

El relato tiene un claro tono crítico: hacia la expectación de la gente por cuestiones ajenas; hacia los juicios ligeramente proferidos; hacia la omisión de ayuda porque, al no mirar con objetividad, no pueden aportar soluciones y hacia la eliminación de cualquier diferencia respecto de la mayoría. Cadena de comportamientos muy frecuente en colectividades pequeñas.

Los personajes son: grupo de chiquillos (entre los que se encuentran el observador de la cocina y los tres que se meten con el monaguillo), Mari-Rosa (mujer que tiene una casa), mujer “endemoniada”, D. Melitón (el cura), la gente del pueblo, Isidro (el monaguillo) y el campesino que asestó el balazo a la anciana.

Son principales: la anciana “poseída”; los representantes de la Iglesia (D. Melitón e Isidro) y, entre los habitantes del pueblo, el campesino que disparó.

Todos son tipos: rasgos propios de la epilepsia caracterizan a la anciana “poseída”, los ministros acaban de celebrar misa y marchan a ejecutar el rito del exorcismo y el pueblo censura y dispara.

La síntesis actancial puede ser: el *actor principal* es el pueblo cuyo *objeto* es solucionar la cuestión de la anciana endiablada. A ello le empuja (*enviador*) un sentimiento de espectacularidad que le impide hacer un análisis objetivo o considerar otras causas. El *destinatario* de la solución que pretende dar el pueblo es él mismo, que volvería a su calma, porque nadie piensa en el beneficio de la mujer. *Ayudan* a que el pueblo consiga su objetivo tanto los niños que van a la Iglesia a buscar al sacerdote como el campesino que dispara y no hay nadie que se *oponga* al desenlace.

La fábula, en conjunto, se desarrolla en un medio rural (en sus calles, la iglesia y la casa de Mari-Rosa), no se dice cuándo pero, quizá por la mañana porque si no, habría ido anocheciendo y el narrador lo habría indicado o no habría podido disparar el vecino fornido por la ausencia de luz; también es más probable que fuera en domingo porque los chiquillos buscan al sacerdote a la salida de misa y en un pueblo de “escaso vecindario” el ministro va una vez a la semana.

La estructura de la trama es una narración dividida en tres cronológicas partes con los siguientes motivos: planteamiento (los niños informan al cura de que hay una mujer “poseída”), nudo (cura y monaguillo marchan a la casa de la “bruja monstruosa” para realizar el exorcismo. A ella no paran de darle continuos ataques. La gente observa) y desenlace (encuentran al campesino capaz de acometer la “empresa de dar muerte a la bruja” y lo consigue).

Es en el nudo donde el autor cambia el presente de indicativo por los tiempos narrativos del pretérito perfecto simple e imperfecto de indicativo hasta el final del texto “...al ver que la bruja se acercaba dando saltos a la puerta, salieron atropelladamente de las habitaciones...”.

Los motivos libres o descriptivos son los que aportan el tipismo, podrían eliminarse pero, de hacerlo, el texto perdería ese encanto de la costumbre disminuyendo también la mordacidad de su crítica, ¿cómo es posible que en un

pequeño núcleo de población se desconozca lo que pasa entre sus vecinos y se prefiera acabar, antes que integrar, cualquier nota discordante?

Motivos libres son: el oficio y vestimenta eclesiásticos “guardando en los cajones de la sacristía la casulla y el alba”..., prosopografía de un cuerpo que está padeciendo una crisis epiléptica “uñas sacadas de su sitio y los ojos puestos uno a otro”, descripción de la actitud de la gente “respeto mezclado de curiosidad”, retrato del campesino “monstruoso campesino con hombros como cerros, que en más de una ocasión había mostrado la terrible fiereza de su alma”.

La voz narrativa se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad y elabora un mundo posible verosímil en su configuración interna, focaliza la acción desde la omnisciencia autorial “el atemorizado rapavelas” y para incluir las palabras de los personajes en el discurso narrativo se sirve tanto del estilo directo “-Anda, Isidriño, que para eso eres sacristán- le dice uno” como, en una ocasión, del estilo indirecto “con objeto de decir al cura que en la casa de Mari- Rosa hay una mujer que tiene los demonios en el cuerpo”.

Suele, en los relatos breves de Salvador Rueda encontrarse alguna onomatopeya, con intención poética o coloquial (como es el caso) “...castañeteo de dientes...”.

Son también consecuencia de la construcción del texto sobre el nivel coloquial: repeticiones “llegó paso a paso”; insistencia en estructuras correlativas “pasan uno y otro”, “a un lado y otro”, “chocar unos con otros”; muy abundantes bimebraciones “muecas y contorsiones”, “envuelven y fascinan”, “se zarandea y lanza resoplidos”, “de heroísmo y de valor”, “desgarrados y sucios los vestidos”...; paralelismos “tomó allí algunas precauciones de defensa; inclinó solapadamente el cuerpo [...], y cuando [...] aseguró bien la puntería y amartilló el arma de fuego...” y la concatenación “no a sentir una desgracia, como desgracia y no otra cosa es la que embarga totalmente a la endiablada”...

La narración hace lógica la presencia del estilo verbal cincelado con: imágenes del movimiento continuo que son los gerundios “corrían dando ladridos furiosos”, “midió rodando el empedrado”, “buscando a alguien”...; el matiz significativo de las perífrasis “sin poder articular una frase”, “la bala [...]

fue a dar en...” y el tono entre arcaizante y cómico de los pronombres enclíticos “plántase encima la inmaculada sobrepelliz [...] échase al cuello la estola...”.

Los adjetivos se concentran, sobre todo, en la descripción del estado de epilepsia y en la vestimenta de los eclesiásticos, pero manteniendo la superior frecuencia del especificativo sobre el explicativo para no poner en peligro el rigor de la narración “cesto metálico”. Por esta razón el adjetivo pasa a desempeñar funciones circunstanciales mediante el predicativo “los mantones se hallan caídos por el suelo” y muchos (participios) cumplen función verbal “personas contenidas en la casa”. Aun así, de vez en cuando, relumbran los brillos literarios de doble adjetivación “repugnante piel tostada”.

Semánticamente, hay dos recurrencias significativas que ponen en relación el texto con el costumbrismo: una gira en torno a la Iglesia, en general, y su vestimenta, en particular (“misa”, “sacristía”, “casulla”, “alba”, “sotana”, “sobrepelliz”, “estola”, “monaguillo”, “bonete”, “hisopo”, “bruja”, “demonio”, “cura”, “exorcismo”, “sacristán”) y otra en torno al medio rural (“calles del pueblo”, “alcuza”, “almireces” -ambos procedentes del árabe hispánico-, “cacillos”, “sartenes”, “cocina”, “corral”, “empedrado de la portada”...).

El nivel medio o coloquial (variedad diastrática) determina:

a-El léxico “trae a vueltas el magin” o “alarga la gaita dentro de la cocina”.

b- Su retórica:

-Metáforas “cosiéndose al lado el monaguillo”, “desfile de cura y monaguillo”, “momia viviente”, “su cuerpo es más bien un manojito de cuerdas nerviosas”...

-Diminutivos familiares: “chiquillos”, “cacillos”, “chicuelo”, “Isidrillo”.

-Hipérbolos: D. Melitón va “soltando gotas de sudor como puños”, “la mujer espantaba a las mismas piedras”, “llevando sobre la espalda millares de miradas”

-Ironía: la ironía es quizá el recurso más importante de este nivel semántico con múltiples ramificaciones:

-Sufijos con sentido despectivo: los “latinajos” que pronuncia el cura, o los “hisopazos” que echa al aire.

-Los deslizamientos al nivel vulgar: la “priesa” con la que el cura pronuncia los latinajos es un arcaísmo que hoy la Academia registra como vulgar, este término y la denominación “rapavelas” por monaguillo quizá sean una crítica a la gestión de la Iglesia “...y hasta el mismo D. Melitón, déjense de un salto atrás doce metros de espacio”.

-Para definir la actitud de las mujeres “salen a las puertas con mucho de juntar las manos en actitud dolorosa y lanzar exclamaciones [...] prometen buenos comentarios las muecas y contorsiones de la vieja y no es cosa, además que se presenta todos los días...” o la de la gente en general “tomando los que la apostrofan y maldicen su incurable epilepsia por el demonio que brinca y hace volatines dentro de su cuerpo”.

-Y en la animalización de todo ser humano verificando en qué los ha convertido su injusta forma de mirar: “las calles [...] se alborotan como corral donde entra la zorra”, “el acompañamiento huía a la desbandada o gateaba por los troncos de los árboles, como los chiquillos, que pronto corrieron, semejantes a tribu de monos por las ramas”, “El tronco de la mujer [...] ejecutó sobre el empedrado una espantosa danza de rabos de reptiles”.

La voz narrativa se delata como testigo de la acción que refiere a través de una “oculta” primera persona “El cura pronuncia no sé qué latinajos” y se sirve de la función representativa o referencial para construir una situación que critique la condena a los demás y la falta de ayuda (“...sin que nadie vaya en su auxilio...”) bajo una superficial ironía cómica.

5.13. “La feria del pueblo”

Aquí, como tantas veces, el título es síntesis del tema principal: “la feria del pueblo”.

Aspectos secundarios que lo completan son: el adorno de gentes y animales (porque una feria comercial implica la exhibición entre poblaciones circundantes), el galanteo que puede implicar tales eventos y la añoranza que el yo narrativo siente, en concreto, de la feria recordada.

El autor construye un mundo posible verosímil y coincidente con el real, se trata de una experiencia.

Todo con un tono completamente festivo “por todos lados, gente decidora y alegre; en todos los semblantes la animación y la alegría”.

Una enamorada joven se acicala antes de desplazarse hasta el balcón de la plaza donde la han convidado para ver la feria (su Objeto es, tanto llegar hasta el balcón como lucir bella en el trayecto), el jinete que llega al pueblo (tiene por Objeto exhibir su persona y su montura “espléndido atalaje”, no se indica si va a la feria por razones personales o comerciales). Otros personajes son: los mozos que requiebran a la joven, el que saluda al jinete, “la gente de los pueblos cercanos” que van a la feria, el chalán que vende caballos, el campesino que hace cuentas para ver si puede comprar un rocín, el que vende pavos, los niños que silban a los animales para hacerlos cantar, las gitanas que hacen buñuelos para venderlos, los mozos que entran a la tienda increpados por ellas a comprarlos, un charlatán de guerra, campesinos que celebran sus tratos, el gitano que se gana la vida con el mono a caballo del perro que da vueltas, los niños muy divertidos que lo observan, la joven orgullosa de su vestido de fiesta cuyo novio le regala dulces y el niño para quien la gran escena de la feria de su pueblo es una experiencia que se repetirá en la mente del adulto.

El lugar de la acción es el pueblo de la voz narrativa “mi pueblo” visto a través de la cámara de video del recuerdo que comienza en “una calle” y se dirige hasta la plaza, donde se detiene.

El momento en el que se desarrolla es el día de la feria, ya que la plaza “*ha amanecido* engalanada de puestos y de flores”, hasta el atardecer “al resplandor de la tarde...”.

El texto divide en tres partes la descripción dinámica del día señalado. Predomina el estilo nominal, no solo porque la suma total de adjetivos supera a la de verbos sino porque, a veces, estos verbos están al servicio de la imagen “corcorvándose y caracoleando con gallardos movimientos”.

La primera parte (marco) consta de dos párrafos: en el primero el yo narrativo muestra su predilección por la sencillez de las escenas populares con sus espontáneas gentes antes que por el protocolo urbano “bailes de corte” y se propone llevar al lector en el día de la feria a la plaza de su pueblo muy vistosa en adornos. Es importante el presente de indicativo con el que comienza a hablar la primera persona “Juro por mis culpas...” porque es el tiempo de su presente de escritura (en el que efectúa el recuerdo). Pasa enseguida al subjuntivo de la irrealidad “se crucen la palabra un gitano...” desde la que interacciona con el lector invitándolo “Si el lector [...] quisiera acompañarme”; y le indica el plan “llevaríalo a la plaza de mi pueblo”.

En el desarrollo la primera persona recuerda el trayecto en su propia piel infantil y se lo adelanta (en futuro) al lector “Rodearemos antes de llegar a la plaza...” continuando el recorrido ya hasta el final en un intemporal presente de indicativo (que vale tanto para el niño como para el adulto que ve a través de él) “una moza pone las últimas flores...”.

La cámara va enlazando una serie de motivos:

- Son libres: el retrato de “una moza” (con los subtemas: “falda”, “rodete”, “cocas”, “pañoleta”, “zarcillos”...) quizá de cierta condición porque los zarcillos despiden “chisporroteo de rayos” y por “lo menudo de su andar”; el retrato del “majo” (con los subtemas: “patillas”, “donaire”, “sombbrero”, “canana”, “pantalón de punto”, “bota”...) también de alguna condición porque “no ha quedado mozo de rumbo” que no haya adornado con los subtemas su traje y caballo (borlas de la cola, espejuelos de la frente, piruetas, “gallardos movimientos”...).

Es motivo libre también la relación entre ellos: para el mozo ella es “la mujer amada”, para la moza él es “la persona por ella preferida” y el caballo, que lo entiende todo, lanza “fogosos relinchos”.

- Es motivo ligado (que, no se pueden eliminar porque constituyen la descripción dinámica, base del texto) la llegada del mozo a la plaza y esta misma al incluir los subtemas de los restantes personajes con sus actividades de feria y oficios comerciales.

Un último motivo libre cierra la parte central del texto (así como la analepsis abierta en el marco “me atrae y regocija una simple escena de mi

pueblo”) se trata del paseo de una pareja de novios de más baja condición que la inicial según la prosopografía “charra figura de la lugareña”.

El cierre, como pertenece al mundo de la irrealidad, vuelve a utilizar el subjuntivo al que pone un sujeto plástico (“el pincel”) y le pide que acabe la escena, que la llene de luz, de imágenes, de colores... porque él (el yo narrativo), antes que escribir, prefiere recordar imágenes.

La voz narrativa (la escasa narración se debe a la prioridad concedida a la descripción dinámica) situada en el primer nivel de ficcionalidad, aparece como personaje en un relato retrospectivo donde el “yo” que experimenta el pasado es narrador intradieгético “Rodearemos antes de llegar a la plaza...” y, jugando con la perspectiva, omnisciente “no ha descubierto entre aquellos sombreros el que ella conoce por lo labrado de la badana...”.

Estructuras rítmicas que siempre tienen que ver con la oralidad (en este caso, más propiamente conversacional que poética) son: repeticiones “los toques y retoques de su atavío”, “corre de boca en boca”; bimetraciones “corcovándose y caracoleando”...; paralelismos “entre copa de aguardiente y bocado de turrón”; concatenación “van del jinete al caballo y del caballo al jinete” o el polisíndeton que parece reproducir el rítmico saludo del caballo a la moza “ya golpeando con el casco [...], ya alborotando el tropel de espejuelos [...], ya encabritándose y trotando [...], o ya, por último, cabeceando con majestad, como si saludara a la mujer...”.

De la morfología verbal destacar cómo el subjuntivo marca las situaciones que no pertenecen estrictamente al recuerdo vivido “donde se crucen la palabra...”, “si el lector quisiera acompañarme...”, “que [...] no mandara rizar las crines a su potro”; así como el poder *filmico* del gerundio que con una palabra extiende en el tiempo la imagen recreada “asustándose de cuanto se mueve, poniendo de punta las orejas, tascando el freno con la boca”.

El adjetivo, además del uso esporádico de indicación modal con el predicativo “cuyo martillo va puesto en el seguro” explica muy detalladamente la cualidad. Su superioridad (forma única, sintagma preposicional y proposición subordinada adjetiva) respecto del número de verbos permite hablar de estilo

nominal y la mayor frecuencia de los explicativos sobre los especificativos, de intención literaria.

Adjetivo que aparece en forma de epíteto “bronceada gitana”, modificado por un adverbio “bien alisadas”, por un sintagma preposicional “canana repleta de cartuchos”, ponderado semánticamente “falda [...] demasiado alta”, “harto sabida”... o mediante el grado “gentilísimo cuello”, “menudísimos ramales”, “mejor recogidas”...; y a veces sustantivado para permitir la nominalización “lo fino y brillante del terciopelo”.

La asociación semántica más significativa es la de los oficios (se trata de una feria comercial) a la que pertenecen los sememas: chalán, campesino, el que vende pavos, las gitanas que hacen buñuelos y el bohemio que hace girar al perro sobre cuyo lomo va el mono.

El campo asociativo genérico (cuadro de costumbres/pintura) incluye: “escena”, “cuadro” (dos veces), “lienzo”, “pincel”, “tubos para retratar”, “colores de la paleta”...

El nivel de lengua del texto es el coloquial (variedad diastrática) próximo al medio rural en el que se localiza. Al mismo punto se llega hablando de registro informal (variedad diafásica) dada la motivación conversacional del autor: “llenos de tiquismiquis”, “rumboso donaire”, “riegan el trato”, “Echa por fin a la calle...”...

Su localización meridional (Andalucía) se rastrea en: “saludarle en términos graciosamente andaluces”...; varias alusiones a la etnia gitana (muy agrupada en Andalucía) “el bohemio con el mono amaestrado”...; el sustrato árabe “jaez” < árabe hispánico *gaház*, “aceituna” < árabe hispánico *azzaytúna*, “acicala” < árabe hispánico *siqál*... y el “sombrero calañés” (Calañas es pueblo de la provincia de Huelva).

Y el uso literario, en imágenes y metáforas: la espuma del caballo sale en pedazos de “blanquísimo encaje” y ver el comienzo de la pierna de la moza es para el jinete tan “gustoso aperitivo” que le dirige una “mirada de mieles”.

La función poética se pone al servicio del emisor “Yo solo haré recordar...” para: implicar a su interlocutor “Si el lector, de suyo curioso, quisiera acompañarme...”, mantener la comunicación “Pero no se crea que...” y

mostrarle su panorámica infantil de la plaza: “A un lado...”, “Más allá...”, “En el centro...” y “Acá...”.

Los sufijos diminutivos hacen que el recuerdo sea afectivo “trotecillo”, “espejuelos”, “chiquillos” y por surgir del fin de siglo llegan “a través de una gasa polvorienta de luz y oro”.

5.14. “Las candeladas”

El título es síntesis del tema principal: juegos y rituales mágicos en torno a las hogueras de la noche de S. Juan.

Aspecto secundario es la melancolía, incluso resentimiento, que su recuerdo produce en el yo narrativo una vez alcanzada la edad adulta.

Éste se retrotrae a un pasado que actualiza. Comienza situándose en la plaza de su pueblo y sabe que al anochecer la gente ha ido sacando a las puertas de sus casas todo lo almacenado en los corrales que pueda arder bien: utensilios viejos... pero sobre todo, materiales de mimbre que junto con la leña se queman en grandes hogueras.

Los niños corretean las calles preguntando por el inicio de las candeladas para divertirse saltándolas.

La claridad de la noche garantiza el fantástico espectáculo: primero una candela, luego otra y enseguida todo el pueblo parece una “incendiada ciudad”.

Entonces los chiquillos inician los juegos: corros, saltos... y cuando ya solo quedan rescoldos llega el momento de los ritos de los mozos fundamentalmente relacionados con pronósticos de amor que entretienen a los habitantes de cualquier generación.

Los personajes que dan vida a la tradicional escena son: el yo narrativo, los niños, los mozos, las viejas, las madres, los novios y la alusión al tío Sarmiento. Ninguno de los presentes, a excepción del yo narrativo, está individualizado otorgándose todo el pueblo el carácter de tipificado personaje colectivo.

La anónima localidad es el personaje principal: Sujeto, Destinador y Destinatario de su propia acción cuyo objeto es festejar la noche de San Juan. Como no hay conflictividad, no hay Oponente, lo que aproxima el texto a la descripción (dinámica de un proceso).

Este tiene estructura tripartita: comienza con el marco (primer párrafo) que se informa de los personajes “nos hallamos”, del lugar “mi pueblo” y del celebrado momento “es la noche de San Juan” mediante el intemporal presente de indicativo.

El desarrollo de la noche lo abre el pretérito perfecto simple de indicativo con el reciente atardecer, la preparación de las hogueras en las calles “ya principiaron en las casas a sacar de los corrales...” y los niños disponiéndose a saltar las fogatas enseguida. En el resto del desarrollo vuelve a aparecer el presente de indicativo, porque momento presente es aquel desde el que el yo narrativo contempla el transcurso de la celebración. Las acciones continuas están en gerundio “hablando del tema universal”... y, dado el tono pictórico, es frecuente la presencia del verbo “ser”: “el entusiasmo por San Juan, que es el que pone los primeros tonos amarillentos...”.

Los motivos que predominan en el nudo son libres o descriptivos y no se pueden eliminar porque son informativos “pasárselas por debajo de los pies, dando saltos sobre la llama”, elementos que van sacando a las puertas de casa para que ardan (estera, sombrilla, miriñaque), los juegos de los niños (arrastrar un fragmento de llamas por el suelo, hacer un corro alrededor de la pira, saltar entre las llamas), los de los mozos cuyo principal objetivo es dar solución a sus cuitas (el de la hoja de la higuera, el de las tijeras), la actitud de la gente que observa...

La tercera parte, o cierre, da por terminada la presencial sucesión cronológica y construye una analepsis sobre el pretérito perfecto simple de indicativo hacia una personificada y adolescente noche de San Juan “me prometiste dichas halagüeñas, encantadoras esperanzas, que murieron bien pronto” pero el cuadro aun da un último giro y se cierra con el presente de su escritura “y hoy, solo resta a mi mente...”.

La voz narrativa construye en su evocación un discurso estructuralmente equilibrado. Se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad y es personaje que

comunica desde la recreación su vivencia de la noche, ordenando la escena del desarrollo espacial “allá en uno de los cortijos...”, “acompañan a lo lejos los aullidos de los lobos” y temporalmente “Acto seguido vese lucir la segunda en el cortijo próximo...”, “A este punto y sazón es cuando los chiquillos huyen que se las pelan”, “Cuando ya no resta de las candelas sino el embozado rescoldo...” y dotándola de rasgos de omnisciencia “los trae el amor a vueltas”, “las viejas se animan un instante en su penosa marcha por la vida”.

En el cierre la voz narrativa salta del lugar de la acción a un maduro presente de la escritura, de formar parte de un personaje colectivo a ser el principal y de describir fotográficamente a emitir una valoración personal a través del monólogo interior.

Onomatopéyica, según el DRAE, es la voz “chacota” con el significado de alegría.

A medio camino entre el plano fonético, sintáctico y semántico las repeticiones informan del nivel medio o coloquial en el que se desenvuelve el narrador “mozos y mozas”, “calle ni calleja”, “horas y horas”.

Bimembraciones a su vez que marcan el ritmo junto con anáforas: “yo también consulté [...] y también quemé en tu hoguera [...]”; la epífora “Salto para acá, carrera para allá; polisíndetos “si serán o no correspondidos [...], si les engaña [...], si lograrían...”; paralelismos “capacho viejo, canasta desportillada” o enumeraciones impresionistas de tres elementos “canciones, cartas y galanteos”, “dudas, recelos y sospechas”.

Considerando los adjetivos en sus tres formas (forma única, sintagma preposicional y proposición subordinada adjetiva) es mayor su presencia que la de verbos, lo cual define el estilo nominal del texto (modalidad descriptiva del proceso) confirmado en el estatismo de algunos verbos “Está la noche en término tal de luces...”.

Sí es de destacar la cantidad de adjetivos con valor ponderativo porque connotan afecto más bien exaltado en el recuerdo: “mismísima plaza de mi pueblo”, “grandes haces de leña”, “inmensa pira”, la segunda fogata encendida debe ser “mayor que la primera”, la candelada del tío Sarmiento en el concurso “puso siempre más alta que ninguno la bandera de llamas de su incendio” y la noche de San Juan es “¡Inolvidable!”.

La semántica no solo habla de afecto... sino también de alegría: “buen humor”, “regocijo y chacota”, “entusiasmo por San Juan”, “vocerío y vivas”, “placer y regocijo”, “brincos y zapatetas”, “cacareos y alborotos”.

Alegría y afecto causados por la vivencia del fuego cuya reiterada alusión obliga a la sinonimia: “fogata”, “luminaria”, “candelada”, “pira”, “pila”, “llama”; e incluso a la metáfora “fiero elemento”.

Llenándolo todo de brillo, sema que ilumina la escena “brillar la primera fogata”, “gran lucimiento”, “lucir la segunda”, “luminarias”, “incendiada ciudad”.

Es un cuadro en el que el medio rural “plaza de mi pueblo”, “calles del pueblo”, “corrales” (tres veces), “cortijos o lagares vecinos”, “cuadro” está físicamente entroncado con la naturaleza: “albaricoque”, “montañas”, “pinos”, “gallina”, “aullidos de los lobos y ladridos de los perros” y siendo pocos los personajes individualizados: tío Sarmiento, viejas, madres, novios, gente menuda (rapaces, chiquillos, muchachos) y mozos/-as, en el pueblo todo parece rebosar vida debido al recurso de la personificación: la ciudad se incencia “exhibiéndose en trágico espectáculo”, el fuego “zambulle en su seno” a los niños, los enseres y leña apilados en las calles esperan para arder y “azotar el aire con lenguas rojizas y furiosas”, las llamas “llevan hasta las casas del lugar sus fantásticas reverberaciones” y la estera, la sombrilla y el miriñaque “van hacia la pira”.

La delicadeza de las imágenes y metáforas dan idea del sentido lírico del autor “la gente joven esparce su buen humor”, “las llamas acuchillan enérgicamente las sombras”, las montañas y pinos “cercan” a la ciudad, el fuego estéticamente “forma danzas de reflejos en los rostros” y de las brasas suben “columnillas de humo”.

La mayoría de los sustantivos construyen una realidad concreta (exceptuando los relacionados con la semántica amorosa) lo que unido a los giros coloquiales “los chiquillos huyen que se las pelan” acercan el texto hasta el propio círculo inmediato del lector propiciando su identificación con él.

La función del lenguaje se basa en la representatividad, pues gracias a ella el lector conoce cómo eran aquellas noches de S. Juan, bajo un velo lírico

(función poética) y causantes de tan profunda emoción en el yo narrativo (función emotiva) que años después vuelve a dar cuenta de ellas.

Se comunica con el lector llevándolo hasta el propio lugar de la acción para que pueda verlo todo él mismo, es su guía a lo largo de toda la noche. Al final, en el momento de la escritura, el narrador escoge un nuevo interlocutor “¡Inolvidable noche de S. Juan!” sin dejar de sentirse parte de la experiencia colectiva “al recordarnos las primeras auroras de la vida”.

Probablemente el texto se acerca mucho a la vivencia personal del autor real reflejando el mundo rural en que creció y la sociedad tradicional en la que se educó (los niños juegan con el fuego, los mozos se sirven de su magia para consultas amorosas al oráculo, las viejas se entretienen con la fiesta, las madres se emocionan con la adolescencia de sus hijos, los novios se embelesan) así como el ambiente finisecular en el que fue construido: evasivo “por arte de encantamiento”, romántico “Desde el anochecer..”, pictórico “luces y tinieblas”, simbolista (desde el costumbrismo) “la gallina corta el hilo de su sueño”, lírico “solo resta a mi mente tu poesía” y, sobre todo, lleno de una profunda tristeza decadente que arranca la alegría esparcida en imágenes previas “tus pronósticos han sido un engaño más en mi corazón”.

5.15. “Se aguó la fiesta”

El título es la mejor síntesis del contenido del texto por ser además adelante de su carga metafórica ya que la feria no sólo se llenó de agua por un chaparrón sino que también se estropeó.

Informaciones secundarias son las descripciones de el atavío de Lola Reyes y de las personas o animales que conforman la feria “desde dentro” o acudiendo a comprar o a disfrutar de ella.

Lola Reyes se encamina a la feria junto con su novio y familia al completo. La enamorada pareja se sorprende de cuanto encuentra a su paso: puestos, establecimientos, cómicos, coches de caballos...

Pero el luminoso día comienza a oscurecerse con la preparación de todo un temporal que a nadie deja tiempo de protegerse e inmortaliza en cómicos fotogramas a aquellas personas que atrapa. La familia protagonista también se retrata siendo Lola Reyes el miembro que mejor parado queda cuando parece sobre el charco como “bella estatua de la lluvia” aunque inestable, pasando “por el fondo tembloroso del espejo”.

Una buñolería es lupa del caos que ocasiona la fugaz tormenta en un establecimiento y, para rematar el cuadro, aún irrumpe en el ferial un desbocado alazán que, tras el aguacero, resulta ser el segundo problema para la familia al que la gallardía del novio da solución dominándolo ante la mirada de “quien le ama”.

El sosiego llega con el arco iris y la feria recobra su colorido habitual.

El argumento reproduce un mundo posible verosímil y coincidente con el real a modo de divertimento (obra artística o literaria de carácter ligero, cuyo fin es solo divertir -DRAE-), esto hace que a la nómina de personajes tipo (que realizan las funciones propias de la escena en la que se encuentran -una feria, la familia o la sociedad tradicional-): charlatanes, saltimbanquis, titirimundis, domadores de caballos, cocheros, jinetes que lucen sus adornados caballos, gente disfrazada y pastores, niños que van “donde pare toda la familia”, novio que da “sonrisas y finezas”, mujeres que visten trajes “llenos de guarniciones”, hombres que llevan sombrero, gitanos que tienen tenderetes y galanes que ríen ufanos; se una la de aquellos con carácter cómico: “papá, dado a los tocados y afeites”, “chalan currutaco, que tiene que agarrarse al hopo de la burra”; ...incluso sarcástico “la fea a quien se le destiñen los colores”, el paleta que cae “en el charco de agua”, “el cochero a quien le baja un rosario de gotas por la nariz”, la hermana mayor es una “vieja solterona” “con aires de desgredada tarasca” y la mamá “a remolque tira de sus considerables arrobos”.

Y, continuando con su proceso de degradación, los personajes llegan a alcanzar el perfil de esperpentos: los charlatanes de la buñolería sorprendida por las goteras son “figuras de cera y fantoques”.

El único personaje a quien el nombre individualiza es Lola Reyes. Se describe el minucioso atavío que luce para la ocasión, parece recoger cierto afecto del autor porque le atribuye cualidades como la belleza o el amor.

Todo sucede durante un día de la feria de Sevilla desde por la mañana, porque el recinto se encuentra adornado “con el gracioso abandono de la mañana”. Las lluvias de abril explican el aguacero y la recién iniciada primavera los “cálidos vapores” que lleva el viento.

La estructura del texto es tripartita:

El marco presenta a Lola Reyes acompañada de su familia (padres, hermanos adolescentes y hermana mayor soltera) y novio caminando felices hacia la feria. El tiempo verbal que los guía es el presente de indicativo aunque con puntuales pretéritos para mirar al pasado “salió con ella toda la familia”. Y los motivos que predominan son libres o descriptivos referidos al núcleo familiar y dándole, desde el principio, el tono cómico “solterona que mira con los rabos del ojo”.

La parte central encierra el gran contratiempo del chubasco y el secundario de la irrupción del caballo cuyas riendas controla el novio. Los motivos predominantes aquí son los propios de una descripción (en movimiento): los rayos del sol enfocan el escenario del ferial (puestos, casillas, llanura del ganado); la calle de San Fernando accede al real y su topografía es confluencia de oficios y gentes; la prosopografía de la novia indica el cuidado con que se preparaban tales eventos comerciales y festivos (mantilla, claveles en el pelo recogido con redecilla, “elegante falda de percal”, cuerpo de floreada tela y abanico cuyos calados salpican de luz el rostro); el motivo “tempestad” (cielo, viento) amplía el subtema “viento” atendiendo a sus desastrosas consecuencias en la vestimenta de la gente (guarniciones, sombrero), en el ganado (mugir, relinchar, rebuznar, gruñir, cocear) y en los caóticos comportamientos que genera de los que solo sale bien parado el reflejo de Lola “elegante contorno” en el charco. Engrosan la carga descriptiva el tema “buñolería” (lebrillos, masa, adornos de tela, latas, sartenes, aceite, ascuas, hornillas, mesas, copas, vasos), el retrato del “alazán” (crin, brazos, relincho, coraje, rabia, ojos, riendas) y la naturaleza (iris, árboles, ramas, hoja), este último perteneciente ya al cierre que también en presente de

indicativo informa de la disminución de la lluvia, la salida del sol y el retorno a la actividad.

El gerundio incrementa el movimiento descriptivo “manoteando de coraje y lanzando chispas de llama por los ojos” e inevitablemente conduce al lector hacia una voz situada en el primer nivel de ficcionalidad, exterior a la acción y portadora de una discreta visión omnisciente “mugir de pesadumbre a las vacas”.

Al carácter desenfadado y festivo del cuadro aporta realismo el nivel fonético mediante voces onomatopéyicas: la hermana “chapalea” el agua y las gotas “chisporrotean” al caer sobre los “borbotones del aceite”.

Cuatro vocablos en cursiva subrayan el donaire del texto: los *quemecaigos* de la hermana solterona, el *trotón* que tira del carruaje al compás de una polka, los *faraloes* del traje de la novia y el desmayo ante el desbocamiento del caballo de la “cómica *tarasca*”.

El ritmo de las estructuras ordena el movimiento del texto con alguna repetición “cae de largo a largo en el charco”; muchas bimembraciones “tugurios y tenderetes”; estructuras circulares “¡ay, que me quieres! ¡ay que no me quieres!”; polisíndetos “cabalgaduras, vehículos y gentes y disfraces”; paralelismos en la acción del viento que “eriza la crin de los caballos, empaña el charolado de las casetas, abre los capullos...”; rápidas enumeraciones impresionistas “gracia, donaire y gentileza” (ejemplo este de la recurrencia que el texto mantiene sobre la alegría)...

Morfológica y objetivamente es el verbo la clase de palabras que más veces aparece generando un gran ajetreo en el texto y la pertenencia del mismo al estilo verbal, siempre al servicio de la descripción dinámica de una escena de feria mucho más amena vista desde la experiencia de una familia.

Se van sucediendo pinturas de “cuadros típicos y graciosos” a través de una adjetivación mayoritariamente explicativa (lo personal está en la comicidad, burla incluso, que se añade al tipismo propio del género): “amartelada pareja”.

Adjetivación condensada “rojos claves injertos en el pelo” e intensificadora de la emotividad a través del grado o de su propia semántica:

“suprema exclamación”, “divino trozo de cuello”, “el pelo que enreja del más bello modo la malla”...

La sutileza del matiz, indudablemente literario, recae en el epíteto “brillantes gotas”.

Se extienden por todo el texto los semas de la alegría “mozos alegres”, “buen humor”, “singular gallardía”, “alegre y brillante chisporroteo de oro”, “reír y echarla de valientes”...

La palabra “cuadro” (repetida en tres ocasiones) define el género breve de “Se aguló la fiesta” que marca la relevancia de sus personajes no por el desarrollo psicológico sino por las veces que son aludidos (Lola Reyes, “novia”, “joven”, “moza”; “alazán”, “bestia”, “caballo”, “bruto”).

La antonimia está especialmente representada, signo quizá de la contradicción finisecular “me quieres”/”no me quieres”, “juntarse”/”repelerse”, “chansoneta”/”terrible dolor”, “el tiempo enseña detrás de la cara la cruz para tirar esperanzas al suelo y conducir alegrías a la tristeza”; pero no se queda el texto decaído sobre el tono menor sino que, de una forma romántica vuelve la tranquilidad “vuelto el reposo a los ánimos” con la salida del sol tras la tormenta “aparece el iris” que ha marcado ya, eso sí, la técnica acuosa del cuadro “elegantes colores de acuarela”.

Continúa Salvador Rueda dotando su escritura de cierto tono arcaizante (quizá por los rasgos románticos que arrastraba) detectable en muy abundantes pronombres enclíticos y algún hipérbaton “Lentejuelas dijérase que despide la novia si a su tocado se mira”.

Y no conseguiría ese gracejo y cercanía con lo popular mediante otro nivel distinto del medio, patente en la fraseología “no se da, según el dicho, huevo sin clara ni paseo sin contratiempo”, “echar una cana al aire”; expresiones coloquiales “por Dios”; la propia interjección “¡ay!” y gran cantidad de palabras que el DRAE registra como “coloquiales”: “saltimbanquis”, “ringorrangos”, “faralaes”, “tenderetes”, “chansoneta”, “currutaco”, “tropezones”, “tarasca”, “chisporrotean”.

La estética modernista asoma en el musical desconcierto que ocasiona la lluvia sobre el bombo y los platillos, en el sonoro relincho del caballo “clarín de guerra en la garganta” o en un discreto cromatismo “rojos claveles”,

“chisporroteo de oro”, “vívido arrebol”, “blancas buñolerías”, “elegantes bronces” que tiene, sin embargo, gran fuerza de estilo (las moléculas de la luz son “irradiadoras moscas de plata”) y de dibujo tomado, al parecer, del Barroco “...todo lo que ofrece a la vista posiciones violentas o escorzos dislocados, posturas atrevidas y riesgos imprevistos, lances de inusitado gracejo o incidentes que salen rebosando vida del cuadro”.

5.16. “Las cédulas del año”

El título sintetiza el contenido del texto, considerando que es una “fiesta” y que el argumento transcurre durante su celebración.

Aspectos secundarios que acompañan al tema principal son: la gran alegría en que se desenvuelve, la ubicación rural del evento, ciertos roles sociales que conlleva y los rasgos del nivel coloquial que vehicula la expresión.

Pepe Primores es un joven barbero del pueblo que acompaña al son de guitarra sus improvisadas coplas y espera tener la suerte de salir con aquella que las inspira (Lucía) aprovechando la noche de las cédulas.

Camino de la casa de la joven, donde va a celebrarse la fiesta, actualiza él su estrategia: guardarse mucho de mostrar su interés porque el padre de Lucía, Pedro Arias, ignorante en el asunto, podría impedirle la libre entrada en su hogar hasta tener la formal “cédula” (documento en el que se obtiene una deuda u obligación -DRAE-).

Lucía, que en sus adentros corresponde a Pepe Primores, lleva limpiando la casa desde la víspera, pero sobre todo la cocina que es donde va a celebrarse la fiesta hasta el punto de que los ribetes de las tazas “lucen ahora más limpios y aseados que los pulcros adornos de la casa”.

Llena ya la cocina el bullicio de la gente (jóvenes, sobre todo, puesto que la finalidad del evento es formar parejas) cuando llega Pedro Arias (alma de la fiesta por su gracia y arte, también en el baile).

Los padres de Lucía, al ser los dueños de la casa, contribuyen al buen y alegre desarrollo de la fiesta: acerca él la mesa al fuego y ella anima a que

comience la escritura de los papeles. El barbero guarda la primera copla, cuya letra delata su amor por Lucía, en un sombrero (copla que más que por declaración, puede pasar por cortés deferencia a la familia de acogida). Los papeles con los nombres de las mujeres se guardan en otro sombrero y en un tercero, escritos, los posibles regalos (algunos casi broma pesada) que recibirán.

El auditorio ríe al imaginar las parejas desiguales que podrían salir y todos disfrutan a rabiar cuando, por orden de los recortes, la “mismísima vieja” que se desternilla con las reconocidas gracias de Primores se pasea por la estancia del brazo del anfitrión.

Al salir la pareja de Primores y Lucía cambia el tono socarrón del juego. El mozo presenta entonces su declaración formal aprobada por el padre y todos lo celebran conscientes del recíproco amor de los jóvenes.

Aún se anima más la fiesta con el vino, cosecha familiar, y el arte flamenco de Primores encuentra pronta respuesta en Lucía cuyas coplas no son solo acogida de la casa sino expresión de auténtico amor pues a ello le otorga derecho la reciente cédula.

La nómina de personajes tipo, debido a sus roles es: Lucía (enamorada, se muestra recatada hasta que la cédula le permite comunicar su sentimiento); igual actitud es la de Pepe Primores, quien además sabe que ha de tomar la iniciativa; los anfitriones de la casa son los padres de Lucía (Pedro Arias y su mujer) responsables del animado y correcto desarrollo de la fiesta; prueba de la aceptación del juego entre las diferentes edades es la alegría de la anciana; y los mozos (galanes) y las jóvenes tienen el papel más importante en el “rito” de las cédulas pues acuden con la intención de resultar emparejados.

La dinámica actancial: el Sujeto es Pepe Primores cuyo Objeto es salir con Lucía. A ello le empuja el amor que desde hace tiempo siente por la joven. Ambos se benefician de la consecución del Objetivo porque comparten el sentimiento. Y el entorno Ayuda a un final satisfactorio debido a la ausencia de Oponente.

La acción se desarrolla en un medio rural “recinto del pueblo”, durante la noche del año en que “se echan las cédulas” y parece que es invierno porque todos están en la cocina con la chimenea encendida y la mesa cerca del fuego.

El breve discurso se modela como narración realista (por tripartita, narrador omnisciente, orden cronológico e incluir la modalidad elocutiva del diálogo en estilo directo) a partir de un juego costumbrista lo que, genéricamente, lo convierte en un cuadro.

Los motivos narrativos se distribuyen:

- En el marco:

Pepe Primores quiere que la celebración de las cédulas le permita, al fin, salir con Lucía.

A casa de la joven se dirige cavilando cómo no levantar sospechas.

- En el desarrollo:

Lucía ha preparado la casa, sobre todo la cocina que es donde va a tener lugar la celebración.

Cuando Primores llega es recibido con gran alegría por casi todo el pueblo reunido ya junto a la chimenea.

Los dueños de la casa inician el festejo.

Entre otros resultados, las cédulas, casualmente, juntan a Pepe y Lucía.

- En el cierre:

El emparejamiento genera tal alegría que parece ser el motivo más importante de la celebración final (vino de la casa, baile y cante -donde las letras musicales de Lucía responden al amor de Primores-).

Tipográficamente hay varias palabras en cursiva, todas registradas por el DRAE como pertenecientes al registro coloquial: es el “tradicional *tronco de cabecera*”, la anciana y el guapo mozo van “de *bracete*”... a excepción del “*escrutinio*” de las papeletas (cursiva debida al uso particular como método de emparejamiento que se hace del procedimiento administrativo del recuento de votos) y del “*sí*” (fórmula eclesiástica de casamiento que quiere arrancar Pepe a Lucía).

La superior cantidad de verbos respecto del adorno de la adjetivación da cuenta del estilo verbal del texto. Junto al claro valor del presente de

indicativo, las perífrasis tienen también gran fuerza semántica: por ejemplo, las de obligación explican las normas del juego “habrá de servir de urna” un sombrero o “los regalos que tendrá que hacer cada agraciado”, la perífrasis durativa señala el proceso “ir sacando las papeletas” así como el gerundio “lee la copla, liándola después”; y el último verbo del narrador es un pretérito perfecto simple “cantó con acento apasionado” que cierra el texto depositando la acción en el pasado (seguramente del recuerdo).

Los adjetivos en forma única son, casi en doble porción, explicativos (con la intención de pintar literaria, que no irrealmente); ejemplo de ello son tanto los responsable de la ponderación (afectiva) en el texto “grande chimenea”, “grandes muestras de júbilo”, los pies de Primores son “agilísimos” en el baile, la “mismísima vieja es la que sale en unión del dueño de la casa”... como los epítetos que construyen prosopografías “currutaco barbero”, “guapo mozo”, “puntiaguda nariz”, “peladas huellas de sus encías”...

Escogida está la cualidad “tradicional” referida al tipo de leña del fuego por resultar marca de género.

Y el hecho de su disposición doble es muestra de cuidado estilístico “dulce y deseado Primores”, “escritas y dobladas todas las papeletas”, “el fandango rompe alegre y animado”...

A su vez, la doble adjetivación es procedimiento que afecta al ritmo de la sintaxis junto con los paralelismos de dos (“Con el alba sale el sol/con la aurora sale el día”), tres (“niña tocada de ansia de novio, mozo plañidor de guitarra o vieja recitadora de cuentos”) y hasta cuatro elementos.

La repetición indica también que todo el texto se mueve en un nivel medio o coloquial “anda que anda y cavila que cavila”. Otras expresiones coloquiales debidas a la ubicación de los personajes en el medio rural son “no quita ojo...”, “a la luna de Valencia”, “los dime y diretes”... y los sufijos “alborotadica”, “poquita”, “chismosa”.

Significativas son las “*céulas*” que anima a escribir la mujer de Pedro Arias ya que la pérdida de “-d-” intervocálica es rasgo del español meridional, así como la desaparición de sonidos finales en palabras o sílabas “la mano *endina*” del tío Liebre en el sombrero para jugar también a conseguir pareja.

Precisa aún más (en Andalucía) la ubicación de la acción, el campo semántico del folklore (“guitarra”, “coplas”, “castañuelas”, la viveza del “fandango” que una pareja baila en el centro del círculo, “platillos”, “palmas”, “donaires”, las tres coplas octosílabas...).

Y aún se suma la exageración a los rasgos diatópicos de la variedad andaluza y su semántica de tradiciones, pues hiperbólico es el enorme cariño que la mujer de Pedro Arias siente por su hija hasta el punto de querer alfombrar la casa de flores para que sobre ella pise “la gloria de su alma”.

Todo salpicado de múltiples semas de alegría “carcajada”, “risa”, “risotada”...

La simbología de los nombres no es casual cuando Pepe se apellida “Primores” puesto que es un “currutaco barbero” y por su juventud “afectado en el uso de las modas”; el padre de familia se llama Pedro < piedra; y Lucía, que participa del campo del brillo luminoso, es “adorado tormento”, “fulgura como un ascua de oro” y sus tazas “lucen” limpias.

La otra tintada (junto a la de la claridad) a la que acostumbra Rueda es la del rojo “el carmín sale a sus rostros, como en tiempos de Mayo las rosas, y se tiñen de una viva tinta escarlata”, además de las camelias y violetas que son regalo otorgado en las cédulas. La intensidad del amor encuentra su toque de idealización en el oxímoron barroco “adorado tormento” y el “agradable sabor morisco” que despide el “punteado de notas” de la guitarra es sinestesia que aproxima el texto al final de siglo.

El autor, en algunos momentos, parece que está presente en la escena que cuenta. Esa sensación dan los conectores discursivos “Entre tanto”, “En tanto”; los deícticos “no decir ni esto al respecto”, “Pero ya entra cocina adelante” y la expresión dirigida al público lector “Pero callen, que al llegar a su comedio el juego...”.

Rasgo romántico propio del costumbrismo, como el de incluir la presencia del narrador en el texto, es el de la emotividad “¡Qué algazara...! [...] ¡Qué de plácemes...!”.

Es un cuadro con gran presencia romántica debido a la fiel representación de lo popular, con algún rasgo crítico hacia las clases altas “haciendo

melindres y remilgos, e imitando a las personas finas y delicadas” que quizá explicita la marginación social del artista.

5.17. “La venta del pescado”

El título es síntesis del texto. “La” indica que el procedimiento es conocido (por tratarse de costumbre social o por formar parte de la experiencia de quien lo cuenta).

Aspectos secundarios destacables que se añaden a este tema principal señalado en el título son las descripciones de Villasucia (escenario) y de Bolero (tipo que desempeña el oficio de vender pescado en el lugar).

Bolero lleva desde la playa sardinas y boquerones al pueblo, no sin esfuerzo pues se encuentra localizado en lo alto de una colina y rodeado de montañas. El vecindario, acostumbrado a la venta ambulante, mira a lo lejos esperando la llegada del pescadero ya que de ello depende la cena familiar.

A la voz de “¡Boquerones!” las mujeres, con su plato y seguidas de los niños, descienden hasta el calvario donde tiene lugar la venta. Agobian tanto al animal de carga en su afán por “ser primeramente despachadas” que este tiene que sacar la cabeza bruscamente para poder respirar en medio de una incontrolada exhibición de coces y rebuznos que primero asusta y luego causa la risa de las mujeres.

Estas, hecha la compra, se alejan rodeadas de los gatos y desconfiando del precio que han pagado.

El fin de la limpieza del pescado coincide con la llegada de los labriegos al atardecer y el pueblo queda desierto mientras la cena se hace en la lumbre.

Es un argumento en todos sus rasgos verosímil que construye un mundo posible coincidente con el real, como extraído de la realidad es el subgénero costumbrista.

Dan toques de desenfado la “cota de escamas” que recubre al pescadero, la relevancia que toman los gatos a través de sus propios nombres “Micifuz” y “Zapaquilda” o la “risa” en que acaba el arrastre (entre coces) de Bolero.

Todos los personajes son tipo: el protagonista es el pescadero Bolero (ya que de él depende la acción central) y secundarios (sin nombre propio) son tanto las mujeres acompañadas de sus hijos que compran el pescado para la cena como los labriegos que llegan a casa al finalizar la jornada. Los personajes secundarios encuentran el tipismo en el rol social que desempeñan: las mujeres van a comprar, están al cuidado de los hijos y preparan la cena; solo los hombres van a trabajar y, cuando vuelven, encuentran la cena dispuesta.

El Sujeto tiene por único Objetivo del desempeño de su oficio: vender pescado. Este es, además, su beneficio y el de las personas que compran el alimento. Como se trata de describir un proceso no hay conflicto (el desbocamiento del “borriquejo” es solo un percance), aunque para el pescadero sí es Oponente el cansancio de alcanzar bajo el sol la cima de la montaña donde se encuentran el pueblo, cubierto de restos de pescado y aguantando los “puyazos” de las mujeres que solo a ellas parecen hacer gracia.

La acción se desarrolla en Villasucia “colocada sobre una loma, a una legua del mar” durante una tarde “duermen descuidadamente la siesta” de verano ya que Bolero lleva un “sombrero de palmas que lo preserva del sol” y va rodeado de una “nube de moscas”; finalizando al anochecer porque ha “pasado un rato” desde “el crepúsculo” y “nadie transita por las calles del pueblo”.

Además, podemos suponer que Bolero comienza la venta de sardinas y boquerones sobre las seis y media de la tarde porque ha tardado “tres horas” desde que “se ha hecho llenar en la playa los dos capachos de una carga” y poco después se prepara la cena, a la que también hace referencia el texto.

Este presenta la descripción dinámica de un proceso secuenciado cronológicamente (el desarrollo de un oficio) que consigue el movimiento utilizando más del doble de verbos que adjetivos.

Puesto que son los motivos libres o descriptivos aquellos que sientan las bases del género veamos cómo se distribuyen en una clásica estructura narrativa:

Sobre todo en el marco encontramos la topografía del lugar (situación geográfica del pueblo así como su arquitectura “una ermita, una pequeña plaza, y algunas viviendas”) y la información sobre su abastecimiento: la venta ambulante de “fruta”, “leña”, “paja” y “pescado”.

En el desarrollo se describe al tipo, es un pescadero llamado Bolero que sigue “la costumbre de la gente del oficio” por eso lleva el pantalón hasta la rodilla “para resguardarlo de las olas”. Subtemas de su prosopografía son: “blusa a cuadros, sombrero de palmas [...], pantalón con boquetes [...], bolsa enroscada a la cintura”, “sus pestañas han desaparecido del borde de coral de sus ojos” y aquí se quedaría si semas de tristeza no completaran su retrato: el grito de “¡Boquerones!” “*más que voz es un lamento*” y el “desdichado Bolero” es “lastimosamente arrastrado entre las piruetas del rocín”.

El tipo va acompañado de su necesario material de trabajo: el peso “cuya exactitud es harto sospechosa”, “bollados tarros de hoja de lata” y “una balanza retorcida y ladeada”, quizá por esto y por no “echar bien corrida la libra” (o dar el precio exacto) las mujeres profieran “refunfuños” y el pescadero se llame Bolero (adj. coloq. “Que dice muchas mentiras” -DRAE-).

Hay, además, finiseculares descripciones del sonido más adelantadas a estos esquemas tradicionales que incluyen tecnicismos en su campo semántico: “lanza el pescador el grito de ¡boquerones!, empezando por una nota baja, subiendo progresivamente a modo de *crescendo*, sosteniendo la voz todo lo posible en una nota alta, y empezando a descender entre los trinos de una fermata”.

Toda la escena es presentada desde la perspectiva omnisciente de un narrador “pensando en las tareas de la cocina” que tan solo incluye en su discurso el recordatorio en estilo directo de los gritos de los vendedores “¡leña!”, “¡paja!”, “¡boquerones!”.

La sonoridad del texto surge de la onomatopeya en múltiples ocasiones: los “mallidos” de los gatos, los “refunfuños” de las mujeres, el “chirrido” del

pescado en la sartén, el “borbotón de agua” que suelta el pescado al freírse, las “burbujas del aceite” y el “*run run* del hervir del puchero”.

Más elementos musicales (ahora sintácticos) son: el polisíndeton “harto mugriento y pegajoso y cubierto por una armadura de escamas”, la concatenación “deja la playa por la cuesta, la cuesta por el valle” y abundantes paralelismos “revolviéndose en felina mescolanza el negro con el romano, el de piel de pantera con el blanco y el de pelo indefinido con el falto de pelo”.

De la morfología verbal destacar la presencia constante del presente de indicativo que aporta intemporalidad (el cuadro no se divide en el pasado sino que siempre está sucediendo, ese es el valor de la costumbre), además de las pensadas perífrasis: en el entorno del marco abundan las terminativas “queda enterado el pueblo” debido a que se presentan sucesos estables a fuerza de haber sido repetidos “lleva arrollado el pantalón”; en el desarrollo, las incoativas, pues inicia acciones “empiezan uno y otro a descender por las veredas” y en el entorno del cierre se acumulan las durativas como si el tiempo se ralentizara, expandiera y fuera *in decrescendo*, antes de cerrar el texto: “tornan a irse aproximando las mujeres”, “los gatos van haciendo también su retirada”, “la sombra y la luz se han ido uniendo”.

La acción consigue sus matices a través de muy frecuentes circunstanciales “de pronto, llenando con violencia los pulmones...”.

Hay cierto equilibrio entre adjetivos explicativos y especificativos, aun así es superior el número de especificativos, es decir, la imagen fotográfica (“playas vecinas”) con arreglos modernistas (“dulce parentesco”).

A través de la sufijación se consiguen palabras terruñeras “arriero” < “arre”; coloquiales “boquetes”, “pegajoso”, “tiesura”, “mescolanza”, “enfadosas”... y con valor afectivo “trotecillo”, “chiquillos”, “borriquejo”, “borriquillo” (es en referencia a este animal “borrico”, “burro” o “rocín” donde más se emplea la sinonimia debido a su imprescindible ayuda en el trabajo, siendo además motivo intertextual en otros relatos breves de Rueda como “El molino” -*El patio andaluz*-, “Margaritas a los puercos” -de este mismo libro- o “Aguafuerte” -*Sinfonía callejera*- donde, en estos dos últimos, el protagonista tiene el mismo nombre “Careto”).

Los superlativos relativos participan del tono positivo del texto “la más original composición musical que se hubiera fijado en el pentagrama”; y los pronombres enclíticos del arcaísmo del género “divísase el pueblo”...

Todo en un nivel lingüístico medio explicable diatópica (el canto del pescador “¡boquerones!” recoge la expresividad de la región andaluza), diastrática (medio rural en el que se desarrolla la acción) y literariamente (raíces románticas proclives a la exclamación “¡cielo santo!”) que van llenando el texto de recurrencias coloquiales: “en fin”, “con todo y con eso”, “a diestro y siniestro”, “por nada del mundo”...

La semántica, además de informar del género: “oficio”, “pintoresca escolta”, “costumbre” (tres veces) y construir los repetidos campos de escena y tipo también articula tropos de raigambre popular (“las mil vueltas” de los gatos, la mujeres no “quitan ojo de la distante carretera” y son “cabeza de familia”) o tono lírico (“lluvia de escamas que parecen rizar la luz durante su caída al suelo”, a veces con imposible tensión barroca “deja ver la llanura de las olas”).

Las pistas que da el texto permiten al lector adentrarse en la figura del autor real: sabiendo que a Villasucia ha llegado andando un pescador, que el pueblo se encuentra en lo alto de una colina “a una legua del mar” y que esta es la distancia que separa Macharaviaya (pueblo natal de Salvador Rueda) de la costa, quizá podamos suponer que el autor esté hablando de las costumbres de su propio pueblo de las que sus pocos vecinos participaban siempre al unísono “alargando cincuenta platos a la vez”. Por eso, quizá inconscientemente, vuelve al pasado e inmortaliza la escena desde dentro utilizando deícticos “Pero he aquí”, “ya se ha hecho llenar en la playa...”, “cuece ya en la barnizada cazuela”...

Recuerdo que con los años ha enriquecido con referencias literarias “paz octaviana”, “quijotesco pescador”, “poema burlesco”... y fantasías modernistas (el sarmiento “se enrosca y serpentea sobre las ascuas, como una anguila de fuego”).

5.18. “Los barqueros”

Esta vez (y es lo menos frecuente) el título resulta poco informativo del contenido del texto. El tema contiene también el proceso de pesca a través del sistema tradicional del copo que Benedicto y su hijo llevan a cabo con otros jabegotes.

Los aspectos secundarios son de carácter descriptivo: la vestimenta de los barqueros personalizada en el hijo del capitán, la urbanizada costa de la ciudad que aún reserva espacio para el cultivo de la vid y toda una gama de sonidos del mar y la ciudad que la noche distingue con claridad.

Benedicto y su familia viven en la costa de la ciudad en una casa de un solo piso. En cuanto amanece se prepara para salir a faenar. El hijo mayor obedece a su padre y no parece que sea a disgusto puesto que el madrugón no añade rasgos de desagrado “si ríe, acentúa más su truhanería”.

El joven prepara la barca y las redes y enseguida llega el resto de la tripulación que, siguiendo las órdenes de Benedicto bota la barca en el agua. La costa malagueña se exhibe abierta al turismo “ventas”, “hoteles airosos”; a la industria “luces artificiales que mientras viene la del día encendieron algunos industriales” y los cultivos “Las viñas suben a izquierda y derecha”.

El silencio remarca los sonidos de las olas y el de los remos contra la madera. La ciudad aporta al mismo tiempo murmullos de fiestas que acaban y labores que comienzan.

Cuando ya la barca no se divisa desde la orilla comienza propiamente el proceso de la pesca del copo: extender la red en el mar y arrastrarla desde la costa mediante dos cabos de los que tiran los jabegotes cogiendo los trozos de madera de sus extremos. Se realiza la ágil venta de la jornada y una vez recogidos los aparejos se asa el pescado en casa de Benedicto entre juegos de niños y cartas.

El personaje principal es Benedicto, es el único que tiene nombre propio y a él se alude como “el de la barca” o “capitán de la cuadrilla”. Es un personaje tipo, puesto que no es posible saber nada de su carácter a no ser la

fuerza de voluntad que deja traslucir la realización de su oficio. Reproduce, a su vez, el rol social del cabeza de familia que busca el sustento ayudado por un hijo continuador de la tradición generacional.

El resto son secundarios: “los desharrapados hijos de Benedicto y su honrada mujer” y la “cuadrilla”, “barqueros”, “compañeros” o “jabegotes” designan al mismo grupo que pesca según esta técnica tradicional (del copo o jábega) que queda minuciosamente representado (salvando la edad) en el hijo mayor de Benedicto (tanto en la forma de vestir como en el carácter “simpático aspecto”, “chispazos de malignidad o inteligencia”). La alusión a los “arrieros” es suficiente para, unido a las referencias de las vides, subrayar el carácter agrícola, además de marinero de la ciudad.

La acción sucede cuando aún es de noche y en las costas de una ciudad de renombre, también por el cultivo de la vid “listas de pámpanas y sarmientos”.

El texto responde a la modalidad elocutiva de la descripción, dinámica al desarrollar (como si de un documental se tratara) el tradicional sistema del pesca del copo.

La estructura es tripartita. En el marco está el retrato del hijo mayor de Benedicto que marcha con él a la faena cuyos subtemas son: “gorra”, “calzón”, “camisa”, “cintajo”, cuerpo “encanijado”, “rostro” lleno de pecas, sus ojos disparan “malignidad e inteligencia”.

En el desarrollo, la topografía de la costa de la ciudad con los subtemas “ventas”, casas, hoteles, industrias, “las viñas” y “algún lugar”.

El narrador, o, casi podríamos decir la persona que conduce el breve documental algo literalizado se sirve para ello de la tercera persona y la objetividad con que lo hace casi impide encontrar pruebas de omnisciencia, a no ser en el retrato del timonel “aire picaresco” o en algún escaso momento más “el zagal va y viene en torno de la caseta esperando la llegada de los compañeros”.

La intención visual del texto, en el sentido de pretender que el lector reconstruya perfectamente cuanto lee aparece en la expresión “Es de ver...” y, cierto es que Salvador Rueda lo consiguió puesto que el vídeo de “you tube” dedicado a la Asociación de Pescadores del Litoral de Málaga (APLEM) titulado

“Tiro del Copo” grabado en El Palo (Málaga) a las 6.30 de la mañana parece ilustración de “Los barqueros”.

El incremento de emotividad lo consigue tanto la interjección con la que el capitán dirige la botadura de la barca “¡eó! ¡eó!” como la romántica observación del narrador “¡Qué aspecto el de la playa a la hora en que sale la barca!

Hay tres palabras destacadas en cursiva que por sí mismas localizan en Andalucía y en Málaga, en particular, el texto “*copo*”, “*moraga*” y charrán: el Copo o Jábega es un arte de pesca tradicional del litoral de Málaga; hoy en día está prohibido, pero desde siglos atrás fue el sustento de los pobladores de la costa malagueña. Por su parte, la palabra “moraga” procede del árabe hispánico “mawraq”, además es uso andaluz (DRAE) la acepción de asar con fuego de leña sardinas u otros peces. Por otro lado, el hijo mayor de Benedicto era “modelo de los charranes de la playa”, vocablo que la Academia define como “esportillero malagueño vendedor de pescado”.

El sonido, además de fonética, llega morfosintácticamente en forma de ritmo en numerosísimas bimembraciones (más que en otros textos breves de Rueda): “esfuerzos y acometidas”, “lo humano y lo divino”, “marcado e intenso olor a marisco”... Son frecuentes también las reiteraciones de ideas a través de paralelismos, sobre todo, de tres y cuatro elementos “Ya están a bordo la botella del aguardiente, la red hecha un confuso montón, las hileras de remos [...], y el palo que sirve para desviar la barca a la orilla”. El recurso del polisíndeton siempre precipita las acciones “y tiende la mirada sobre el golfo marino, y la hunde en las profundidades estrelladas”.

La morfología, dentro de la dinamicidad del texto, se sustenta sobre un verbo en presente de indicativo, propio del cuadro literario al que la fuerza de la costumbre confiere valor intemporal. Los gerundios extienden la duración de la acción “pisando y hostigando con los pies descalzos la alfombra de arena” y la perífrasis más utilizada es la incoativa de la que van surgiendo siempre nuevas acciones “empiezan a tirar [...] de los gruesos extremos de la cuerda”.

A pesar del comprobado tono documental de “Los barqueros”, la superioridad (en el doble) de adjetivos explicativos sobre los especificativos

deja clara su intención literaria. A su vez, son muy repetidas las estructuras de doble adjetivación “alegre fiesta trasnochadora”, “breves y flotantes esferas de corcho”, “redondo trozo de madera”... Y la preferencia por el matiz se observa en: el superlativo absoluto “de una manera queda y levísima, como aquel secreto”, epítetos “monótono martilleo de las olas” y alguna sinestesia: “dulce misterio de la noche”.

Aunque la intención estilística se extiende a: personificaciones “sonoras lenguas del mar, que les hablan”, hipérboles “miles de puñales debajo de la malla”, comparaciones “La ciudad enseña su lomo negruzco y deforme, como el de monstruo que durmiera recostado junto a la orilla” y frecuentes imágenes metafóricas: las olas “levantan crujiente estrépito de cristales al resbalar sobre el tapiz de las piedras y de las conchas”.

El resto de rasgos léxicosemánticos sienta las bases del género costumbrista: arcaísmo en los pronombres enclíticos “pónese en pie” y nivel medio o coloquial en el que la voz narrativa que conduce el texto se apoya en repeticiones “de calle en calle”, “boga y boga”, “de trecho en trecho”...; palabras registradas como coloquiales por la Academia “chisporroteo”, “antiparras” o expresiones de uso cotidiano “salta de la cama, como pájaro del nido”. El campo asociativo de la pesca del copo (barca, remos, cabos de la maroma, red, jabegote, copo, trozo de madera, cenachos, peces, playa...) constituye la faceta de la vida cotidiana que da entidad al cuadro.

Una vez más parece ser que el autor real localiza la acción en su tierra natal y una vez más, voluntaria o involuntariamente, se desliza al interior de la escena que refiere “Vuelven a oírse en la orilla los golpes de los remos, pero de una manera queda y levísima, como aquel secreto, dicho en voz baja, que apenas llega a nuestros oídos”, en este caso, parece como si el autor estuviera en la orilla y escuchara el sonido de los remos de la barca exactamente con la tenue intensidad que refiere, y no solo eso, también incluye al interlocutor periodístico ante el que en muchos cuadros hace de “Lazarillo” conduciéndole por la escena costumbrista conforme la lee.

Superpuestos al documental se rastrean guiños modernistas: “los confusos jardines” de las casas de la costa, la óptica de fantasía/ imaginación en algo presente siempre en la mayoría de los textos “aires canallescos imaginables” y

el campo del sonido (la playa es todo un “concierto” en el que suenan el “estrépito de las olas, ronquido de las aguas, [...], cantos a media voz...”, sus olas son “sonoras lenguas del mar”) mezclado con el característico tono menor de Salvador Rueda que no parece *pose literaria* (tanto los rumores de la playa como de la ciudad son por la noche una “música vaga y agradable”, los arrieros en el amanecer llevan un “soñoliento canto” y la, en principio, “alegre fiesta trasnochadora” va “dejando tras sí una triste y vagarosa estela de armonía”).

5.19. “Crepúsculo”

El tema principal, como muy bien descifra el título, es el crepúsculo; el secundario, la imaginación que lo dota de particular perspectiva: “el más brillante cuadro que pudo soñar imaginación alguna”, “el más bello molino de viento imaginable”, “visión dantesca”, “encantada Babilonia”...

No es del todo fácil decidir si hablar de primera persona narrativa o “yo lírico” a la hora de indicar el género del texto aunque, pese a su carga poética, concluiremos que es una “primera persona narrativa” quien durante un atardecer se encuentra tras un ventanal observando la plasticidad de imágenes y colores que desfilan ante sus ojos.

El cuadro lleno de colores que metafóricamente “tinta” el cristal desde el que se contempla convirtiéndolo en “lente de fuego”, se divide en escenas:

La primera es real: nubes rojizas rayadas “por largas líneas de niebla” son fondo de una ciudad adelantada sobre una zona verde y resguardada por una hilera de montañas.

La segunda, deja ya paso a la fantasía partiendo de la imagen anterior: el fondo montañoso, convertido en volcánico, se abre paso entre un mar lleno de embarcaciones de diferentes tipos que parecen mecerse sin dificultad mientras las olas chocan “sobre los altos campanarios de la ciudad” antes de que una tempestad huracanada llene toda la escena de “locos remolinos y erizadas cresterías”.

La tercera que integra un atardecer se asienta sobre un desierto que emerge de las aguas y del que empieza a brotar la que parece capital del

Imperio Antiguo de Egipto (Menfis) con sus esfinges, templos y faraones que “cabalgaban sobre monstruos horribles”. Y no se derrumbó la escena sin tender ante los ojos del espectador el anchuroso “Nilo”.

Las escenas sucesivas tienen ya tonos finiseculares: en la cuarta un labriego ara las desoladas llanuras con una yunta. La quinta, evocando la que Cervantes llamó “Edad Dorada”, queda actualizada en el bucolismo de pastores que bailan al son de una “rústica flauta” bajo “árboles corpulentos” y prepara la última escena que se ve con la poca luz que va dejando el atardecer: don Quijote a lomos de Rocinante por el campo de Castilla y contemplando la misma nube en forma de molino de viento que con un poco más de luz acababa de divisar el yo narrativo. Este termina envuelto en la oscuridad de la noche sin más posibilidad de recrear “mundos imaginarios” y escuchando al piano *El último pensamiento* de Weber.

Toda la perspectiva del atardecer se construye desde un primer nivel de ficcionalidad con un narrador homodiegético que expone su propia experiencia.

Es un personaje principal que no persigue ningún Objeto, al menos en cuanto a acción física se refiere; sólo la contemplación, que parece tener un trasunto emocional más bien decadentista ya que: las notas del piano llevan a sus oídos las “angustias del crepúsculo”, la luna está “afligida”, hay un paralelismo con la locura de don Quijote puesto que ambos ven la misma nube en forma de molino de viento y la noche es “negro fantasma”.

Esto, además del peso modernista que ya de por sí tiene el atardecer como instante para la recogimiento, intensificado por tratarse de un atardecer de otoño en el que los primeros fríos traen “rumor de una tos seca y prolongada”... y mucha niebla (la que surge de los “surcos recién arados”). Finalmente, tanto los colores del paisaje como los contornos arquitectónicos quedan en la sombra cuando el personaje se ve “cercado completamente de tinieblas”...

La niebla confunde aún más esta línea fronteriza entre el día y la noche, el verano y el invierno, la alegría de los colores y la tristeza de la falta de luz y entre la cordura del que contempla un paisaje real y la locura del que cabalga a lomos de Rocinante...

A propósito ahora de una ciudad “asomaba por cima de las torres de la ciudad” Salvador Rueda vuelve a emplear la palabra “cuadro” tantas veces repetida en sus textos breves pero transformando en cosmopolitas y parnasianas “Teófilo Gautier hubiera encontrado en aquel mosaico de colores asunto adecuado a su pluma”, antiguas pinceladas rurales.

Se mantiene la estructura tripartita como en los textos costumbristas: el marco presenta al personaje y el momento en que se encuentra así como la acción que realiza “miraba yo ir poco a poco desmayando la tarde”. La sucesión de visiones construidas a partir de la observación del paisaje articula el nudo y el desenlace llega con la aparición de la luna, la toma de conciencia de la soledad y la escucha de un discreto sonido nocturno de bohemia “las delicadas notas de un piano”.

Es un relato con focalización interna contado desde dentro de la trama que va enlazando en el mismo orden que establece la disminución de la luz motivos descriptivos en movimiento: los pájaros buscando la guarida de la noche, la sombra ascendiendo por la falda de la montaña, el surgimiento del mar, la tempestad que violenta a las naves, la emersión de una antigua ciudad oriental, el trabajo en la tierra, la celebración de la vida campestre y el paseo soñador de don Quijote.

Prueba de que se trata de una descripción en movimiento es el equilibrio entre el estilo verbal y el nominal o entre el número total de verbos y de adjetivos en forma única.

La forma verbal empleada con más frecuencia es el pretérito imperfecto de indicativo, típicamente descriptivo, junto con el presente. El hecho de que ahora haya sido deshechado este último tiempo, se debe tanto a su fuerte peso histórico como a su capacidad para referir acciones de valor intemporal tales como los artículos de costumbres (subgénero muy trabajado por Salvador Rueda desde el presente de indicativo).

Entre los tipos de adjetivos según su significado son más empleados los explicativos subrayando el tono literario ya aportado por el contenido. La función estilística del adjetivo se extiende al epíteto “verde clarísimo”, dobles adjetivaciones “inflamados chorros irisados”, “lejanos e imperceptibles truenos” y enumeraciones impresionistas “fondo azul, claro y profundo”.

En esta profundidad lírica vuelve a incidir el ritmo oculto en bimetraciones y multitud de paralelismos (aún más frecuentes que en otros textos en prosa breve del autor) “sillares de oro y torres de cristal”, “su lanza [...], su armadura [...], su yelmo [...], y la vista fija...”.

La repetición de palabras vuelve a ser marca de espontaneidad y nivel medio o coloquial sobre el que se suele mover el autor en estos relatos cortos “nubes y nubes de todos colores”, “poco a poco desmayando”, “cien y cien aventuras”...

La primera persona “miraba yo ir desmayando poco a poco la tarde”, “yo me vi al cabo cercado completamente de tinieblas”, refiere la acción en un pasado (a veces pretérito perfecto simple “cambió la faz del horizonte”) tan vivo como la experiencia propia, a juzgar por los deícticos “De pronto...”, “Pero he aquí que un violento huracán...”.

Este desmesurado lirismo deja clara una intención descriptiva... y da pie a otra interpretativa:

El Parnasianismo abanderado por Gautier consigue: abundosos y brillantes cromatismos “mosaico de colores”, “zona encendida”, “pizarra de coral”, “luminosas espumas”, “velas de fuego”... (con especial atención para el azul citado hasta en cuatro ocasiones); refinamientos evasivos “barca de ébano”, “remos de plata”, “paisajes de plata”, “templos de soberana arquitectura”... y articuladas realidades plásticas “terruños de oro, que unos pájaros picoteaban, rompiéndolos con sus patas azules” propias del Modernismo a las que enlaza ahora el autor una adelantada estética noventayochista “inmensas soledades siguieron a los brillantes edificios, y del fondo empezó a destacarse un paisaje apacible, donde una tarda yunta dejaba hondos surcos de niebla” simbolizando la búsqueda de la identidad nacional ... o individual “dilatada llanura parecida a campo de Castilla, por medio de la cual atravesaba una figura a lomos de enflaquecido Rocinante...”.

La evasión hacia Babilonia, Menfis o el Nilo parece suponer al narrador cierta confrontación interna porque inmediatamente llegan “locos remolinos y erizadas cresterías” y “lejanos e imperceptibles truenos”. Por este motivo, la siguiente escena extiende la soledad del terruño “removía el suelo con la reja” y el nacional paseo de don Quijote quien “símbolo de la locura humana” acaba

difuminándose en un clímax descendente de “tonos rojos”, “violáceos”, “azules”, “cenicientos” y “oscuros” hasta enfrentar al yo narrativo con una luna “eternamente afligida”.

5.20. “El aguacero de oro”

El tema principal, coincidente con el título informa de la existencia de una lluvia de oro. Continuando con la lectura observamos las poderosas e impulsivas reacciones que el chubasco causa en la población y sus consecuencias ejemplificadas en la paloma.

Todo presentado a través de un lenguaje brillante de transparencias y colores “la llovizna luminosa que caía engrosando sus átomos de oro”.

La acción comienza por la mañana, una vez que ha salido el sol y antes de que la gente salga de sus hogares para la realización de sus quehaceres cotidianos. Todos urden ansiosos la manera de progresar cerrados a cualquier “humano sentimiento”.

Mientras tanto, va oscureciendo la ciudad un conjunto de nubes que llega desde Oriente transparentado, entre visibles descargas de rayos, su oculto contenido luminoso que, tras un trueno, comienza a deshacerse sobre la ciudad primero en fina llovizna, luego en “grandes y pesadas gotas” y finalmente en un “torrente de oro”.

La lluvia desencadena reacciones tan contrapuestas como la igualdad “irguiéndose los esclavos, ejecutando el mayor acto de justicia del mundo” o la muerte “destrozó con golpe de puñal del aneurisma al entregado a la avaricia”.

“El apedreo de las gotas” acaba con los sentimientos de humildad que llenan la Iglesia haciendo que el órgano, durante la misa, preludie “el soberano himno de la riqueza” (alabanza que recuerda la que hace el mendigo a propósito del oro en “La canción del oro” -Azul- de Rubén Darío).

La lluvia continúa cayendo “con ensordecedor estruendo” sobre la ciudad y corre en forma de “grandes trenzas de oro” por las calles...

Y todos cargan con cuanta riqueza pueden imaginando así garantizada su superioridad sobre los demás y una tranquilidad capaz de trocar los esfuerzos cotidianos en “sueños orientales”.

El aguacero acaba retirándose dejando vestida la “desventura humana” con “manto de oro” y demostrando que todo lo caído desde la altura de la cruz mata, como la paloma que al llegarle la última gota desde el campanario “rodó con bruscos aleteos de muerte”.

La mayoría de los personajes reflejan egoísmo: “El ansioso de posición”, “el ofuscado por irresistible deseo de mando”, aquel que “puso los ojos en el oro y la fortuna”, “el avaro” que gustaba de oír el ruido de las monedas, los actores cainitas o “el hermano” desengañado de su hermano, “la monja” cuya oración interrumpe la lluvia de oro, todos los que “anhelaban imponer su voluntad a los mortales”. Todos representan reacciones más o menos previsibles... en la ciudad, en cualquier ciudad donde los afanes de progreso parecen tener que conseguirse pasando “por encima de los cuerpos” a la fuerza derribados.

La acción se desarrolla por la mañana poco antes de la salida de la gente de sus casas a trabajar y dura lo que un aguacero expuesto en las tres partes que necesita la descripción para convertirse en dinámica y aproximarse a la narración.

Hay una voz conductora desde un primer nivel de ficcionalidad que refiere cronológicamente el pasado aguacero con una omnisciencia moral “Cada persona, febril con la excitación de la locura, acarrea como bestia, la carga de tesoro cogida en el primer punto de la calle”.

Los motivos libres se concentran en la parte central para describir cómo se prepara y disipa el temporal: acumulación de masas de nubes sobre la ciudad, condensación de su aparato eléctrico, transporte del oro definido como “luz”, la primera “llovizna luminosa” que cubrió la ciudad, su transformación en “grandes y pesadas gotas que anteceden al chubasco” y, finalmente, el temporal amaina con un nuevo clímax, ahora decreciente: los primeros “cables de oro” de la lluvia se transforman en “gotas como cuentas de collares”.

Solo hay una repetición de palabras, lo que denota mayor alejamiento del texto del muy frecuente nivel medio o coloquial “poco a poco se cubría de su gigantesco velo”.

El ritmo llegado desde la poesía continúa presente en bimembraciones “se disputan lugar y conveniencia”, anáforas y paralelismos “Cada persona [...]. Cada hombre [...]”, quiasmos “terribles tragedias y luchas desenfrenadas” o polisíndetos “y el hermano halló [...], y el padre perdió [...], y la igualdad pasó”.

El equilibrio entre el número de verbos y el número de adjetivos informa de la proporcionalidad entre el estilo nominal y el verbal, como es propio de la descripción dinámica o de procesos. Atrás ha quedado el presente de indicativo para significar la inmutabilidad de la costumbre en los cuadros pues el tiempo verbal de base sobre el que se construye este texto (al igual que sucede con “Crepúsculo”) es el pretérito imperfecto de indicativo, propio de la descripción y muy combinado con el pretérito perfecto simple “dio la señal de que empezaba el tremendo y amenazador aguacero” en los momentos más intensos de la tormenta “sonó un hondo trueno”.

Los adjetivos son, en su mayoría, explicativos subrayando el carácter literario del texto y es frecuente la doble adjetivación “grandes y pesadas gotas”, “grandes moles metálicas” o la sensorialidad de la sinestesia “argentino ruido”.

El campo semántico de las precipitaciones atmosféricas (“llovizna”, “huracán”, “chubasco”, “gotas”, “temporal”, “lluvia”, “cascadas”...) comparte protagonismo con el de la música (“órgano”, “trompetería”, “himno”, “son confuso”, la gota que cayó sobre la paloma es “nota última” ...) y el de los colores (“velo de púrpura”, “blanco lirio”, “rayas de fuego”) sobre todo con el amarillo del oro (repetido hasta en once veces, al menos) designado sinonímica “metal líquido”, “precioso metal” o metafóricamente “dorada pupila” e intensificado por el sol pues con su luz “la lluvia, [...], caía deslumbradora”.

Lo más característico del texto y, a su vez, lo más abundante son los rasgos típicamente modernistas: además de la plasticidad cromática (los más repetidos en los textos en prosa breve de Salvador Rueda son el rojo, amarillo,

púrpura y la luminosidad del blanco) y del refinamiento parnasiano (“elegantes columnas de oro”, “vistosos collares”, “bruñendo con inusitado esmalte techumbres y repisas”) hay románticas referencias evasivas a Oriente desde el confuso sueño de la ambición “cabezas testadas de sueños orientales”.

El subgénero mismo es propio del fin de siglo, una prosa poética saturada de adornos líricos y visuales a través de comparaciones “aristas que ondulaban como sierpes metálicas”, metáforas que caen como la lluvia o como “flechas de oro” sobre la iglesia o imágenes que ayudan al lector a reconstruir con pinceladas impresionistas el instante del chaparrón “en los charcos hervían las gotas como batalla de seres extraños, alargando las diminutas cabezas de oro para contemplar el gran espectáculo del mundo”.

5.21. “El campanario”

El tema del texto es el recorrido del personaje protagonista por un campanario y su aspecto secundario más destacado, la atmósfera fantástica que lo envuelve.

Se prepara el tema describiendo la torre del campanario sobre “una espaciosa nave”, dotada de cuatro campanas, culminada con una veleta y adornada por las flores amarillas que brotan de entre las tejas.

La parte central del texto desarrolla el recuerdo del tantas veces realizado ascenso al campanario. Son trescientos escalones los que separan la puerta de la planta baja de la plazoleta final. El yo narrativo comienza viendo, en primer lugar, los cordeles anudados de las campanas que llegan casi hasta el suelo. Cada serie de escalones culmina en un descansillo o meseta a través de cuyas estrechas ventanas o troneras se divisa no solo el pueblo, sino también la comarca y todo el paisaje colindante.

El yo narrativo recuerda cómo la progresiva oscuridad de la torre, su estrechez y lo empinado del ascenso de caracol le llevaban a imaginarse las piedras en un movimiento que acaba justificando por el encantamiento de seres fantásticos.

La inicial escalera de ladrillo pasa a ser de madera mientras la fatiga dificulta el trayecto a la plazoleta sobre la que revolotean despavoridos los gorriones cuando oyen pasos.

Desde el campanario se observa también la intensa vida de los tejados: el ir y venir de los vencejos, los gatos tendidos al calor del sol, el galanteo de las palomas y todo “un sinnúmero de plantas”.

En la descripción del resto del paisaje cobra relevancia el sonido: el viento mueve las cañas y frondas del río a las que el narrador atribuye conversaciones y melodías de flauta mientras la campana llama a la oración vespertina difuminando el sonido.

El sol acaba por desaparecer tras las cordilleras y una vez que la noche ha alcanzado el campanario, el yo narrativo comienza el descenso iluminado en su trayecto final por la “amortiguada luz” de la lámpara de la iglesia sobre la que revolotea, al modo tradicional, la lechuza que cierra el cuadro bebiendo un óleo lleno de reflejos dorados.

El texto es la actualización de la experiencia de la subida al campanario del pueblo natal del narrador en un atardecer veraniego (“frondas” del río, “aviones que llegan en grandes ejércitos” y murciélagos que sacuden “los negros ángulos de sus alas”).

El tono general es de un sereno decadentismo “tristes reflejos de la araña” y continúa la armonía estructural a la que acostumbran los textos de Salvador Rueda: el marco localiza la acción y lo sitúa a él mismo como personaje en “la torre de la iglesia de mi pueblo”; en riguroso orden cronológico, desde el desarrollo, refiere su trayecto explicando que asciende “mentalmente hacia la veleta” en el que son los motivos libres los responsables de ir configurando el paisaje interior y exterior de la torre a través de temas como el de la “arquitectura” (“oscura puerta”, “escalón”, “meseta”, “troneras”, escalera de caracol, “apolilladas barandillas”, “plazoleta” de maderos, “campanas”, “aleros del tejado”, “chimeneas”, “campanario”, “canalones”...), las “aves” (“gorriones”, “aviones”, “paloma”, “murciélagos”, “lechuza” y “águilas”) o el paisaje (“montes y largas cordilleras”, “hondonada del río”, “cañas”, “crestas

y picos de las sierras”, “sol”, “árbol”, “cordillera”, “frondas y arboledas del río”...).

Los motivos del cierre atañen solo al interior de “la nave de la iglesia” (“altares”, “imágenes”, la lámpara de araña) y se engarzan al resto para dar por finalizada la descripción dinámica del recorrido de un yo narrativo extradiegético y homodieético, protagonista de su evocación.

Es el ritmo huella voluntaria o involuntaria de un trabajo lírico, muy representado aquí en: repeticiones “siempre y siempre subiendo”, bimembraciones “se parten y debilitan los rayos”, quiasmos “arranca a sus flautas sonoras gárrulas melodías”, paralelismos “sale el pacífico humo [...], descansa el gato perezoso [...], crecen un sinnúmero de plantas, y atraviesa [...] la ardiente paloma”, frecuentes polisíndetos que parecen llevar al infinito las sucesiones que culminan “y al pie da en la segunda meseta, de la cual arranca otro nuevo escalón seguido de algunos más, y viénese a dar en otra, y así van siguiéndose sucesivamente peldaños y peldaños, plazoletas y plazoletas, hasta arribar a la cúspide” y enumeraciones, repiqueteo impresionista, también cuando carecen de conjunción “peldaños, agujeros, pedazos de madera”.

Estos elementos rítmicos son compases regulares sobre la arquitectura verbal de un cuadro costumbrista ya que “El campanario” se construye en presente de indicativo como si la realidad continuara imperturbable en el tiempo, igual que el recuerdo del narrador. Los gerundios dilatan los procesos en el tiempo “murmullo del aire pasando por las hojas” y el subjuntivo se reserva para la irrealidad de los momentos imaginados “como si la fantástica senda estuviese habitada por monstruos y endriagos”.

La superior cantidad de verbos informa, en definitiva, del predominio del estilo verbal, cimiento del dinámico proceso descriptivo donde se acomoda el complemento predicativo -“los gorriones salen despavoridos”, “el oído recoge asustado la vibración”, “descansa el gato perezoso tendido...”- debido a la riqueza de sus propiedades circunstanciales y estáticas.

Los adjetivos explicativos doblan a la clase de los que pretenden objetividad dando al texto el tono lírico que confirma la semántica “poético campanario”. La flexibilización de la cualidad llega con el grado “cobra aspecto más lúgubre” y los dibujos modernistas con la doble adjetivación

“oscura puerta acribillada”, aún más marcados en el oxímoron barroco capaz de pintar con precisión desde lo contradictorio “quebrada llanura de tejados”.

Innegable forma de conseguir lirismo (descriptivo) es a través de los tropos: comparaciones “un árbol colocado en el filo de una cordillera, parece un ave terrible, de alas abiertas”, metáforas “baja una corriente de fuego siguiendo el paso del sol”, metonimias “a lo largo del caracol” es *a lo largo de la escalera de caracol* y personificaciones que construyen atmósferas fantásticas llenando de vida a seres carentes de ella “murmullo del aire pasando por las hojas”.

Pero no todo son aproximaciones finiseculares, el arcaísmo y frecuencia de los pronombres enclíticos es otro rasgo más que parece querer anclar el texto en el conservadurismo de un género que supera en España todo un siglo de cultivo literario.

El parnasianismo se rastrea en el diseminado campo de los sonidos: “al sonar las pisadas”, “flautas sonoras”, “onda sonora”, “levísima armonía” o el de las tonalidades, con especial atención al amarillo, recurrencia simbólica de luminosidad: de entre las tejas brota el jaramago (planta de flores amarillas), el gato está “tendido a los rayos del sol”, la campana es un “inmenso cáliz de bronce” y el aceite que bebe la lechuza está “bañado en los reflejos del topacio” (piedra amarilla).

La fantasía modernista, quizá el camino más recto hacia la realidad, se disgrega en todo un campo asociativo: el narrador se ve a sí mismo subiendo los peldaños “por arte milagroso” mientras su cabeza se llena “de ideas extrañas”, la escalera es “fantástica senda” habitada por “monstruos y endriagos”, el ascenso hace que su “imaginación” vea “piedras dislocadas, desconchones de extrañas formas...”, “todo gira en torno de los ojos [...] lo mismo que si arrebatado por una bruja se ascendiera” y por la iglesia revolotea la “fantástica lechuza”.

Campo asociativo detrás del cual se esconde el miedo y la tristeza: el hueco de la escalera le parece, como en la infancia, “el humilde ataúd de los pobres”, los pasos suenan sobre el tablado haciendo un “espantoso ruido”, el árbol colocado en el filo de la cordillera semeja un “ave terrible”, el murmullo del aire es “tembloroso”, el paso con el que comienza el descenso de la torre

es “vacilante”, la lámpara ilumina la iglesia con una “amortiguada luz” y los reflejos que esparce por la nave son “tristes”.

El narrador, trasunto quizá del autor real por la sinceridad que parecen transmitir las marcas de primera persona “mi pueblo”, “Aún creo a veces subir”, “asciendo mentalmente”, “llenó de terrores mi ánimo”... evoca el recorrido por la torre de su localidad reviviéndolo secuencialmente (“Al empezar la ascensión”, “A medida que se asciende”, “Allá en la hondonada”...) y actualiza sensaciones que en su momento encontraba en el lugar como la vibración de la campana “hasta no percibir sino una levísima armonía”... mientras va abriendo al lector, en prosa poética, su mundo interior, acorde con la sensibilidad del fin de siglo.

5.22. “El musgo”

El musgo, en tanto que velo del pasado pues crece en las piedras con que se construían castillos, bancos, pozos..., es el tema del texto.

Aspecto secundario es la riqueza lírica con que se describe y la actualización de todo un mundo de temores que generan también la evasión al pasado... medieval.

Es este uno de los textos de Salvador Rueda con gran peso descriptivo pero, como sucede con otros títulos, se trata de detalles en movimiento.

El narrador cuenta que durante el mes de Diciembre con el viento y la humedad es cuando el musgo empieza a brotar de la piedra de estatuas, asientos, paredes antiguas, monumentos....

Se encuentra entre las ruinas de un castillo situado en lo alto del monte desde el que se divisa alguna ajetreada ciudad marítima y comercial. El sonido del viento sobre los restos de columnas parece dar vida a escenarios de guerras pasadas. El personaje confiesa haber permanecido entre ellos tardes veraniegas e invernales observando la evolución de todo el ciclo estacional sobre el musgo.

El musgo se extiende también sobre el brocal y muro del pozo que se encuentra en el centro del ruinoso recinto. A partir de aquí, comienza un recuerdo, al parecer, repetido: el echar la cuerda con el cubo hasta el fondo del pozo le permite interaccionar con los elementos de la fortaleza e imaginar, de repente, que en todo él reina la actividad de antaño, por eso, cree posible que un soldado vaya a llamarle la atención o que el sonido de la garrucha al descender signifique que el hierro está despertando.

La soledad de unas ruinas, la sorpresa por el tiempo que necesita el cubo para tocar el agua y el contacto más directo con el pozo al resbalar su mano sobre el reborde de musgo conducen la vista del personaje hasta el fondo y le llevan a preocuparse por la posibilidad de que falanges de esqueletos retengan el caldero en el fondo o que ascienda todo él lleno de terrorífica legión de “gnomos enanos” preparados para llevárselo.

Con ayuda de las sombras naturales de la noche, el velo del musgo parece que deja ver a los ejércitos de antaño deslizándose en batalla feroz “sobre los muros y terraplenes” al tiempo que el yo narrativo abandona la escena feliz por la evocación.

El párrafo final es un apóstrofe al musgo, diminuto vegetal capaz de llenar de poesía las construcciones.

El único personaje real es el yo narrativo que recrea todo un universo más bien aterrador: “criptas”, “estatuas”, “soldados vigías”, “monstruos deformes parecidos a momias petrificadas”, “soldados bélicos”, custodios del castillo, “esqueletos”, “gnomos enanos” y ejércitos en lucha con toda su guarnición guerrera.

El texto contiene dos líneas narrativas: la vida que encierran tanto las ruinas en sí “soñolientos soldados, que sobre el muro del edificio, ven...” como el musgo que las recubre “asaltaba cornisas y ventanas” y el suceso del pozo situado en el centro del castillo “retiraba el cuerpo como para escapar de la embestida”.

Ambas repartidas en una estructura tripartita cuyos motivos libres más destacados son:

- El marco hace referencia a la localización espaciotemporal e incluye los temas “Diciembre” (“lluvia”, “ráfagas”, “bramido”, “charcales y nubes”) y “castillo medio roto y abandonado” (“almenas”, “columnas”, “cañones”, “bandas militares”, “soldados”, “muro”).

- El desarrollo describe el “musgo” (en “verano”, en “primavera”, “en [...] ruinas”), el “pozo” (“brocal”, “óxido”, “arco de hierro”, “garrucha”, “cuerda”, “caldero”, “agua”) y la “batalla” (“ejércitos”, “espadas”, “espuelas”, “cascos”, “armaduras”, “broqueles”, “carros de batalla”, “escudos”, “cimeras”).

- El cierre retoma el tema “musgo” para literalizarlo: “memoria”, “planta microscópica”, “velo legendario”, “tono poético”, “laurel voluntario”.

El narrador evoca una experiencia (“yo soltaba brazadas tras brazadas”, “En medio de estas ruinas ingentes...”) desde el presente de indicativo, lo que recuerda la indiscutible intemporalidad de: el ciclo estacional y del significado del musgo en tanto que “velo” conector con el pasado legendario, adorno de la naturaleza y “laurel” que corona la antigüedad de las estatuas.

Los textos, sobre todo en prosa poética de Salvador Rueda rebosan vida propia a través de sus elementos inanimados. En este caso, las reiteradas personificaciones del musgo “corre a lo largo del muro” se acompañan de las de otros elementos “el abismo empezaba a tragar la cuerda”, “desperecimientos del hierro”..., generando onomatopeyas como los “ayes de infinita tristeza” con que se lamenta la garrucha.

El trabajo rítmico de la prosa prueba el sentido lírico del autor:

Repeticiones: “brazadas a brazadas”; bimetraciones “lo avellana y arquea”; bimetraciones paralelas “broqueles y carros de batalla, escudos y cimeras”; anáforas “desde la falda del monte y desde el borde del mar”; la concatenación “la garrucha gemía, gemía con...”; quiasmo “solitario vegetal, planta microscópica”; polisíndeton “y clava sus buriles [...], y las ráfagas de Diciembre estampan su bramido [...], y en toda la tierra no se descubre...”.

Morfológicamente hay un casi perfecto y comprobado equilibrio entre estilo nominal y verbal según el número de sustantivos y adjetivos respectivos que los representan.

Este poético “cuadro del castillo”, tal y como lo define su autor, se apoya en el presente de indicativo, al igual que otros textos del subgénero, debido al peso de los motivos tradicionales. Los momentos narrativos se ayudan de tiempos que facilitan la intención, como el imperfecto de indicativo “el contenido del agua, que después de largo rato sonaba a mis oídos...” y el pretérito perfecto simple “dejé ir la vasija por medio de la negra columna...” a los que se superpone el subjuntivo para explicar la irreal posibilidad de que los esqueletos pudieran agarrar una vasija sin que el narrador consiguiera “traerla nuevamente hacia arriba”.

Los adjetivos son en su mayoría explicativos, aparecen dobles en múltiples ocasiones “suaves y luminosas aguas” y con valor impresionista en otras tantas “redondos círculos negros y cristalinos”, “gruesas almenas parecidas a clavos”... o circunstancial “dispuesto a retirare acelerado”. Son los responsables del color “verdinegros tapices” y, a veces, se incrementan en estudiados juegos seriados “toques de clarines y lejano zumbido de cañones, ritmos de bandas militares y tristes alertas de soñolientos soldados”.

Las muy matizadas visualizaciones, casi más propias del verso que de la prosa, se consiguen a través de creativas comparaciones (desde el fondo del pozo llegaba el sonido del agua “como el rasgarse de una grandiosa tela de seda”) y originales imágenes metafóricas (el reflejo de la luz en el fondo del pozo es “ese relámpago que duerme en la superficie del líquido”).

El arcaísmo del género “cuadro” mantiene su representación en los pronombres enclíticos “apoyáballo en el roto brocal”, “abríase el musgo”, “creíase oír pasar”. A diferencia de los costumbristas (que engarzaban los discursos del narrador y personajes en un nivel medio o coloquial) estos cuadros, evolución del idilio griego, utilizan siempre el nivel de lenguaje culto. Y conservan también convenciones genéricas como las escenas, en este caso de guerra (“las sombras de los ejércitos que animaron los castillos” luchaban “por las altas tapias” “chocaban con temor las espadas, resonaban metálicamente las espuelas, crujían los cascos y las armaduras, y todo resbalaba con sigilo sobre los muros y terraplenes”).

La pictórica fuerza visual finisecular recuerda a la del Barroco, periodo desde el que llega toda la imaginería de seres monstruosos que danzan por

entre las ruinas del castillo: “las manos de esqueleto que tratarían de sujetar la vasija”, “la legión de gnomos enanos, dispuestos a subir por la cuerda” para arrastrar al narrador, “los clavos de gigante” que parecían las almenas, el mismo espectral ejército en lucha o los “monstruos deformes parecidos a momias petrificadas” que realmente son las formas de los desconchones.

En “El musgo” confluyen a la vez todo un conjunto de rasgos parnasianos: el “baile de monedas de oro” es la luz del sol veraniego sobre el mar, el propio castillo (llamado “palacio” también), la “seda” con que se compara el agua, las almenas son “accidentado encaje”, el musgo teje “tapices” de “terciopelo” sobre la piedra... y las mismas “ruinas” que han sido artístico vehículo de evasión tan modernista como romántico.

Tópicos finiseculares como: la reflexión solitaria al atardecer, la “infinita tristeza” con que gime la garrucha, el hierro de la polea cuyo “despertar del profundo sueño” lo sitúa a medio camino entre el pasado y el presente... conectan directamente con la esfera personal del narrador en la misma línea decadentista y, quizá, catártica (“el menor estremecimiento del aire me hacía volver el rostro, asustado,” “¿Qué secreto temor embargaba entonces mi espíritu?”, “...arrastrarme de una mano...”, “Ante aquel aspecto sombrío...”)) construyendo la vivencia del instante.

5.23. “Margaritas a puercos”

Careto decepciona a Jacintillo pisoteando el collar de flores que este le había fabricado.

Ideas secundarias y complementarias al tema son tanto la atmósfera modernista en que se desarrolla el texto como la crítica encubierta que *los límites de la interpretación* no parecen impedir suponer.

Siempre con tono descriptivo, se cuenta que Jacintillo es un muchacho que “ha pasado de la niñez” y “sirve en un cortijo” donde la propia labor y el hecho de que dueños y trabajadores lo sobrepasen con mucho en edad le ha

llevado a repartir su afecto entre la naturaleza (peñas, valles...) y los animales que cuida, en particular, un cerdo llamado Careto.

Cuando el sol aún no ha acabado de salir, Jacinto va a la corraleja ya con la merienda preparada para el día y se lleva a la piara hacia la sierra donde hay pastos abundantes.

Jacinto conoce perfectamente el paisaje que frecuenta a diario al igual que a los animales que tiene al cuidado entre los que ha distinguido afectivamente a Careto cuya amistad mima guardándole azucarillos.

El niño no da importancia al comportamiento del animal pero lo cierto es que, aunque este lo sigue a todas partes, no cesa de hacerle travesuras como dejarlo sin almuerzo.

No obstante, el porquero mantiene su cariño y en primavera elabora un rico collar de flores naturales que le ata puesto de rodillas.

El cerdo parece agradecido pero no tarda en arrancarse, pisar y comerse las flores del deshecho collar.

Como es propio del cuento tradicional, “Margaritas a puercos” se desarrolla en orden cronológico y los personajes están definidos muy esquemáticamente: son protagonistas Jacinto, que encarna la inocencia como corresponde a las edades tempranas, y Careto, representante de un desenfadado quizá no tan inocente.

De los personajes secundarios no se conoce más que su papel en el cortijo (la vieja Tomasa, el dueño de la hacienda y algunos pastores).

Actancialmente, destacan las siguientes funciones: el Sujeto (Jacintillo) se comunica desinteresadamente con los elementos naturales cuyo encuentro facilita su oficio de porquero, el Objeto principal de su afecto es Careto, compañero “de hocico corto y gracioso” predilecto de sus risas y el Oponente a esta relación es el desprecio del animal que acaba por engullir las flores.

Todo literalizado en un bucolismo primaveral.

El texto se sostiene sobre un fino hilo narrativo dividido en tres partes donde los matizados motivos libres hacen que se incline tanto hacia el cuento como hacia la prosa poética.

Los motivos ligados del marco son: la presentación del lugar (“cortijo”) y de los pocos personajes que lo habitan (“la vieja Tomasa”, “el dueño de la hacienda” y “algunos pastores”) responsables de la soledad de “Jacintillo”.

El desarrollo cuenta entre sus temas libres: “corraleja” (“barro”, “ladrillo”, “broza”), “naturaleza” (“césped”, “arbustos”, “árbol” - “almendros”, “palmera”-, “peñones”, “plantas” -“hinojos”, “acederas”-, “valle”, “terreno”, “lluvia”, “paisaje”, “sierra”, “flores” -“hojas”, “rosales”, “violetas”, “campanillas”, “margaritas”-), “ganado” (“cerdo” Careto -“orejas puestas de punta”, “su hocico corto y gracioso”, “su rabo hecho primoroso caracol”, “su *papá* redonda y breve”, “apacible distinción”-).

El desarrollo incluye también la fábula de cómo el muchacho conduce a los animales a la sierra donde permanecen hasta pasada la hora del mediodía y juega con Careto riéndose de su aspecto “de odalisca” al colocarle un collar de flores recientemente elaborado para él.

El cierre consiste en la destrucción de este collar por parte de Careto, con cierta crueldad “feroz alegría” y sin que nada pudiera hacer el zagal para evitarlo.

El narrador se sitúa fuera de la trama y adopta la clásica perspectiva de la omnisciencia autorial “El solitario afecto que germina en su corazón”.

Las palabras en cursiva parecen conducir a la localización del texto, aunque sea este un dato más adecuado para conclusiones finales: “Jacinto se ha echado la *gabardina* al hombro y ha metido en una manga, atada por la embocadura, el almuerzo” (según el DRAE, palabra en desuso cuyo significado es “ropón con mangas ajustadas, usado por los labradores en algunas comarcas”); el niño, alguna vez se ve obligado a alimentarse de “*hinojos y acederas*” cuando Careto le roba el almuerzo (ambas crecen en zonas templadas) y, finalmente, “*Papá*” parece transcripción fonética de “papada” y resultado de la pérdida de “-d-” intervocálica propia de la variedad diatópica meridional.

Quizá en relación con el elemento lírico muy cercano a la prosa poética se busca el ritmo a través de la repetición de estructuras, sobre todo bimembres, “poco a poco”, “el almuerzo y la merienda del día”; quiasmos “azules campanillas [...] margaritas olorosas”; paralelismos con o sin anáfora “La peña

donde come su almuerzo, el valle donde sesteaa...”; polisíndetos “y con feroz alegría lo pisotea contra el suelo, y come a grandes bocados”... y entre los paralelismos de más elementos “un día le destroza el pantalón, otro le da un mordisco [...], otro le roba cautelosamente el almuerzo, y le deja condenado a hinojos y acederas”.

Morfológicamente, el número de verbos supera al de adjetivos con lo que se impone un estilo verbal que teje la narración en presente de indicativo mientras recuerda el valor intemporal de la costumbre propia del “cuadro” (palabra que el texto repite en dos ocasiones: “vivos cuadros de la naturaleza”, “simulando un cuadro de asunto pastoril”) de la que es aquí ejemplo la faena de un cortijo y, en concreto los oficios a él vinculados (“pastores” y “porquero”).

De todas formas, en el presente de indicativo también confluye otra intemporalidad, la del instante irreplicable, la del “idilio” o “visioncilla” que dibuja el Modernismo tras las grandes construcciones del Romanticismo - Novela, Epopeya, Drama- mediante breves pinceladas impresionistas; “el valle donde sesteaa oyendo el rumor confuso del agua...” recuerda las églogas de Garcilaso, eco a su vez de las de Virgilio.

El Impresionismo pictórico (que conserva algo de acción a través del predicativo -“los almendros blanquean cuajados de flores listadas”-), gira como pieza clave en torno del adjetivo calificativo que actualiza la tensión barroca en el oxímoron “feroz alegría”, evoluciona a la sinestesia “fresco collar de flores” y recrea el bucolismo pastoril (“Jacintillo es el propio idealismo encarnado en la agradable figura de un porquero”, “el cerdo hace al zagal todas las malas pasadas imaginables”, “Es tiempo de primavera. A las orillas de la vereda se extiende el verde césped, espeso y apretado”).

Al servicio de este afán por la visualización propia del momento finisecular están comparaciones “este sale como una flecha a obedecer su mandato”, imágenes “parece que le oprimen con un torno el corazón” que surgen en Jacinto cuando piensa en el momento de la matanza, metáforas “Jacintillo clávase entonces de rodillas” o “deshojando al paso con las pezuñas las violetas de color del cielo”, metonimias “los ojos miran los vivos cuadros”, la hipérbole de la matanza como “horribles hecatombes de Pascua”...

Vuelve a aparecer el uso reiterado del pronombre enclítico para recordar el arcaísmo del género “rodéale el abultado cuello”, “átalo por fin...”.

Todo en un nivel de lenguaje culto acorde con la idealización del género alejandrino, donde se insertan rasgos coloquiales como el apócope “papá” o el estilo directo “-Careto, corre aquí; Careto, corre allá”.

La visualización se intensifica con los valores expresivos del Modernismo: su sensorialidad (“...suaves hilos de rosa. El aroma de los rosales satura agradablemente el aire”, Jacinto va “casando armoniosamente las flores”), la claridad (“el sol echa sus luces”, “los almendros blanquean”, las pequeñas flores amarillas de los “hinojos”, “margaritas”), sus colores (“hojas verdes”, con mucho peso en la gama del azul -“violetas de color de cielo”, “campanillas azules”-).

La pragmática vuelve a traicionar la presencia del narrador que acostumbra a participar como personaje en sus cuadros costumbristas y se oculta, como sin querer, también en la prosa poética, por afán de establecer comunicación con el lector situado al otro lado del periódico (“se quiere aquello con que tropiezan los ojos: un paisaje brillante, una torre lejana, una palmera que se asoma en la distancia para mirarnos”).

Destacado y particular papel encuentra la intertextualidad: elemental es suponer alguna con la modernista obra de Juan Ramón Jiménez también en prosa poética *Platero y yo* (1914): ambos textos se basan en la entrañable relación de amistad entre un joven y un animal (burro en *Platero y yo* “...y viene a mí con un trotecillo alegre...”/cerdo en “Margaritas a los puercos” “...y este sale como una flecha a obedecer su mandato”), ambos se desarrollan en primavera (“cobija el camino asaeteado de estrellas de marzo” -*Platero y yo*-/ “Es tiempo de primavera” -“Margaritas a los puercos”-), en ambos las flores tienen un papel destacado (“qué de rosas caen por todas partes: rosas azules, rosas, blancas, sin color...” -*Platero y yo*-/ “busca en las oscuras pizarras las azules campanillas, y en los baches las margaritas olorosas, y cosecha acá y allá flores de todos los matices” -“Margaritas a los puercos”-), ambos animales se comen las flores “¡Quién como tú, Platero, pudiera comer flores...!” - *Platero y yo*-/ “y come a grandes bocados los manojos de violetas y margaritas” -“Margaritas a los puercos”-.

Sin embargo... quizá podamos aventurarnos un poco hasta ver “Margaritas a los puercos” como trasunto metafórico de su desengañado desencuentro con Rubén Darío (“*papá* redonda y breve como la de algunas personas dan al animal un aire de apreciable distinción”, “el cerdo hace al zagal todas las malas pasadas imaginables”) por la “feroz alegría” con que acaba destrozando “a grandes bocados” el collar de flores.

5.24. “Marina”

Tiene por tema principal la enorme actividad del puerto de Málaga desde que comienza el día. Aspecto secundario es la sensorialidad que envuelve la zona comercial y de trasiego humano.

“Marina” se desarrolla, a través de la voz del narrador, en un literalizado nivel culto del que son ejemplo salpicados guiños a la cultura clásica: los trabajadores arrastran cargas como “Sísifo”, la lucha entre los dos hombres es “ciclópea” y la sangre del fallecido es tan roja como la “clámide” que griegos y romanos usaban para montar a caballo.

Verosímil es la dinamicidad del muelle “productos comerciales que se hacinan, cargan y descargan” y el desarrollo incide en la misma idea de caótico ajeteo acorde “con el movimiento de la capital y su derroche de fábricas y campanarios”.

El mar amanece deslumbrante y el sol, a través de él, refleja su luz en las embarcaciones.

“A las diez comienza el trasiego” propiamente dicho. Hay mucho ruido, tanto de la gran variedad de mercancías como de personas no siempre bien avenidas. Pasas y naranjas son destinadas a la exportación ante el ancestral testimonio de las olas casi rompientes en la muralla.

Una espesura de mástiles separa o une el azul del cielo y del mar, entre el que navegan pequeñas barcas de pescadores.

En el paseo del muelle (paralelo a la vistosa primera línea de casas y establecimientos que lleva a la ciudad) transitan los productos llegados por

mar y se llena de gentes que acuden a presenciar el espectáculo o a beneficiar sus pequeños negocios ambulantes.

La escena del embarque del vapor completa la a la vez “desafinada” y armónica sinfonía.

Una pendencia con cuchillos es el segundo espectáculo (además del comercial) capaz de congregar a la gente que no se retira a sus quehaceres hasta el fin de la lucha, saldada con la muerte de uno de los combatientes, eso sí “con la exclamación de asombro aún entre los labios”.

La naturaleza continúa serena al igual que la gente en sus casas pero “el humo de las chimeneas, y los largos gallardetes” señalan al cuerpo muerto.

Todos los personajes son tipos representativos de la función u oficio que justifica su presencia en escena y suelen ser descritos solo prosopográficamente “una turba de ingleses muestra sus barbas rubias y sus anchos pantalones”.

La acción se desarrolla en el puerto de Málaga desde que un día cualquiera amanece “cuando la tierra llega a ponerse buen espacio bajo los dominios del sol”; quizá por el mes de octubre porque el viento es lo suficientemente fuerte para empujar humo y gallardetes y ya ha tenido que realizarse tanto la recolección de la uva (finales de agosto) como la de las primeras naranjas (octubre) “Cerca de un montón de cajas dispuestas al embarque, donde se percibe, bien el aroma grato de la pasa, bien el fuerte olor a naranja”.

La estructura es tripartita como corresponde a la narración, si bien, en este y otros cuadros (más o menos costumbristas o líricos) es más propio hablar de “desarrollo” que de “nudo” ya que, o carecen de conflicto, o el texto no gira en torno a él. En “Marina”, entre el bullicio portuario, nos tropezamos con una escena secundaria de lucha cuyo “cierre” es la imagen del cuerpo desangrado en el suelo.

El resto del cuadro es un engarce de escenas descriptivas en movimiento. La primera es la descripción topográfica del marco “puerto de Málaga” (“herradura”, “batería de cañones”, “torre del faro”, “mástiles y banderas”, “productos comerciales”).

Luego llega el movimiento de las “mercancías”: “cajas de frutos”, “empleados”, “carros”, “bustos facturados”, “grúas”, “imprecaciones”...

“Cajas dispuestas al embarque”: “pasa”, “naranja”.

Productos almacenados: “pilas de sandías”, “fardos conteniendo tejidos”, “depósitos de madera”.

Embarcaciones: “lanchas”, “mástiles”, “barcas de pescadores”.

Escena del “paseo del muelle”: “desocupados”, “mendigos”, “pregoneros ambulantes”, “arrieros”, “vagos”, “paseantes”.

Escena de la mercancía que entra en la población: “cargas de todos los frutos del país”, “recuas”, “carros cargados de cañas dulces”. La formada por parte las construcciones costeras: “casas”, “miradores”, “azoteas”, “hoteles”, “tiendas”, “tabernas”, “barberías”...

Escena del embarque, sobre todo, de pasajeros en el vapor: “un moro”, “ingleses”, “italiano”, “un alemán”, “los capataces”.

Escena de la lucha: “dos hombres”, “cuchillos”, “sangre”.

Escena final (del cierre): “agua”, “luz”, “gaviotas”, “pez”, “chimeneas”, “sangre”.

La voz conductora del relato permanece en un nivel exterior a él adoptando una perspectiva omnisciente “son dos los que desean darse de horribles cuchilladas” y haciendo llegar hasta el lector los roncós sonidos que percibe mediante la aliteración sobre la -r- “resonar de cadenas que pasan por los aparatos de las grúas con ensordecedor estruendo, chasquidos de zurriagos, imprecaciones de los carreros...”.

Morfológicamente, el número de verbos supera al de adjetivos lo que demuestra la superioridad del estilo verbal pero no para preparar, contar y resolver un conflicto sino para describir procesos: trasiego de mercancías, embarque de pasajeros, expectación... que se desarrollan en presente (habitual) de indicativo. El gerundio extiende las acciones en la imaginación “los desocupados dejando ir la vista por el panorama” y el verbo “ser” las valora “es de ojos feroces y boca ennegrecida”, “La lucha es decisiva”, “El peligro es inminente”...

El adjetivo consigue el *coloreado* del cuadro manteniendo la verosimilitud de un lugar real: el puerto de Málaga; por eso, son en su mayoría

especificativos “las gaviotas forman ángulos agudos con las alas”. El superlativo abarca todo el texto “Los capataces dirigen sus cuadrillas en medio de la más perfecta armonía”. Y, anunciando la proximidad al final de siglo, aumentan su frecuencia dobles adjetivaciones: “puntiaguda vela latina”, “alta cubierta de hierro enclavada”, “aún más formidable y espantoso”... o enumeraciones impresionistas “nervios, músculos y venas”, “disputas, lances, pependencias”, “barcos, mástiles, gallardetes”, “se hacinan, cargan y descargan en todas direcciones”.

El ritmo, procedente de la lírica, hace acto de presencia a través de juegos de bimetraciones “vistosos miradores y azoteas, y cuajadas de hoteles y tiendas de comercio, de tabernas y barberías atestadas de gente y de bullicio”, polisíndetos “gran remolino, y gritos humanos lanzados al aire y el correr apresurado...”, paralelismos de hasta cinco elementos “los mendigos que imploran [...], pregoneros ambulantes [...], arrieros que se quedan un momento suspensos [...], y vagos y paseantes que miran la carretera del muelle...”.

Con este ritmo enlaza el ajeteo del puerto “a la derecha una batería de cañones, y a la izquierda la enhiesta torre...”, “el ir y venir de los empleados de un lado para otro, [...] clavar y desclavar las cajas de frutos, y la algarabía de los pilluelos ocupados en zambullirse en el agua para sacar pedazos de carbón...”.

Interesante es el campo semántico de la “pintura” porque a través de él el autor informa del género en el que se mueve “anchuroso marco, en cuyo lienzo nadan millares de figuras que se persiguen...”, “a una orilla del plano, donde las olas...”, “sobre la abigarrada pintura...”.

Pero es cierto que este cuadro ya no tiene reducido sentido localista, ha saltado al cosmopolitismo “seres de todas las razas se mezclan y confunden dando carácter de cuadro universal al espectáculo”, también es cierto que no solo ha extraído fielmente una costumbre del ámbito cotidiano sino que hay “un terrible delirio de fantasía vaciado en el molde de la forma plástica” puerta de toda una red de recurrencias sensoriales:

-Musicales “la nota aguda con que se anuncia el vapor que parte y el rechinar de las anclas en los cabrestantes, dan sonos diversos a la sinfonía, que

entra atropellada en el oído en forma de batalla musical dada por todos los instrumentos desafinados del mundo”.

-Olfativas “intenso olor a marisco”, “bien el aroma grato de la pasa, bien el fuerte olor a naranja”.

-Visuales centradas bien en la luminosidad “deslumbrador aspecto”, “bajo los dominios del sol, la extensión marina lanza enérgicas irradiaciones e ilumina...”, los cuchillos trazan “rasgos luminosos en el aire”; bien en el cromatismo característico de Salvador Rueda, al menos en estos textos breves, “dorado apedreo de la luz”, “blancos penachos de humo”, el “raso azul” que mezcla cielo y mar (“báñanse en las transparencias del día las llanuras azules del mar”) y el rojo color de la sangre que baña al muerto.

Y de esta intersección entre lo antiguo y la moderna estética podrán resultar escenas tan “universales” (“Un moro envuelto en su jaique [...], una turba de ingleses [...], un italiano con arpa y melena, allá un alemán...”) como el grito simbólicamente solidario y “universal que se escapa, al salir las bocanadas de sangre por la herida” pero el “cuerpo muerto” queda solo tirado entre la cotidianeidad de todos.

5.25. “La burbuja”

Síntesis del tema principal es la alegría que produce la burbuja.

Aspectos secundarios, las diferentes escenas en las que esta se desenvuelve feliz: en los ríos, en las fuentes, en las copas de champagne, en el charco que forma el agua vertida por los canalones de los tejados, en la leche... lugares vistos con un lenguaje transmisor de sensorialidad y portador él mismo, en sus construcciones rítmicas y visuales de estéticas finiseculares.

La estructura resulta de una sucesión de escenas pero no es tripartita, como en este libro sucede en la mayor parte de los textos. La recolección sintética de los contenidos y su posterior valoración la hacen binaria.

La actividad de la burbuja se da a conocer saltando, a modo de trampolín, sobre las hojas de las márgenes del río, recorriendo las piedras, ahogándose en

los remolinos... siempre alegre avanza por el río, se ilumina con la luz que llega al agua atravesando las frondas, contempla el sosiego de los paisajes en los saltos de su recorrido acuático y hasta se deja adormecer llevada por la corriente.

“En los mármoles de la fuente” su transcurso es menos accidentado: asciende por el surtidor y cae mezclada con la espuma de la taza tras formar parte del juego de los peces.

El paso a otra escena sucede a este desbordamiento en forma de encaje.

En la copa de champagne, la burbuja continúa su desenfadada actividad. Y debido al génesis fraguado en el fondo sube en “explosión de astros” hasta la superficie.

Cuando salta de la botella también marcha feliz trezándose en penacho de espuma y desbordándose del cristal enzarzada en activísima guerra de átomos gaseosos.

De la copa emerge el discurso de una burbuja que se presenta como aquella que anima al amor y la elocuencia. Explica que su privilegiada visión al saltar por el gas le permite contemplar reuniones festivas donde siempre se sitúa entre los brindis por el talento y el amor.

Donde más rápido “se forma y deshace” es en los charcos resultantes del agua de los tejados donde los glóbulos semejan movimiento de canicas.

Las pompas de la leche no son tan bullidoras como las del río o las de la fuente pero aportan la originalidad del “tiroteo” que suena cuando explotan.

Finalmente, se recomienda la contemplación de un baile de burbujas para esparcimiento y relajación del espíritu.

El texto gira en torno a una burbuja, como había pronosticado el título y confirma el protagonismo de este personaje a través de sus propias palabras en estilo directo.

La modalidad elocutiva sobre la que discurren los hechos es la descripción dinámica de procesos. No se resuelve ningún conflicto, simplemente se presenta la vida de la burbuja en diferentes escenarios:

El escenario del río como motivo libre: “hojas”, “agua”, “piedra”, “espuma”, “remansos”, “remolinos”, “arboledas”, “frondas”...

Cierra la ruta fluvial de la burbuja un idilio bucólico: “llanuras”, “campos”, “vacadas”, “cendales”, “huertas”, “limoneros”, “estanques”, “pavos reales”, “casa de campo”, “velo de rosales”.

El tema “fuente” contiene sus “mármoles”, “surtidor”, “patio”, “luz”, “taza”, “chorros”, “peces”.

La descripción del patio (“jaulas de los pájaros”, “piano” y “personas” que se mecen en los asientos) separa la fuente de la “copa de champagne” (“resplandores”, “cristal”, “botella”, “gaseoso vino”, “espuma”, “amor”, “chispa”, “trajes”, “fiestas”, “banquetes”, “brinda”).

Entre la “lluvia” (“alero de tejas”, “chorro de la canal”, “piedras”) también danza la burbuja... y en la leche (“blancura azulada”, “levísimo tiroteo”...).

La voz que conduce las escenas se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad, adopta una perspectiva omnisciente “las moléculas se juntan como para decirse secretos al oído” y reproduce las palabras de la burbuja en estilo directo.

Fonéticamente encontramos en cursiva la voz francesa “*champagne*” (acorde con su raigambre modernista) y una aliteración sobre la “-r” evocadora, al parecer, del rumor del agua “placentera por los remansos, rabiosa por los remolinos, accidentada por los recodos, alegre y loca sobre las crestas...”.

Es un texto (en contenido y forma) rítmico cuyo hábito proceda, quizá, del trabajo sobre el verso: múltiples bimetraciones “hierva y se renueva”, paralelismos “resonantes arboledas y las amables frondas”, quiasmos “gira en medio de más brillantes resplandores y de constelaciones más admirables”, polisíndetos “ni para un solo punto, ni pide tregua para descansar, ni cesa una sola vez en su juego”, anáforas “Yo soy la burladora de las leyes [...]. Yo me baño en [...] yo soy la poseedora [...]”, mayor frecuencia que en otros textos de enumeraciones impresionistas “y bulle y salta y se revuelve” pero, sobre todo, llama la atención el cuidado con que construye los paralelismos estableciendo pequeñas variaciones en los grupos sintácticos repetidos “duerme su sueño en constante movimiento; recorre en perenne viaje las márgenes que salen a su

paso, y derrama la vista por la espléndida y rica baraja de paisajes de la naturaleza”.

Las repeticiones de palabras insertan los rasgos coloquiales en el nivel medio del lenguaje “da vueltas y vueltas”, “ve a un lado y otro de su camino”, “Mientras ella va y viene”.

Morfológicamente el número de verbos supera en más del doble al de adjetivos marcando la superioridad del estilo verbal. Estos narran el movimiento de la burbuja en un presente de indicativo situado a medio camino entre la intemporalidad que arrastra el costumbrismo (al que de alguna manera recuerdan “los paisajes pintorescos” o “el cuadro ardiente de la orgía”) y el idilio griego (“vacadas paciendo en la hierba”) coloreado todo con paleta parnasiana “huertas de limoneros con sus estanques y pavos reales”.

Los adjetivos explicativos superan casi en cantidad doble a los especificativos lo que da cuenta del tono subjetivo o literalizado del texto, el epíteto contribuye a ello “nívea dentadura”, “cristalino vaso”.

El adjetivo se prodiga en el adornos “ágiles peces nadadores”, “elegante tallo abierto sobre el patio”, “grandes masas, colmadas de luces...” y repiquetea funciones predicativas “huir después por su camino, suelta, gentil, ligera, bullidora” o atributivas “su vida es más indolente y perezosa”, además de contruibuir discretamente a la descripción “crestas como cabelleras erizadas, arroyos, árboles, caseríos lejanos y...”.

La pintura de la incansable agitación de la burbuja por las escenas que recorre se consigue con la antítesis: en la fuente “hierve y se renueva”, un pez “la rompe con un movimiento de la cola, y la engendra con otro nuevo movimiento”, en la copa de champagne “nace y muere”, en el hoyo formado por el agua del canalón “la burbuja se forma y deshace”, el “fleco cristalino” que cae del tejado “se engrosa o disminuye con la lluvia”, en definitiva, “cada burbuja nace y muere en un segundo”.

La burbuja conecta directamente con la fantasía danzando como si “hubiera arrebatado sus movimientos al azogue” y su choque en el champagne genera “terrible batalla de seres formados por los gases”.

El parnasianismo se expande entre el “velo de los rosales”, la “espuma que cubre al pronto la copa”, “la chispa de plata” en que se convierte la burbuja

entre los fríos “mármoles de la fuente”, la “molécula de oro” que nada “en la elegante copa de champagne” y el vino que salta en “elegante tallo de espuma”.

...Lo llena todo de música mientras la burbuja “baila su danza permanente”, cuando entre los pabellones de arbustos por los que pasa el río “componen y escriben los pájaros su música”, cuando en el patio en el que se encuentra la fuente suena un “piano” y cuando en los charcos de agua donde también están las “bailadoras burbujas” reciben los “sones de la lira y las alabanzas de los poetas”.

...Tinta el cuadro con los colores de la “plata” y el “oro”, el “fuego” de los peces, el amarillo de los “limoneros” y los tonos blancos de la leche (“copos de blancura azulada”, “paisajes cubiertos por nevadas de luna”, “alas de los cisnes blanquísimos”).

...Y lo ilumina con la “brillantísima explosión” de las burbujas de los charcos, con los “brillantes resplandores” del champagne y el “largo camino de cristal que es el río”...

Intertextualmente, el “surtidor” de la fuente del parque “velo de opio” “por donde la luz se cierne soñolienta” parece adelantarse tanto al “Enhiesto surtidor de sombra y sueño” de Gerardo Diego como a la gran cantidad de literatura modernista sobre parques y fuentes marmóreas que habitarán los versos de Machado... “El agua de la fuente/ resbala, corre y sueña/ lamiendo, casi muda,/ verdinosa piedra” (“Sol de invierno”, *Soledades, galerías y otros poemas*).

5.26. “El tronido”

Mateo sella su promesa de casamiento con Rosario mediante un beso (“tronido”) cuando ambos contemplan los fuegos de las fiestas patronales.

Aspecto secundario es la retórica de los sonidos, colores e imágenes metafóricas que acompañan el proceso de galanteo así como su realización en el estallido del último cohete que, tras la iluminación de la iglesia, ascendió a los cielos.

Remigio Polvorilla es un valorado y solicitado arquitecto de castillos de fuegos artificiales.

Con él trabajan: su hija, conocedora de las combinaciones explosivas, y Mateo un mozo encargado de la logística que trae consigo la instalación.

El joven, seguro de su amor a Rosario, no cesa de piropoarla aunque ella no cede en su recato.

Los tres preparan con prisa en casa del pirotécnico los cohetes que habrán de explotar esa misma noche tras la procesión de la Virgen.

Mientras Polvorilla prueba los colores de las iluminaciones en el corral, Mateo ve momento para proponer a Rosario “ver juntos los fuegos por la noche”.

Ella solo accede tras obtener promesa de casamiento por parte de él, que amenaza con robar el ansiado beso si no lo recibe antes de explotar el cohete “de las luces de oro”.

Al atardecer quedan los artefactos dispuestos para ser llevados al ejido sumándolos a los que ya estaban allí.

La banda de música llega de la ciudad para acompañar la procesión de la Virgen, después la gente corre al ejido “a contemplar uno de sus espectáculos favoritos, los ansiados fuegos artificiales”.

El castillo pirotécnico que la familia ha preparado semeja un templo cristiano y su iluminación es contemplada desde la distancia por Rosario y Mateo, pendiente este de la explosión de aquel cohete “de las luces de oro”.

Tras espectaculares imágenes en el cielo llega la apoteosis del adornado castillo que gana, con su derrumbamiento, un emocionado aplauso de la gente.

¡Y por fin alumbró la noche el cohete elaborado por Mateo! quien prefirió omitir el “tronido” final para poder sustituirlo por el anunciado beso a Rosario a la que coge como si fuera una copa.

Los personajes protagonistas son: Remigio Polvorilla, Mateo y Rosario (sobre todo, estos dos últimos). Como secundarios encontramos: los chiquillos atentos a la preparación del ejido, la gente que espera la procesión y observa

los fuegos, el sacerdote, la banda de música, los escopeteros que disparan salvas y las beatas.

El esquema actancial que sostiene el relato es: Mateo es Sujeto que tiene por Objeto la consecución del amor de Rosario, se encuentra con el Oponente del recato de la joven y el hecho Adyuvante de trabajar en el taller de su padre gozando de su confianza.

El lugar en el que se desarrolla la acción es el pueblo de Villalegre, allí se encuentran: casa de Polvorilla, el corral, la iglesia, las calles por donde discurre la procesión y el ejido, escenario del espectáculo de los fuegos.

El texto se ubica temporalmente en uno de los días de la fiesta en que transcurre además la preparación de los fuegos cuyo final coincide con el atardecer, a partir de entonces: la entrada de la banda en el pueblo, la procesión de la Virgen que parte y vuelve a la iglesia y el espectáculo pirotécnico suceden por la noche.

“El tronido” pertenece a un género narrativo que media entre el cuento y el cuadro de costumbres. Y consta de una estructura que suma sus tres partes en riguroso orden cronológico.

El marco presenta el lugar (Villalegre) y a los tres personajes protagonistas y alterna ya los motivos libres (descriptivos) con los ligados (o narrativos).

En esta primera parte, encontramos el retrato de Remigio Polvorilla (“arquitecto de castillos artificiales”, “seco y enjuto”, muy solicitado en el pueblo por su arte con los fuegos, “vivo”, “servicial”, “inteligente” y “trabajador”); la prosopografía de Rosario, de la que se deduce su minuciosidad con su tarea pues “combina las materias con exactitud de matemáticas” y es “mano derecha” de su padre; aparece, por último, el retrato de Mateo “mozo de aprovechados años” descrito, además de por la eficacia con que realiza su trabajo “le muele con delicada finura los productos”, por el amor que siente por Rosario “mira [...] los dulces ojos de la muchacha con intención pecaminosa”.

El motivo narrativo que, ya en el marco, empieza a cobrar importancia es el afán de Mateo de “tener viva la llama en el corazón de Rosario”.

El tema “procesión” dibuja toda una escena costumbrista: “andas”, “dosel”, “gente”, “iglesia”, “calles”, “rezos”, “sacerdote”, “letra latina”, “escopeteros”, “muchachos”, “beatas” (“misticismos”, “mantones”, “rosarios”).

Los fuegos artificiales constituyen una exhibición preciosista: un “cáliz de flor luminosa” (“infinitos colores”, “tallos dorados”, “chispas fugitivas”), “trigos de oro” (“espigas”, “puntos azules”) y, el motivo más importante, “la iglesia” (“cúpulas de jaspes de colores”, “arrogantes bóvedas de pórvido”, “cornisas de llamas azules”, “campanas volteando como tocando a gloria en lo alto de las torres”, “lumbre”).

El cierre del texto resuelve el conflicto que para Mateo suponía no haber conseguido sellar con un beso al amor de Rosario.

El narrado se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad e incluye en su relato omnisciente (“únicamente Rosario oyó claro y distinto el tronido del meteoro”) las palabras de los personajes tanto en estilo directo “-Pues así que te cases, veremos la fiesta juntos” como en estilo indirecto “y le dice cuando puede que más grandes que las de las bombas son las explosiones de su cariño”.

La tipografía destaca en cursiva “*fiat lux*” (indicador de la alegría que portaba Polvorilla), “*tronido*” (aunque no aparece todas las veces en cursiva, es palabra de importancia capital en el texto al señalar el “trueno” de un beso), la onomatopeya “*pan, pan, ratapan*” (sonido que hacen las majas de los morteros al machacar los elementos químicos que luego explotarán), palabras propias de una variedad meridional como “*cá día*” y “*la copa de oro*” (título que Polvorilla da a una de sus creaciones pirotécnicas, aquella ante la cual había anunciado darle el beso).

Este, como la totalidad de los relatos breves de Salvador Rueda, es enormemente rítmico, así lo prueban: la existencia de más repeticiones aún que en otros ejemplos de prosa breve (“aprieta que aprieta”, “ruedas y ruedas”, “eso no, eso no”, “que suba ni que baje”, “uno y otro”), constante presencia de bibraciones (“la gente se parapeta y extiende por los barrancos”), quismos (“rezos fervorosos y plañideros violines”), anáforas y polisíndetos “que le muele con delicada finura los productos, le hace los

armazones de las ruedas, le asierra los postes para el castillo, le lleva y le trae, y le deja a su antojo, y mira...”), paralelismos (“rodó la mole en masas de lumbre sobre la tierra, la muchedumbre batió las palmas con entusiasmo, y aguardó el último incidente de la fiesta”), el diálogo entre Mateo y Rosario se enlaza a través de concatenaciones (“-Que nos puede ver la gente, y creará lo que no es el caso. /-Toma, y que lo crean... ¡yo me he de casar contigo!.../ - Pues así que te cases, veremos la fiesta juntos”) y aparecen novedosas enumeraciones impresionistas “ruedas, tramillas y cohetes”, “vivo, servicial, inteligente y trabajador”.

Morfológicamente, el número de verbos dobla al de adjetivos, con lo cual es clara la superioridad del estilo verbal sobre el nominal. La acción, desde el principio, se desarrolla en presente de indicativo (“tiene una hija”) como corresponde a la intemporalidad del cuadro de costumbres hasta que se cambia, manteniéndose hasta el final, por el pretérito perfecto simple de indicativo (típicamente narrativo) justo en el momento en el que “empieza a lucir el espectáculo” en el ejido teniendo como espectadores más apartados a Mateo y Rosario.

La perífrasis verbal de obligación se repite, al menos, hasta en un total de cinco ocasiones: “habrá de estallar en el aire”, “los fuegos habrán de lucir”, “que me tienes que dar, con formalidad, palabra de casamiento”... estableciendo correspondencia con cierta inmovilidad en los hábitos de los cuadros costumbristas.

Los adjetivos son en su mayoría especificativos, lógico al adornar un suceso verosímil y coincidente con el mundo real. Y cuando aparecen en grado superlativo o comparativo de superioridad contribuyen a la idealización del conjunto “mejor le alumbran sus pupilas que una luz de bengala”. El hecho de su proximidad con el final de siglo les lleva a enmarcar al sustantivo “ansiosos fuegos artificiales” o a convertirse en sinestesias “dulces ojos”, “chasquido dulce”.

Están muy escogidos los recursos cuya finalidad es favorecer la visualización a través de imágenes: “vibran de entusiasmo las piedras de la calle” con la música de la banda, “las beatas hínchense de misticismos”, Mateo “logró al fin *arrancar* a su pareja y llevarla a contemplar las fiestas”... y

en particular, de metáforas que significan: primero la negativa de Rosario a beber de Mateo como de un “vaso” porque no lo considera transparente y la aceptación final del joven cuando este la besa “tomándola como copa para beber”.

Destacan, el campo semántico de la pirotécnica, base de la costumbre (“nitrato de estroncia”, “ruedas”, “tramillas”, “cohetes”, “nitrato”, “goma laca”, “polvos”, “cartucho”, “atacador”, “espectáculo”, “estallar”, “surtidor”, “fuego”, “bomba”, “antimonio”, “azufre”) y el de la alegría que produce: las burbujas de la copa de fuegos artificiales “gozaban las vivas alegrías de su elemento”, “Polvorilla alegre con su arte mágico”, “El trueno es la alegría del cohete” y el propio pueblo se llama “Villalegre”.

La simbología de los nombres propios se extiende también a “Remigio Polvorilla” (en alusión a las materias con las que trabaja) y a Rosario cuyo recato parece consecuencia de actitud de las beatas “empuñando bajo sus mantones los rosarios”.

El nivel del lenguaje en el que se desenvuelve el texto es el medio o coloquial, presente tanto en las palabras del narrador como en las de los personajes, como da fe la fraseología “actividad que hace perezosa a la ardilla”, “nombrando al ruin de Roma dícese que pronto asoma”, “poniéndose en inteligencia”... o el coloquialismo “repiqueteado diálogo”. Nivel que, en alguna ocasión, parece deslizarse al vulgar “a la hora esta ni *siquiá*...”.

Está presente una variedad meridional en las palabras de Mateo (“cá día”, “más dao”, “te he pedío”, “pa beber”) que, al lado de los “lunares” (o espacios) que quedan en el suelo sin cubrir de utensilios de trabajo, al lado de las “majas” de los morteros que el DRAE registra como vocablo propio de las hablas andaluzas y del seseo en las “punzadas de lesna” que Remigio tiene por ojos, puede inferirse como perteneciente a las hablas andaluzas.

Conviviendo con el realismo que cimienta los cuadros costumbristas, este se abre a la imaginación (el arte de Polvorilla es “mágico”, “en punto a fantasía daba ciento y raya a cuantos se habían entregado al manejo de la pólvora”), se llena de colores (Polvorilla pide a Mateo que haga “una luz roja”, el matiz del explosivo es “blanco rosado”, el cohete surge en un “surtidor de fuego”, el azul está presente en los materiales químicos, en los

fuegos, en el castillo y el más esperado cohete es el de “las luces de oro”) y surgen de él escenas de estética parnasiana como la de la iglesia, con su toque de evasión oriental (“la simulada iglesia apareció llameando en el fondo de la noche, con sus cúpulas de jaspes de colores, sus arrogantes bóvedas de pórvido, sus cornisas de llamas azules divididas en puntos de rosarios, sus campanas volteando como tocando a gloria en lo alto de las torres, y el laberinto de palmeras abriéndose en arcos de fuego que sostenían la aérea techumbre del edificio”).

Es curioso ver cómo Salvador Rueda establece lazos intertextuales con sus propios relatos breves:

-Tanto la banda de música de “El tronido” como la de “La banda de música” entran el pueblo, al atardecer, entonando “el patriótico himno de Riego”.

-La espuma del champagne se desborda no solo de esta “*copa de fuego*” sino de la copa de “La burbuja” en “rumorosa cascada de alegría”.

-Mateo toma a Rosario por copa de la cual desea beber reiterando la asociación entre el citado licor y el amor que aparecía en “La burbuja”: “Yo soy [...] la que entre los átomos brillantes de los demás vinos, brinda únicamente por el amor”.

-Y, finalmente, “el ser fantástico, espíritu elemental del fuego” que para los cabalistas, según el DRAE, se denomina *Salamandra* no solo es el que habita en la “*copa de fuego*” (“Las burbujas [...] de origen de salamandra, que gozaban las vivas alegrías de su elemento”) sino que se identifica con el narrador cuando en el relato “Salamandra” al personaje del mismo nombre “tómalo la fantasía por misteriosa salamandra que bulle diabólicamente entre el fuego”.

5.27. “La mujer desconocida”

El texto gira en torno al propiciado e infructuoso encuentro con una mujer a la que el narrador había observado durante una función teatral.

En una noche en que la primera persona narrativa fue al teatro Novedades con motivo del estreno de una obra melodramática observa, poco después de ver acomodarse a la gente, a una joven que, acompañada de su padre, involuntariamente capta toda su atención.

Ambos son de clase alta ya que el padre recibe el trato de “caballero”. La joven, sin alcanzar perfectas proporciones clásicas, y a pesar de “lo divinamente vizco de sus ojos”, despierta, por el absoluto color negro de estos, antes que la trama dramática, todo su interés.

Tras caer el telón final ya solo mueve al espectador el deseo de encontrarla. La lluvia y el barro dificultan su tránsito por desiertas calles en las que apenas queda algún establecimiento abierto.

Sobre la austera ciudad que recuerda la oscuridad del medievo (“sombras”, “piedra”, “puertas y ventanas cerradas”, “columnas”...) percuten los pasos del espectador como eco de los de la familia que, por arcos abovedados, va pasando de plaza en plaza.

La rápida marcha del tranvía imposibilita el encuentro. Pero el enamorado aún corre tras él incrementando su velocidad progresivamente. La niebla de la noche convierte la repentina presencia de un centinela en esqueleto mientras la lluvia golpea el rostro del espectador que resuella como “desbocado alazán”.

Finalmente, el tranvía se pierde en la distancia y el espectador cae completamente exhausto al suelo.

Ya solo le queda preguntarse si se encontrará en alguna otra ocasión con “la mujer desconocida”. Para acabar por desear que mejor que no y garantizar así la continuidad del ideal. De cualquier forma, la imagen se va con la luz del tranvía que se extingue entre la niebla y el agotamiento por el esfuerzo de evitarlo.

El argumento encierra cierta sublimación romántica matizada con la coincidencia del escenario real de las calles madrileñas (“barrio de Argüelles”, “calle de Ferráz”, “Plaza de Herradores”...) durante una lluviosa noche de invierno (“lo lluvioso y frío del tiempo”, “una nueva familia que se despojaba de los abrigos”).

Al personaje protagonista, espectador teatral y Sujeto de la trama, le mueve, tras la acción inicial de ir a ver el estreno melodramático, el único Objeto de conseguir el encuentro con la joven; motivación que halla su principal Oponente en la rápida marcha del tranvía.

Personajes secundarios son: “personas distinguidas”, “vulgo”, “centinela”, “director de orquesta”...

El texto tiene una estructura narrativa tripartita que discurre en riguroso orden cronológico.

El marco localiza la acción de los personajes (“gente abigarrada”) en el “teatro Novedades” durante una noche de tiempo “lluvioso y frío”.

En el desarrollo el escenario cobra movimiento: hay murmullos y risas de la gente que llega y se saluda mientras va acomodándose. La atención a la joven resulta prioritaria en todo momento (antes, incluso, de que el director de orquesta alzara la batuta).

En esta parte central se encuentran las prosopografías del padre y su hija. El primero con los subtemas “cincuenta años”, “rostro largo y enjuto”, “blanco bigote”, “perilla, también blanca”, “cráneo [...] deprimido”, “estatura era antes alta que baja”...

Más gravada en la mente del espectador se ha quedado la imagen de su hija, puesto que se refiere a ella en tanto que “bella e iluminada fotografía”.

Fotografía que cuenta con los subtemas: “figura no [...] perfecta”, “cenceña y de escasa estatura”, “cabello [...] negro”, “rosada [...] boca”, “pequeñas manos”, “bizco de sus ojos”, “pupilas [...] negras”.

El movimiento del espectador una vez que sale del teatro genera la descripción topográfica del Madrid nocturno “calles imposibilitadas”, “reciente lluvia”, “losas [...] cubiertas de fango”, “alguna tienda”, “el café”, “campanas de los relojes”, “sombras de las torres”, “laberinto de puertas y balcones”, los raíles sobre los que se desliza el tranvía, “Plaza Mayor” (“columnas”, “bóveda de los arcos”), “calle de Toledo”, “desierta plaza de Herradores”, “tranvía”, “palacio”, “garitas”, “Pendiente de Caballerizas”, “cuartel de la Montaña”...

En el cierre, antes de la reflexión final, llega la recuperación del aliento en un tiempo verbal típicamente narrativo “...la agitación fue cediendo”.

El narrador construye la trama desde un primer nivel de ficcionalidad insertándose en ella como voz intradiegetica que recuerda un suceso anterior explicado desde su muy limitada focalización interna (“lo creí un esqueleto que andaba”), pues nada puede decir de la auténtica identidad de los personajes “era como hasta de cincuenta años”, “pequeñas las manos”...

Todo el relato supone una analepsis respecto del presente de la escritura que aparece en la reflexión final “cuando a meditar en la fantástica aventura me entrego...”.

La cercanía al lector se observa en el tono conversacional de las repeticiones “y poco a poco la agitación fue cediendo” o “subieron una y otro”.

Aunque son muestra también de una intención rítmica confirmada en bimetraciones “peripecias e intereses escénicos”, a veces de carácter anafórico “más complicada que verdadera, y más sorprendente que bien concebida y meditada” y polisíndetos “con esto y con añadir [...] y con decir además”. Son especialmente llamativos en este texto por su indiscutible frecuencia los paralelismo de tres elementos (al menos, hasta en siete ocasiones) “Descendió por la lóbrega pendiente de Caballerizas, marcó la curva que se desarrolla hacia el barrio de Argüelles, y redobló su marcha vertiginosa...”. Las breves enumeraciones consiguen un musical repiqueteo impresionista “recto, delgado y vigoroso”, “bestias, trenes y vientos”.

Morfológicamente hay un casi exacto equilibrio entre el estilo nominal y el estilo verbal lo que da, en este caso, como resultado, una narración muy estilizada o lírica.

El tiempo verbal con el que se empieza a evocar el pasado es el pretérito imperfecto de indicativo “Se estrenaba aquella noche...” que lo localiza no muy lejos del momento de escritura; por eso a veces, incluso, se une con el presente “desconozco el nombre y apellidos del caballero” y, en cuanto a la joven, “también ignoro su nombre, si bien llevo grabada su imagen en los ojos”.

Cuando se aproxima la mayor intensidad narrativa de la persecución se emplea un pretérito perfecto simple de indicativo “bajo la influencia de sus

ojos, permanecí durante tres actos de peripecias e intereses escénicos” que se mantiene ya hasta el final de la evocación “respiré con grave dificultad”.

Los adjetivos, en su mayoría especificativos, facilitan el anclaje en escenarios reales como son un teatro y las calles de Madrid. Algunos encuadran al sustantivo (“el leve cruzamiento vago e indefinido” de la mirada de la joven) y la sinestesia consiente la sensualidad de que carecían las descripciones realistas “deliciosa boca”. Del valor definidor del adjetivo dan cuenta sus muy frecuentes sustantivaciones “lo encharcado de las calles”, “lo animado y bullicioso de la noche”, “cabello de un negro profundo”...

En el plano semántico brilla el ingenio creativo de imágenes y metáforas por la eficacia evocadora que consiguen en el lector: las calles “brillaban heridas por la luz de los faroles, y las losas aparecían cubiertas de fango batidísimo”, “las sombras de las torres tendidas a lo largo sobre las casas”, “las masas de sombras agarradas a los muros”, “ojo vivo y desencajado del vehículo” que es luz en la noche y se la lleva también de la noche.

El narrador, hace partícipe al lector de su reflexión final a través de tres preguntas retóricas “¿Volveré a encontrar otra vez a la mujer desconocida? ¿Acertaré a descubrir dónde vive? ¿Leerá ella, acaso, estos renglones?” que, enunciadas desde su centro deíctico (*yo, aquí, ahora*), prorrogan semejantes y múltiples marcas repartidas a lo largo del texto “Yo me dispuse a seguir a mi desconocida”, “yo la seguía”, “columna de vapor que se exhalaba de mi aliento”...

El narrador, arrastrando la pátina costumbrista a través de pronombres enclíticos (“llenábanse”, “sentáronse”, “púsose en movimiento”...), parece haberse propuesto un recorrido cultural e intertextual por todo el siglo XIX:

- Va al teatro a ver una obra melodramática (que surge como género musical en el 1800 pero que la llegada del Naturalismo convierte en exagerado; tal y como dice el relato “trama más complicada que verdadera, más sorprendente que bien concebida y meditada”).

- El afán de dar alcance a la mujer desconocida en la ciudad nocturna es trasunto de la leyenda de Bécquer “El rayo de luna”: “-¡Una mujer desconocida...! ¡En este sitio...! ¡A estas horas! Esa, esa es la mujer que yo

busco -Exclamó Manrique; y se lanzó en su seguimiento, rápido como una saeta”.

- ...A la vez que anticipo de la noche en *Campos de Castilla* (“La campana de la Audiencia da la una”) cuando leemos “las campanas de los relojes ansiando la una con sonos lentos y graves”.

- Y todo gracias al continuo enlace que proporciona la niebla: “el encantado aspecto de un castillo” del que goza la ciudad nocturna durante la búsqueda del amor ideal, salta desde el medievo al Romanticismo y de este al Modernismo pasando por encima de la descripción Naturalista del padre (“donde dicen los frenólogos que se halla la filogenitura”) para acabar difuminando el recuerdo de una mujer convertida en ideal “melancólico” desde que se alejó con la luz del tranvía “como fuego fatuo de la dicha, al que no alcanzan los seres humanos en la tierra”.

5.28. “El vaso de agua”

Magia del momento de la siesta cuando repara Carlota en el brillo y los colores que la luz arranca del vaso de agua así como en las figuras que cruzan el caleidoscópico cristal.

Es este el tema principal inserto en una atmósfera básicamente costumbrista inundada de sensorialidad.

Mientras los demás duermen la siesta, Carlota avanza en su labor contemplando a la vez la vega limitada por la línea del mar a través de un transparente vaso situado sobre el alféizar de la reja andaluza.

La joven observa las labores agrícolas propias de la época de la vendimia.

Pese a haber elegido no dormirse, la quietud del momento y ecos musicales la transportan hasta su lejano mundo interior cuya magia parece identificar con las visiones que genera el cristal, puesto que queda abstraída en el “infinito mar de fuego del paisaje”.

En proyección microscópica ve llegar (y luego marcharse) la cuadrilla de labriegos con los cestos llenos de los recientemente recolectados racimos de

uva para extenderlos, con la ayuda de las mujeres, a la sombra y sobre la arena que bordea el cortijo.

Captan su atención los juegos de reflejos de la luz en las aristas temblorosas del vaso cuando el aire mueve el agua.

Como si de la creación de un pequeño universo se tratara se van sucediendo ascensiones de pequeñas burbujas hasta la superficie.

Las nubes a través del tallado del vidrio adoptan formas geométricas, también puede ser que un grano de arena sobre el muro del vaso haga sombra a la lejana línea del mar o que el discurrir de alguna “figura humana” se convierta en “mil rodeos y evoluciones”.

Pero el espectáculo más estético es el protagonizado por un pavo real cuando, tras salir de la sombra del tejado, extiende su cola sobre la explanada. El cristal multiplica por millares sus colores al descomponer cada uno de ellos en los siete del arco iris.

El grotesco discurrir de una hormiga vela la cromática exhibición tras la lente pero esta vuelve a saltar al paso de pájaros, abejas, mariposas...

El atardecer y la finalización de las tareas agrícolas llega la alegría y la explanada se convierte en un “hervidero de gente”.

El ocaso, focalizado tras el vaso, es un “magnífico incendio” que “se arrastra sobre la llanura del mar”.

Todo a través de la experiencia de Carlota, personaje protagonista a quien suponemos de acomodada condición porque “sostiene en las manos una tupida labor que cae sobre su falda” y porque no integra el grupo de los labriegos que recolectan y tienden la uva en la época de la vendimia “hombres que llegan y las mujeres que elaboran lechos de pasas”.

El lugar en el que se desarrolla la acción es un cortijo o “lagar de Andalucía”. En concreto, Carlota está situada en la cocina (lo que añade tradicionalismo al hecho de estar bordando).

Y transcurre desde la siesta (“su temperamento nervioso aleja de sí el soporífero sueño de la siesta”) hasta el atardecer de uno de los primeros días del mes de agosto cuando la uva ya está preparada para su recolección (“ya es

bastante entrado el verano”, “el infinito mar de fuego del paisaje”, los labriegos llegan con “colmados cestos de racimos”).

Si añadimos consideraciones como la procedencia del autor del texto (Salvador Rueda) de la Axarquía malagueña donde las pasas tienen denominación de origen y la “espléndida vega que se dilata hasta la orilla del mar” o “las lomas cubiertas de viñedos” observadas por Carlota, podemos centrar la acción en algún lugar de esta comarca.

“El vaso de agua” se construye sobre una estructura tripartita basada en la exposición del mágico momento de la siesta según las perspectivas que Carlota encuentra a través de los tallados de un vaso de cristal.

El marco aporta la información del lugar, tiempo y el retrato de la protagonista (“como de diez y siete años”, más bien “baja”, “morena”, “ojos negros”, “largas pestañas”, “temperamento nervioso”, “sostiene en sus manos una tupida labor”); incluye también la descripción de la ventana, al estilo “de las famosas rejas andaluzas” (“campanillas azules”, “frondosas madre selvas”, “tuestos de albahaca”, “claveles”, “rosales”...) y la escena de la cocina donde la clueca busca granos de cebada para sus polluelos.

El inicio del desarrollo centra el tema, “a través de los tallados del cristal, la joven se entretiene en ver...” a los trabajadores extendiendo las uvas recién recolectadas sobre los toldos dispuestas a secarse. La escena continúa cuando Carlota se encuentra ya “profundamente abstraída”, los racimos siguen llegando en cestos y se descargan en los lechos a la sombra.

Una nueva escena, la del pavo real que extiende su cola al sol (“cola”, “plumas” y “ojo del plumaje”), se transforma en parnasiana cuando el vidrio convierte los colores en: “colcha de reyes”, “hermoso cendal”, “chal de seda tejido por la magia de las hadas”, tapiz bordado “de vivos arabescos”...

Y la última es la del fin de la jornada de trabajo con los subtemas (“animación y alegría”, llegada de los trabajadores”, “hervidero de gente”, “crepúsculo” y “oración”).

La voz narrativa se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad adoptando una perspectiva omnisciente solo respecto de Carlota (la hormiga a través de la lente pasa a ser “horrorosa figura, la cual le da cierto secreto terror”) ya que los labriegos son auténticas figuras de cuadro, y manteniendo la comunicación

con el lector periodístico (“¿Qué es lo que se sueña en esas doradas horas de la siesta, en que parece que hay voces ocultas en el silencio que nos hablan de aventuras desconocidas...?”).

Representativo de la prosa modernista, el texto refleja el ritmo de la lírica: repeticiones (que con solo dos elementos causan el efecto de la multiplicación) “hace crecer punto por punto su labor”, “se ven oscilar millares y millares de manchas orladas de iris...”, “el espléndido abanico desborda ante los ojos colores y colores...”...; paralelismos (en casi todos los casos) de tres elementos “El profundo silencio, solo interrumpido [...], la quietud completa que reina [...] y los ecos soñolientos que llegan [...]”; ...a veces con anáfora “cada clara faceta, cada luciente tallado...”; polisíndetos “...es un celaje el que atraviesa a través del cristal y violenta sus formas etéreas al pasar de tallado en tallado y crece y mengua de dimensiones” y enumeraciones que disgregan las palabras como un repiqueteo impresionista “versos melodiosos donde en cada sílaba palpitan luz, color, ritmo y pensamiento”.

Morfológicamente predomina el estilo verbal sobre el nominal (no en vano, a través del vaso de agua se ve el cuadro de media jornada de labor motivado por la recogida de la uva moscatel y su secado en toldos o paseros) que en presente de indicativo confirma la imperturbabilidad de una costumbre (“una cuadrilla de toscos labriegos avanza con los anchos fruteros a la cabeza”) extendida hasta la actualidad sin muchos cambios ya que la pendiente y lo abrupto del terreno imposibilitan la mecanización de la recolección que consigue en uno de sus productos (el vino, obtenido de la uva Moscatel de Alejandría) Denominación de Origen con reconocimiento internacional.

Al carácter lírico o “mágico” del texto contribuye la superior cantidad de adjetivos explicativos sobre los especificativos “pequeños y floridos rosales”, que en muchos casos rodean al sustantivo “famosas rejas andaluzas”, “enérgico contraste favorable a sus ojos”, “opulenta colgadura recamada de vivos arabescos”...

Este relato se colorea con los mismos tintes que acostumbra a utilizar Salvador Rueda: “macetas de claveles”, “pequeños y floridos rosales”, el

chisporroteo de oro lanzado por la mariposa y la frecuencia del azul modernista (las “manchas azules” del pavo real, “una lista azul de mar” es la “costa de la aurora”, las “enredaderas de campanillas azules” que se traban en la reja andaluza...).

Y todo queda envuelto en los brillos multiplicados por el agua del vaso y el cristal (“La luz, en tanto, viene a derramar en el vaso vivas claridades y relámpagos fugitivos, orlándole en los bordes de brillantes líneas y círculos de iris y reflejos”), la alegría (“tiemblan con alegría todas las aristas de luz de los tallados”) y la magia (“Carlota, como atraída por una visión mágica, aplica los ojos al vaso cristalino”) que bordan de abundancia parnasiana la cola del pavo real (“hermoso cendal abrillantado, cubierto de rosas orientales; a veces chal formado de sedas deslumbradoras [...], tejido moro, lienzo chinesco...”); arrastrando a Carlota a “perezosos sueños orientales” donde oye “extraordinarias músicas, clarines de guerra, trompas de caza, liras imaginarias” “bajo los cristales de las fuentes”.

En definitiva, son “las manos de las hadas” las que han llenado un cuadro costumbrista de esplendores finiseculares y lo hacen avanzar entre reflejos.

5.29. “Cuadro oriental”

“Aiscé, mujer del opulento Mahmud” se siente desgraciada en su condición de sultana que cambiaría por la sencillez, intimidad y fidelidad del hogar familiar.

Se consume de celos y tristeza cada vez que una nueva esposa se suma al harén mientras pasa el tiempo en actitud indolente recostada entre el confort de las pieles, cojines y tapices de la estancia. No le satisfacen sus ricas y variadas vestimentas ni los espectáculos de danzas orientales, ni la singular panorámica de la ciudad de Estambul dividida en dos por el estrecho del Bósforo, con sus monumentos y fértil vegetación; prefiere la soledad de lugares desiertos.

Le parecen calabozo la riqueza de sus estancias, de los jardines, el servicio de oro que no despierta su apetito... y por ello se lamenta.

Ansiando sentirse libre, el amor exclusivo de un esposo y el calor del cariño de unos hijos llega el sultán, para recostarse “en actitud amorosa”.

Todo envuelto en una atmósfera rebotante de esteticismo, sensorialidad y elementos parnasianos y simbolistas; es decir, un cuadro completamente finisecular, exhibición culturalista en forma y contenido.

Los personajes son: el sultán Mahmud, las esclavas y Aiscé (protagonista con ciertos toques de elaboración psicológica ya que el narrador ha trabajado su proceso mental de rechazar cuanto tiene a cambio de un hogar). Distribuidos en esquema actancial resulta: el Sujeto es Aiscé que tiene por Objeto la búsqueda de su libertad y una familia encontrándose con el Oponente de una organización social oriental que la avoca, aunque en posición privilegiada, a formar parte del harén del sultán.

El escenario es algún palacio de Estambul (Turquía) muy cerca del estrecho del Bósforo (que divide en dos partes la ciudad y separa físicamente Asia de Europa). Aiscé se ha cansado de ver el valle del Scutari, la Torre de Gálata que se encuentra al norte del Cuerno de Oro (uno de los mejores puertos naturales del mundo), el mar de Mármara, palacios de mármol, mezquitas...; se ha cansado de tener ante sus ojos el esplendor de uno de los más bellos paisajes que existen.

El cuadro se apoya sobre la modalidad elocutiva de una descripción que el cuidado del lenguaje convierte en lírica o poética y se encuentra dividida en tres partes:

El marco presenta a los personajes (Aiscé, Mahamud y el harén) e individualiza el principal sentimiento de Aiscé, un profundo dolor cada vez que oye a través de las paredes de su estancia la risa del sultán con “otra nueva esposa”.

El desarrollo explica cómo transcurre su descansada cotidianeidad entre placeres culinarios e indolentes actitudes “donde la molicie ha destruido todo vigor y fuerza”.

Aiscé lucha por sacar a su espíritu del abatimiento y decadencia y en el monólogo que exterioriza su hastío describe el “espectáculo de alegría” del que no participa.

Tras la señalada topografía de exteriores se adivina extendida su disconformidad a la topografía de interiores, toda una suma de elementos parnasianos (“tapices de infinita variedad”, “abanicos de plumas de avestruz llenos de piedras preciosas”, “espejos de mano adornados de lunas venecianas”, “cincelados *chibukas* pendientes de los muros”, “jaulas con pájaros extraños”, “relojes de misteriosa música”...) y a su propia prosopografía (“gorrillo de terciopelo rojo”, “trenzas”, “sobrevesta de damasco blanco, recamada de oro con mangas de bullón”, “calzón de seda encarnada”, “faja de raso verde”, “zapato de punta” envuelta en “irradiadora constelación” de diamantes).

La descripción del menaje es otro ejemplo de riqueza “rica mesa”, “pesado servicio de oro”, el “galón de raso y fleco de plata” de las servilletas, “pebeteros que difunden aroma”, el “fleco de oro” del mantel, las “piedras preciosas” incrustadas en las tazas.

El cierre llega con el contraste entre la brillante alegría del enclave del Bósforo y la infinita tristeza de las estancias en que Aiscé derrama “todas sus penas y dolores”. El motivo relevante ahora es de carácter narrativo e imprescindible para la comprensión de la trama: las esclavas se marchan, Mahmud llega y Aiscé se recuesta conociendo la intención del Sultán no sin antes dejar que sus ojos transmitan “el rayo de los celos”.

La voz narrativa se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad y, aunque muestra un conocimiento omnisciente (“Ella ansía la libertad”) focaliza el cuadro desde el personaje de Aiscé: son sus sentimientos los que da a conocer, su visión del exterior y de los interiores y es el único personaje cuyas palabras, en estilo directo, se reproducen “-Estoy cansada [...] de tener siempre el mismo Stambul, [...]. Yo navego con la imaginación a otros lugares...”

El nivel tipográfico, destaca en cursiva palabras no castellanas *chibuka*, *narguilé*, *almasiga*, *hanum*.

En el plano fonético encontramos lo que pasa más por involuntaria rima asonante que por cacofonía “abanicos de plumas de avestruz llenos de piedras preciosas; espejos de mano adornados de lunas...”.

Ejemplo de las muy frecuentes repeticiones de palabras en los textos de Salvador Rueda es “mujeres que de tiempo en tiempo...”.

“Cuadro oriental” es un texto en prosa poética no solo por los recursos literarios sino también por el enorme peso rítmico tomado del verso: bimetraciones “palmeras que atraen y cautivan la atención del viajero”; paralelismos “muestran el galón de raso y el fleco de plata”, entre los que son muy frecuentes los de tres elementos “sus brazos, su cuerpo, su frente”; polisíndetos “anubla y entristece su alma, y la hunde...”; epíforas “almohadas de todas formas; cojines de todos tamaños”; una extensa concatenación “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” y no pocas enumeraciones impresionistas “esclavas circasianas, árabes y persas”, “tazas, ánforas, cristales y pipas”, “jarrones, macetas, follajes de madre selvas”.

El plano morfológico señala que el número de verbos es inferior al de adjetivos lo que deja la acción, desarrollada en presente de indicativo como corresponde al conjunto de los cuadros, en un segundo plano; aunque ahora se distancia del tradicionalismo español para tejer su idealización sobre la sociología el mundo árabe.

Los gerundios extienden el movimiento: “entreteniéndose en perfumarse con esencias”, “relampagueando como estrellas vivas”.

Los adjetivos explicativos superan en cantidad a los especificativos acentuando aún más el tono lírico. Se suelen presentar bimetrados “frescas y lucientes marinas de Mármara” o rodeando al sustantivo “original canción japonesa”, “enlutado mirlo encerrado...”. La sensorialidad corre a cargo de la sinestesia “la más deliciosa manera”, “huertas alegres y deliciosas”, “dulce compañía de la familia”...

Otra de las aportaciones del adjetivo es el color (“ojos de azul de zafiro”, “damasco blanco”, “terciopelo rojo”, “seda encarnada”, “raso verde”, “blancos mármoles”) que, junto al brillo o luminosidad (“montón brillante”, “palacios de mármol deslumbradores”, “chales deslumbradores”, “deslumbradora cascada”, “recamada de oro”, “irradiadora constelación”, “pesado servicio de oro”, “pesado fleco de oro”, “rejas doradas”, “espléndido paisaje”, “dorado cautiverio”, “reflejos del mismo rayo”, los diamantes son “irradiadora constelación que deja deslumbradas las retinas; lucen en su cuello...”), llena “Cuadro oriental”.

El campo semántico de la fantasía (también lugar común en estos relatos breves) se va expandiendo... “sometida su imaginación a esfuerzos de inventiva...”, “yo navego con la imaginación a otros lugares”, “los jazmines fingen una ideal nevada”, “tapices de maravilloso tejido”... y sumando evanescencia a un cuadro que ya se prestaba a ello al situarse en la lejana realidad del Oriente.

La sensualidad del mundo árabe es a la vez aristocratismo modernista (“perfumarse con esencias”, “gustar la almáciga para ahuyentar el sabor a tabaco”, el aroma que difunden los pebeteros, “los relojes de misteriosa música”, la “armonía con tan regio boato”) y Simbolismo (“la voz de un enlutado mirlo encerrado en jaula primorosa” canta la tristeza de Aiscé al oír la felicidad del sultán con cada nueva esposa, por eso “perlas negras” adornan su cabeza y ella misma se ha convertido en “rosa dentro del cristal”).

La vida se detiene en el exterior de las estancias, en las “fuentes de mármol, donde se desgranar las alegres gotas”.

El lector avanza en su lectura entre detalladas imágenes (“flores de jazmín vueltas al cielo se bañan por la noche de soñolientas ráfagas de luna”) y acaba el cuadro con un irremediable sentimiento decadente puesto que todas las recurrencias sobre la alegría (“huertas alegres”, “espectáculo de alegría”, “estancias de la casa, alegres y graciosas”, “los rayos de sol de alegría que colman el Bósforo”) no superan el enorme peso de la tristeza (“hace su triste monólogo la sultana”, “triste sensación del calabozo” y “no bastan a sacudir su hastío” ni el último relámpago del “rayo de los celos”).

5.30. Conclusiones del libro

Inevitable resulta establecer una conciliadora generalidad que ponga orden en el conjunto:

1-La palabra “cuadros” encierra el conjunto de textos con modalidad descriptiva. Este grupo es mayoritario y dentro de él se pueden establecer tres divisiones:

a- Cuadros costumbristas. Tratan algún aspecto entroncado con la forma de vida de una población, según Baquero Goyanes “El costumbrismo, concepto general, es quizá tan antiguo como la literatura misma, que se nutre de lo que al hombre rodea, siendo por tanto reflejo de sus hábitos y de su vida” (1949: 96): “El tronido” -fuegos artificiales por fiestas-, “El velonero” -vendedor ambulante de “velones, cacillos y almireces”-, “La venta del pescado” -vendedor ambulante de pescado-, “Los barqueros” -pesca según el sistema tradicional del copo-, “La feria del pueblo” -celebración de una feria comercial-, “Las candeladas” -magia de la noche de San Juan-, “Las cédulas del año” -divertida fiesta para la conformación de parejas-, “Salamandra” -recrea una escena bohemia-, “El vaso de agua” -parte del malagueño sistema de obtención de la uva pasa-, “Se aguó la fiesta” -accidentada visita de una familia a la Feria de Abril debido a una tormenta- y “Cuadro oriental” -ambientado en algún palacio de Stambul (Turquía)-.

b- Cuadros fantásticos (construyen mundos posibles no coincidentes con el real): “Visiones de la borrachera” -fantásticas imágenes contempladas por el narrador al caer tras la última copa-, “La banda de música”, “El musgo”, “El campanario”,

c- “Visioncillas” al modo alejandrino: “La pareja de mariposas”, “Ráfagas de otoño” (decadente).

2- A todos los relatos de cada uno de los apartados anteriores alcanza la línea transversal de la prosa artística que posee, como dice Díaz-Plaja, la “...misma novedad combinatoria que se exige para el verso” (1956: 11), incrementándose progresivamente en los cuadros hasta conformar auténticos poemas en prosa: “La burbuja”, “Crepúsculo” y “El aguacero de oro”.

3- La palabra “cuentos” engloba al conjunto de textos con modalidad narrativa (es decir, con un conflicto o nudo), este grupo es minoritario y a él pertenecen: “Bajo la parra” - la viuda Micaela acepta finalmente la proposición de matrimonio de su vecino-, “La pulga” - Sancho Panza consigue acabar con la pulga a la que D. Quijote no había podido matar ni blandiendo la espada-, “Murciélagos” - Rafael recuerda aquella tarde infantil en que consiguió salir de la alberca gracias a la ayuda de Maruja-, “Escena al sol” - el abuelo Pedro redacta, a petición de Bernabé, la declaración amorosa del

joven hacia Ramona-, “El exorcismo” - asesinato de una mujer epiléptica, creyéndola endemoniada-, “Cuadro húngaro” - la imprescindible ayuda del húngaro a la gitana en el ataque del oso hizo que esta le confirmara su amor-, “Margaritas a puercos” - Careto se arranca, pisa y come las flores del collar que Jacintillo había elaborado para él-, “La mujer desconocida” - propiciado e infructuoso encuentro con una mujer a la que el narrador había estado observando durante una función teatral- y “Marina” - una pendencia de cuchillos se salda con la muerte de uno de los combatientes en el muelle de Málaga-.

Exceptuando la autonomía de Aiscé (“yo navego con la imaginación a otros lugares...” -“Cuadro oriental”-) basta para configurar los personajes un puñado de rasgos arquetípicos: los ancianos plantean acertijos a sus nietos (“Murciélagos”) y aconsejan (“Escena al sol”), el amor mueve a jóvenes (“El tronido”, “Las candeladas”, “Las cédulas del año”...) y adultos (“Bajo la parra”, “La mujer desconocida”)... Y cuando los personajes asumen un oficio se convierten en tipos (“La venta del pescado”, “Los barqueros”, “Cuadro húngaro”...).

Bajo la parra (1887) es un libro cuantitativamente (solo cuantitativamente) más tradicional que *El cielo alegre* (tercera edición utilizada: 1896) por:

-El número de cuentos y de cuadros (sobre todo de estos últimos) es superior.

-El Oponente conduce el texto hacia un desenlace positivo (ordenado) en la mayoría de los relatos.

-Solo son dos (respecto de nueve) los cuentos que empañan la idealización romántica: Rafael nunca volvió a encontrarse con la niña que le ayudó a salir de la alberca (“Murciélagos”) y Careto decepcionó el afecto de Jacintillo cuando se comió el artesanal collar de flores (“Margaritas a puercos”).

-Y solo dos también los que, a través de la muerte, acaban con ella: “Exorcismo” y “Marina” (más primitivo además por acoger discretamente el conflicto como la acción secundaria).

El narrador puede mantenerse al margen de la diégesis, en este caso la tercera persona aporta verosimilitud referencial construyendo mundos posibles

coincidentes, o no, con el real. Son textos al modo realista y constituyen el grupo mayoritario formado por:

- La totalidad de los cuentos, exceptuando “La mujer desconocida” donde la primera persona sitúa el conflicto en el ámbito de la experiencia personal.
- Casi la totalidad de los cuadros costumbristas.
- La visioncilla “La pareja de mariposas”.
- El cuadro fantástico “La banda de música”.
- Los poemas en prosa: “El aguacero de oro”, “La burbuja” (en estos tres últimos casos el mundo posible no coincide con el real).

El narrador, al modo romántico, puede ser personaje-testigo de su cuadro (como sucedía en *El patio andaluz*), cuya presencia justifica desde el marco (“tengo a mi favor el recordar con pelos y señales la escena que hace años vi en una de las calles de mi pueblo” -“El velonero”-, “Por arte de encantamiento nos hallamos a esta hora en la mismísima plaza de mi pueblo” -“Las candeladas”-) o también en el cierre (“Yo también consulté a tu horóscopo...” -“Las candeladas”-) y con el poder de su localización intradiegetica quizá transforme en personaje-narratario al lector (“Si el lector, de suyo curioso, quisiera acompañarme, llevaríalo a la plaza de mi pueblo...” -“La feria del pueblo”-).

La tercera opción responde a la sensibilidad finisecular de convertir el narrador en personaje protagonista y referir su experiencia a través de la primera persona; así sucede en nuevos géneros como el poema en prosa (“Crepúsculo”), la visioncilla (“Ráfagas de otoño”) y el cuadro fantástico (“Visiones de la borrachera”, “El campanario” y “El musgo”). La modernidad en el cuento “La mujer desconocida” parece estar en haber transportado hasta la ciudad el becqueriano “Rayo de luna”.

Y si es cierto que a los rasgos que muestran la tradicionalidad de *Bajo la parra* se une el predominio realista de la tercera persona también lo es que este libro supera al anterior en modernidad a través del avance que en él experimenta el poema en prosa.

“El aguacero de oro”, “La burbuja” y “Crepúsculo” son tres casos que desbordan el hábitat rural, sus oficios e idealizaciones reflejando la “fascinación por la vida moderna en la gran ciudad” -Fernández 1994: 36-

(“Los confusos edificios de la ciudad, apiñados y conteniendo en su seno los seres humanos...” -“El aguacero de oro”-, “Yo figuro en las grandes masas, colmadas de luces y cristales, y veo como ojo imperceptible retratarse en los vasos los trajes correctos...” -“La burbuja”-, “el oleaje parecía venir a estrellarse lentamente sobre los altos campanarios de la ciudad, que, coronada por tan diversos resplandores, no parecía sino una encantada Babilonia, construida con sillares de oro...” -“Crepúsculo”-⁹³) y “una moral explícita suministrada por el punto de vista” (Fernández 1994: 36) del autor (“una desvalida paloma, que recibiendo en el cráneo el impensado proyectil, rodó con bruscos aleteos de muerte por el rico escalonamiento...” -“El aguacero de oro”-, “ella suele trocar en grato esparcimiento con su danza alegre y bullidora, las tristezas y las nostalgias del espíritu” -“La burbuja”-, “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...” -“Crepúsculo”).

La voz narrativa, sin necesidad de servirse del estilo directo, utiliza el nivel de lengua medio o coloquial (coloquialismos: “chansoneta”, “currutaco”, “tarasca”; fraseología: ser “harina de otro costal”, “no hay mal que cien años dure”; onomatopeyas “*dilín-dindilín-dilín, dindilín*”; voces de origen onomatopéyico “chapaleando el agua”; exclamaciones “¡Inolvidable noche de San Juan!”...) en todos los cuadros costumbristas menos en: “Salamandra” (debido al reflejo del ambiente finisecular de la bohemia), “Cuadro oriental” (debido al exotismo desplegado el palacio de Stambul - Turquía- muy cerca del estrecho del Bósforo donde vive la sultana Aiscé) y “El vaso de agua” (donde el sistema tradicional de obtención de la uva pasa se explica a través de un lenguaje que encaja estampas parnasianas como la del pavo real).

El nivel vulgar y la variedad diatópica meridional también pueden aparecer en los diálogos: “a la hora esta ni *siquiá* más *dao* lo que alguna vez te he *pedío*” -“El tronido”-, “Dícelo a tu padre” -“Escena al sol”-).

“Margaritas a puercos”, “Marina”, “La mujer desconocida” y “Cuadro húngaro” son cuentos cuya estilización temática y formal los ubica dentro de un nivel culto (a diferencia del resto que pertenecen al nivel medio).

⁹³ “El *Cosmopolitismo* ha venido siendo señalado como una de las características modernistas” (Monguio 1962: 75).

El camino hacia la prosa poética (que pasa por el conjunto de las visioncillas y los cuadros fantásticos) avanza sobre este mismo nivel culto del lenguaje suavizado, sin embargo, por una sintaxis donde las repeticiones recuerdan lo conversacional (“da vueltas y vueltas”, “ve a un lado y otro de su camino”, “Mientras ella va y viene” -“La burbuja”-).

Salvo en los cuentos cuya función referencial consigue la superioridad del adjetivo especificativo, en el resto de los grupos genéricos predomina el explicativo que, agobiando al sustantivo (“redondos círculos negros y cristalinos” forma el agua del pozo en “El musgo”), incluso al verbo (La burbuja huye “después por su camino suelta, gentil, ligera, bullidora”), construyendo oxímoros (“quebrada llanura de tejados” se ve desde “El campanario”), sinestesias (“argentino ruido” es el que producen las gotas de “El aguacero de oro”), epítetos y muchos superlativos, contribuye a conformar esa atmósfera poética base de la totalidad de estos relatos breves.

En cuanto a la morfología verbal... sobre el presente de indicativo se apoyan casi todos los cuadros costumbristas, sus idealizaciones (visioncillas) y la mitad de los cuadros fantásticos (porque el incremento narrativo en “La banda de música” y “Visiones de la borrachera” supone la utilización del pretérito perfecto simple de indicativo).

La mayoría de los cuentos se desarrolla en el tiempo narrativo que le es propio (matizado por el presente histórico de “Cuadro húngaro” y el llegado desde el lirismo de “Margaritas a los puercos” y “Marina”), el pretérito perfecto simple como “tiempo comentador del primer plano”.

Resulta llamativo comprobar que los más característicos poemas en prosa de este libro (“El aguacero de oro” y “Crepúsculo”) se encuentran ambos en pretérito imperfecto, “tiempo comentador del segundo plano” y típicamente descriptivo.

El trabajo de la sintaxis da como resultado una prosa llena de ritmo (“cabalgaduras, vehículos y gentes y disfraces” -“Se aguó la fiesta”-) y descripciones con pinceladas sobrepuestas (“casas que dan frente al mar, llenas de vistosos miradores y azoteas, y cuajadas de hoteles y tiendas de comercio, de tabernas y barberías atestadas de gente y de bullicio” -“Marina”-).

CAPÍTULO VI

GRANADA Y SEVILLA (1890).

6. GRANADA Y SEVILLA (1890)

El cuarto libro de prosa recopilatoria publicado por Salvador Rueda lleva por título *Granada y Sevilla. Bajo-relieves*, vio la luz en Madrid en el año 1890 en la imprenta Fuentes y Capdeville y contiene dibujos de García y Ramos, Ruiz Guerrero, Mattoni, Blanco Coris y Clemente, y fotograbados de Laporta.

El libro está dividido en dos partes. El título de la primera es “Granada” e incluye: “La noche de San Juan desde el tren”⁹⁴, “Desde el mirador de la Reina”⁹⁵, “Zambra de gitanos”⁹⁶, “El Generalife”⁹⁷, “La Puerta del Vino”⁹⁸ e “Iluminación en la Alhambra”⁹⁹. La segunda parte se titula “Sevilla” y entre una introducción (“¡A Sevilla!”¹⁰⁰ que recoge la aclaración al subtítulo *Bajo relieves* “Los gitanos, de indolente naturaleza y pasiones salvajes, aparecen luego ante nuestros ojos como figuras arrancadas de bajo-relieves atenienses, y les vemos pasear por la feria entre revueltos grupos de jumentos...”) y un cierre (“Despedida”¹⁰¹) incluye: “El Domingo de Ramos”¹⁰², “El Miserere”¹⁰³, “La procesión del silencio”, “Padrenuestros y pinceladas”¹⁰⁴, “Las cofradías de madrugada”¹⁰⁵, “La feria de Sevilla”, “Las carreras de cintas”, “El mantón de Manila”¹⁰⁶, “Tragedia” y “Desde la Giralda”¹⁰⁷.

⁹⁴ S. RUEDA (1887), “La noche de San Juan”, *El Globo*, núm.4260, 1 de julio, p. 1.

⁹⁵ S. RUEDA (1887), “Desde el mirador de Lindaraja”, *El Globo*, núm. 4264, 5 de julio, p. 1.

⁹⁶ S. RUEDA (1887), “Zambra de jitanos”, *El Globo*, núm.4267, 8 de julio, p. 1.

⁹⁷ S. RUEDA (1887), “El Generalife”, *El Globo*, núm.4272, 13 de julio, p. 1.

⁹⁸ S. RUEDA (1887), “La Puerta del Vino”, *El Globo*, núm.4286, 27 de julio, p. 1.

⁹⁹ S. RUEDA (1887), “La iluminación de la Alhambra”, *El Globo*, núm. 4261, 2 de julio, p. 1.

¹⁰⁰ Los dos primeros párrafos de “¡A Sevilla!” están tomados de “La calle de las sierpes”, *El Globo*, 3827, 21 de abril de 1886, p. 2.

¹⁰¹ S. RUEDA (1887), “Despedida a Sevilla”, *El Globo*, núm. 4202, 3 de mayo, p. 1.

¹⁰² S. RUEDA (1887), “En marcha. El domingo de Ramos”, *El Globo*, núm. 4175, 6 de abril, p. 1.

¹⁰³ S. RUEDA (1886), “Después del Miserere. En Sevilla”, *El Globo*, núm. 3330, 24 de abril, pp. 1-2.

¹⁰⁴ S. RUEDA (1887), “Padrenuestros y pinceladas” aparece publicado como “Cantos de la pasión” en *El Globo*, núm. 4178, 9 de abril, p. 1.

¹⁰⁵ S. RUEDA (1887), “La cofradía de madrugada”, *El Globo*, núm. 4184, 15 de abril, p. 1.

¹⁰⁶ S. RUEDA (1887), “El Pañuelo de Manila”, *El Globo*, núm. 4386, 4 de noviembre, p. 1. Luego en *Boletín del Centro Artístico de Granada*, núm. 54, 16 de diciembre de 1888, p. 45-46.

¹⁰⁷ S. RUEDA (1888), “Desde la Giralda”, *El Globo*, núm. 3931, 7 de agosto, p. 2.

6.1. “La noche de San Juan desde el tren”

El viajero, en la mágica noche de San Juan, va recordando: leyendas, “amorosos recuerdos”, hogueras de “trastos rotos” y juegos juveniles mientras se dirige en tren a su pueblo (“lugares donde vimos la luz primera”).

Es la noche de “más honda vibración” (tras la Noche Buena).

La velocidad hace que el tren difumine el paisaje (“como restos de un sueño”) al dejarlo atrás.

Después de ver la pira de un valle contempla en perspectiva toda la comarca jalonada de fuegos que asustan a los “lebreles”.

Tras el giro del tren surge una nueva luz (“en la plaza de humilde pueblo”) donde los chiquillos “nadan” entre la llama, gritan “vivas a San Juan” y empujan al viajero hacia un “huracán” de recuerdos que acaban en “la fuente de un pueblo”, el suyo, cuyas aguas acogían la mágica mezcla de deseos y bromas.

El narrador, utilizando la primera persona y desde el primer nivel de ficcionalidad, construye un relato (de viajes) en cuya diégesis desempeña el papel de personaje protagonista (“veo una candelada que abre su círculo...”).

El texto queda dividido en tres partes narrativas, excluyendo el clásico conflicto del desarrollo a cambio de un fondo de pintura costumbrista que garantizan la descripción y el recuerdo de la noche de San Juan (mezcla de “costumbres”, “religión” y vivencias -“verbenas”, “cohetes”, “confesión de los enamorados”-).

*El marco sintetiza los rasgos generales de la fiesta que justifican su efecto de “honda vibración”: “pira” (“trastos rotos”, “gavillas de sarmientos”), “fuente del pueblo”, “mozas y mozos”, “misterios”, “horóscopo” (“suerte venidera de los enamorados”).

*El desarrollo describe el paisaje contemplado “desde las ventanas del tren”: (“cordilleras”, “montañas”, “árboles frondosos” -“mosquitos”, “aves”-, “rocas”, “puentes”, “estrellas”, “comarca” -“hogueras”, “lebreles, amedrentados”, “caracoles marinos”-), la “candelada” junto a la “casa de campo” del “valle” tiene entidad de escena (“mozo”, “abuela”, “seco

combustible” -“capacho” viejo transporte de uvas, “estera” antes portadora de boquerones, “cesto” de “esparto” que antes rebosaba “guindas”, “miriñaque de pleita”-), igual sucede con “otra candelada en la plaza de humilde pueblo cercano al camino” (“juegos” de los “chiquillos” con el fuego, “vivas a San Juan”) y con la que parece evocación del pueblo propio (“fuente de un pueblo” -“lindas mozuelas”, “invocaciones a los genios” y a “el santo”, “declaraciones amorosas”, “burlas y bromas”-).

*En el cierre, en forma de apóstrofe, el viajero pide a la “noche de San Juan” que llene de felicidad “los amores” de los que la celebran.

El estilo nominal es consecuencia del tono descriptivo. El tiempo verbal básico es el presente de indicativo que se extiende en la “noche de San Juan” y, junto con la primera persona del singular (“gozo en saludarte”) y el lugar de la enunciación (“desde el tren”), conforman el centro deíctico.

Cualquier referencia al pasado se realiza mediante el pretérito perfecto simple de indicativo -*Tiempo comentador* del primer plano- (“el ridículo miriñaque de pleita que sirvió a la decrépita vieja en sus mocedades”).

El significado general de los adjetivos, equilibrado entre la objetividad y la subjetividad, mantiene el texto entre la realidad de la tradición (“la noche de San Juan, tan henchida de fiestas populares”) y las vivencias que conlleva (“no queda mozo que no se alegre ni abuela que deje de recordar sus floridos abriles”).

Siendo mencionables los casos de doble adjetivación que llenan de estética la modalidad descriptiva (“gratas verbenas celebradas”, “nerviosos lebreles, amedrentados”), resulta representativa la abrumadora cantidad de epítetos (“viejas tradiciones”, “resplandeciente pira”, “coloradas guindas de la huerta”, “recuerdos pasados”, el fuego es “rojo elemento”, “altivas crestas de los montes”, “lindas mozuelas”, “agua cristalina”...) contribuyendo a un tipismo que el cuadro reparte entre la evocación y la construcción panorámica de escenas.

La sintaxis no abandona el ritmo que mantiene a lo largo de todos los relatos breves de Salvador Rueda: bimetraciones (“salta y desparrama”); paralelismos, sobre todo de dos elementos (“sobre las colinas y bajo las

montañas”), seguidos en frecuencia de los de cuatro “y [...] veo de nuevo la hermosa Andalucía, y oigo cantar sus ruiseñores [...], y siento rodar sus ríos [...], y escucho las sentidas coplas”; anáforas “tantas veces pasada en derredor de la fuente del pueblo [...]; tantas veces presenciada desde la casa de campo [...]; tantas veces presidida por alegre coro de mozas y mozos...”; la concatenación “La prole prorrumpe en dilatados vivas a San Juan, vivas que suenan a...”.

Sobre un nivel culto del lenguaje (“oscuro” <*obscurus*, “custodia” <*custodiā*, “salamandra” <*salamandra*...)... la paronomasia (“flamea también la llama”), voces de origen onomatopéyico (torbellinos que “zumban”, “trompas de caza”, “chispas” del fuego), locuciones (“Al dar vista a...”, “en casos de...”), el uso regional del mozarabismo (“búcaro”) y alusiones a estrofas de carácter popular (“romances”, “coplas”) contribuyen a la sencillez que corresponde al tema.

Dentro de la retórica semántica... las metonimias, por formar parte de la expresión coloquial, se hacen frecuentes en los textos de base costumbrista (“vimos pasar ante nuestros ojos”, la abuela recuerda “sus floridos abriles”, “religión que el pueblo guarda, sin rendirse cuenta, en su pecho”, “...se desprenden de todos los labios”...).

Promoviendo la autonomía de los elementos inanimados, las personificaciones son una constante en los relatos de Salvador Rueda (“en cada río que te canta, en cada jardín que te embalsama y en cada estrella que te alumbra”, la máquina del tren tiene “furiosos torbellinos en la melena” y “sorbe con ansia devoradora la distancia”) y reparten el ingenio con estructuras comparativas (en la noche se ven “rocas cubiertas de colgantes greñas vegetales como cabezas truncadas por el sueño”, “los caracoles marinos” vibran “como fieras trompas de caza”, “se ven los inquietos chiquillos zambullirse en la llama como salamandras” -*ser fantástico, espíritu elemental del fuego*-).

Es posible que, tratándose de la noche de San Juan, el lector acepte la magia de ver “el espino quemado en la hoguera lleno de nuevas y amarillas flores, y la hoja del árbol hendida, sana y sin vestigio alguno de cortadura” pero quizá no se haya percatado de que la misma magia ha conectado con el

inconsciente del viajero (“rumor de veladas que hemos visto o soñado, pero que dejaron una dulce memoria en nuestra alma”) y lo ha confundido (“cuando caigo en estos sueños y la imaginación empieza a tomar las alas del huracán...”) llevándolo a percibir la inmediata hoguera con la familiaridad del pueblo propio (“el tren cambia repentinamente de paisaje, y veo la fuente de un pueblo...”).

...Puede que tampoco haya reparado en que el punto de llegada es evasión de una “revuelta confusión de cosas parecidas a negro huracán” que, junto a los “giros de culebra” del agua y las frías y “azules estrellas”, componen un escenario decadente del que consigue salir “el vagón, alumbrado débilmente por luz parecida a macilenta pupila de cristal”

...en dirección al punto de llegada definido por la impresión de luz que el viajero ha proyectado sobre él (es el lugar de “la luz primera”, hay “hogueras luminosas”, los niños juegan con el fuego -“explosión de chispas que le cubre y amenaza incendiarlo”, “describe un agitado círculo que embelesa la vista”...).

6.2. “Desde el mirador de la Reina”

El viajero, “desde el mirador de la reina”, compara el paisaje que desde él se descubre con el que pudieran presenciar las cautivas en tiempos de la dominación árabe.

Tanto el complejo palaciego de la Alhambra como el actual barrio del Albaicín siguen siendo esplendorosa huella del arte musulmán: su arquitectura (“arco festoneado de labores”), urbanismo (“aljibes misteriosos”, “hermosos huertos...”), ocio (“...descansarían al lado de las fuentes”)...

El viajero ve también (“en el remate de la colina”) restos de la “Alcazaba Cadima” o Fortaleza Vieja cuyas murallas continúan cerrando las parroquias de “San Miguel”, “San Juan, San José y San Nicolás”.

Haciendo un recorrido descendente, desde la puerta de Hinznarroman, llega a la “Gidida o Alcazaba nueva”; dejando extramuros el “barrio de los zenetes”.

Pero el “Albaicín” ya no constituye el “inextinguible reinado” de los Ziríes y al viajero, empujado por la somnolencia de la tarde, solo le queda imaginar en la escena gloriosas luchas entre moros y cristianos.

La sensualidad del agua y los jardines del Generife llevan hasta él supervivientes leyendas.

...Y en práctica ausencia de luz, compone el encuentro entre una cautiva y su amante a través de una escala, mientras se baila el “zorongo” en una cueva lejana.

La acción se desarrolla en primavera por ser la única estación en la que confluyen la golondrina (“la atolondrada golondrina que pía...”) y la nieve de Sierra Nevada (“cercanas crestas de nieve”).

“Desde el mirador de la reina” es un relato de viajes que alterna la descripción de escenas reales con otras recreadoras de mundos posibles fantásticos. La voz conductora del texto, dentro de la diégesis, lo divide en tres partes:

*El marco, que la tipografía aísla en el primer párrafo, permite situar al viajero en El Mirador de la Reina -balconada perteneciente a la Alhambra de Granada, también llamada Peinador o Tocador de la Reina, construida hacia el 1537 sobre la Torre de Abu l-Hayyay y que debe el nombre a que fueron los aposentos de la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos V- (“arcos”, “columnas”, “abandonados artesones”).

*El desarrollo comienza siendo evocación, con tintes fantásticos, del “tiempo de los reyes moros” (“magnificencia y esplendor”, “fantasías” de las paredes, “espléndida morada”, “lujo y riqueza”).

Desde la torre de Abu l-Hayyay divisa el barrio del “Albaicín” -núcleo originario de la Granada musulmana desde que el reino zirí rodeara la zona más alta con murallas definiendo la “Alcazaba Cadima” (o vieja) en torno al 1013 (contenía el palacio de los Reyes Ziríes y dos barrios)- también enfocado

desde la fantasía (“labores damasquinas”, “aljibes misteriosos” -“abluciones”- “jardines” -“mujeres”, “amor”, “fuentes”-).

Junto a la iglesia de “San Miguel *el alto*” el viajero observa un inicio de muralla que acaba conduciendo a la “Alcazaba nueva” (“Gidida”) situada al sur del distrito anterior que contiene algunos de los edificios más importantes de la actual ciudad de Granada (*Alhondaq Gidida* o Corral del Carbón, *al-Madras* o Madraza...).

...Pero el pasado ya no es sino antítesis del presente de dos barrios: el “Albaicín” (“sucesión de casas” -“viejos santones”, “muros de las viviendas”, “breves jardines”-, “torres de algunas iglesias” -“ruina”-, “profundos aljibes” -“liso brocal-”) y el “Sacro Monte” (“inmundas cuevas” o “antros” -“roto jirón”, “puerta raquílica”, “mata de albahaca”, “búcaro”, “prole”-, “nómadas”).

Como el realismo no satisface al visitante vuelve a la evocación de imaginativos cuadros: de carácter lírico (“sonora lengua mora”, “poetas árabes” -“hipérboles”, “fantasía”-), militar “batallas” (“falanges de moros” -“blanco turbante”, “alfanjes”, “corceles”, “atambores”, “añafiles”- y “cristianos” -“cruz roja”, “armaduras”, “caballos”, “disparos”-, “polvareda”, “dios”, “moribundos”, “sangre”) o amoroso (“torreón”, “escala”, “amante”, “cautiva”, “serrallos”, “risas”).

A la derecha del “Mirador” se encuentra el “Generalife” -finca de recreo y explotación agrícola de los sultanes nazaríes cuyo palacio data de finales del s. XIII- (“bosque”, “cipreses”, “cedros”, “aguas”, “ciprés de la sultana” -pertenece al Patio del mismo nombre donde una cerámica refiere el legendario encuentro entre Morayma, esposa de Boabdil, y un caballero del clan de los Abenderrajes-).

Fotográficamente, “el Darro desciende por la cuenca de las dos colinas, la de la Alhambra y la del Albaicín” mientras “el día cierra su última luz” (“noche” -“estrellas”-, “postreras vislumbres”, “penumbra”, “luna”).

*El cierre supone la definitiva vuelta a la realidad, contrapunto tangible al idealismo del pasado (“candil”, “cueva”, “gitana” -“caderas”, “pies”, “movimientos”, “zorongo”-, “gente”).

Morfológicamente, predomina el estilo nominal, sobrepuesto, en poco, al conjunto de verbos del texto. El tiempo base es el presente de indicativo (centro deíctico junto con el sujeto de la enunciación -el viajero- y el lugar “el Mirador de la Reina”) utilizado para: referir el momento real del visitante (“golondrina que pía...”), describir los lugares que divisa (“el Albaicín, vista que desde el mirador se contempla [...] granados e higueras que se desbordan de los corrales [...] descúbrense aún las señales de la vieja muralla [...] por el camino que conduce al Sacro Monte [...] contempla asomar el leve perfil de la luna”) y narrar una batalla entre “moros” y “cristianos” (“...choque de alfanjes y armaduras que llegan claramente a los oídos...”).

El pretérito imperfecto de indicativo describe el pasado (“ostentaba sus ajimeces descansando sobre columnas que remataban en arco festoneado de labores”, “en su ámbito existían tres animados barrios”), el condicional simple aventura la vida que en el mismo lugar pudo desarrollarse (“descansarían al lado de las fuentes”) y el pretérito perfecto simple de indicativo se encarga de analepsis algo líricas (“donde un tiempo asomaron los rostros de las cautivas”) o puramente históricas (“poblada de traficantes judíos, a quienes los primeros conquistadores confiaron la custodia de las ciudadelas”).

Cuando la subjetividad, debida a la focalización interna del viaje, desborda la reconstrucción discursiva del espacio visitado y compone otros, posibles (“acometen con irresistible fuerza los cristianos”) o imaginados (“falanges de moros, ceñidos de blanco turbante, que vuelan sobre sus corceles...”) contribuye a la presencia mayoritaria de explicativos.

El peso de la descripción satura a los sustantivos (“animados barrios, llenos de mercaderes”, “breves jardines encerrados entre muros”, “sonora lengua mora”...) y los epítetos juegan importante papel en la literalización de la experiencia (“delicadas filigranas”, “histórico recinto” -del Albaicín-, “menudas gotas de agua”).

Literalización que considera el ritmo parte de su estética: bimembraciones (“defienden y elevan la cruz roja”), mayoritarios paralelismos de dos elementos (“los viejos santones y los recatados ejercicios”) pudiendo alcanzar hasta los ocho que describen el Albaicín, series

anafóricas (“pero tanto esplendor y tan inusitada riqueza, de palacios tan aéreos que ponían competencia a las palmeras, de tanto carácter y tan inextinguible reinado...”), el polisíndeton (“y se agrandan y extienden...”) y enumeraciones impresionistas (“la arquitectura árabe, mezcla de la persa, egipcia y griega”, “deslumbrantes emblemas, lazos y calados”, “San Juan, San José y San Nicolás”).

Las descripciones de lugares que fueron de asentamiento árabe arrastran al nivel culto cantidad de arabismos: “ajimeces” <šamís, “aljibe” <alğúbb, “azulejo” <azzuláyğ[a], “mudéjar” <mudáğğan, “albahaca” <alḥabáqa, “alfanje” <alḥánğar, “añafiles” <annafír, “cármenes” <kárm, “candil” <qandíl.

La retórica semántica (escasa para no perder de vista la realidad) se llena de metonimias que actualizan la sencillez costumbrista (“abriendo los oídos a las frases”, “sonora lengua mora”, “llegan claramente a los oídos”), al igual que hacen algunas metáforas (“falda de la colina”, “crestas de nieve”, “labios de coral”). La originalidad se amontona, sin embargo, en comparaciones e imágenes (“arcos como encajes”, “lacrimoso búcaro”, “los cármenes” están “puestos como elegantes cestos de verdura sobre la tierra”) de ingenioso carácter metalingüístico (“los álamos” “murmuran como sonoras lenguas vegetales”, “los cipreses” forman “acentos invertidos” y las “higueras” tienen “frutos de forma de admiración”).

Aunque el propio texto se esfuerce en recordar su cercanía a los cuadros románticos (“el cuadro que desde el mirador se descubre...”, “costeaban la pintoresca falda...”) lo llena una sensorialidad que desborda sus límites (“atolondrada golondrina”, “el aire que llega cargado con los aromas del Generalife”, en la batalla resuenan “atambores” y “notas de añafiles llegan como ecos perdidos de la vega”).

El viajero, entre jardines (“debajo del labrado mirador elevan los álamos su punta a un número incalculable de metros, y mecen sus frondosos ramajes...”), expresa su insatisfacción con la modernidad que le rodea (el Albaicín coetáneo tiene aljibes de “liso brocal” y “torres de algunas iglesias que se elevan sobre la ruina y parecen meditar en la muerte y la desolación”) optando por reconstruir el pasado (“labores damasquinas en los edificios”,

“estanques de aguas vivas”, “jardines donde las mujeres, poseídas de lánguido beleño oriental, vagarían...”), sentimiento del que se hace cargo la naturaleza (“melancólica hilera de cipreses”).

Del presente escapa también a través de la imaginación, más ágil en ausencia de luz (“la tarde entorna los ojos con pereza”), “aprovechando los contornos y trazos que forman las nieblas”.

6.3. “Zambra de gitanos”

“Unos faroles” alumbran la terraza de la torre de la Vela donde una “apiñada rueda” de gitanos sentados disfruta con el baile que *Marimudanzas* desarrolla en su centro.

Artísticamente toca *Miguelón* la guitarra sobre cuyos modos pone “cátedra de sentimiento” y cuatro bailadoras gozan del privilegio de las sillas.

Habiendo acudido la concurrencia emparejada bulle *Marimudanzas* de celos por compartir *Miguelón* la generosidad de sus amores con “una querida” hacia la que había “inclinado últimamente la balanza”.

El despecho empuja a la gitana a lanzar una copla cuya acusación (“tú ni te percatas/ de lo que te quiero...”) permite al guitarrista reafirmarse en sus tácticas (“...como las del cielo, todo lo que cogen,/ todo lo iluminan”). Pero el “apasionado baile” de *Marimudanzas* “derrama el delirio por la fiesta” ganando a la totalidad del grupo, incluido al guitarrista cuya copla sella su rendición (“...a cada salto de tus pies de oro/ se aumenta mi vida”).

El auditorio se alegra con la pareja que protagonizó la “zambra dada en nuestro honor por el eximio periodista Luis Seco de Lucena”.

El sencillo conflicto amoroso permite una esquematización actancial que activa los celos de *Marimudanzas*, Sujeto cuyo Objeto es conseguir la exclusividad en el amor de *Miguelón*. Dificultan el éxito de sus pretensiones dos Oponentes: uno, el propio carácter del guitarrista, alma expansiva “que lo quiere todo por igual” y otro, la existencia real de “su querida” con quien compatibiliza los afectos de *Marimudanzas*. El duende de esta es el

Destinador que la empuja a expresar sus sentimientos a través del cante y del baile, procedimiento cuya consecuencia no solo es la ferviente adhesión de Miguel sino del auditorio al completo que acaba actuando como Adyuvante para alargar el jaleoso marco en el que los amantes “vienen a razones” hasta convertir la zambra en celebración de “la nueva unión”.

Los nombres de estos personajes informan del tono desenfadado, cercano a la comicidad, del texto: *Marimudanzas* (< mudanza: movimientos que se hacen a compás en los bailes y danzas), *Miguelón* (donde el aumentativo quizá sea debido al acogedor desinterés con que se prodiga en los afectos) y “Don Cuyo” (genérico alusivo a la pareja con que cada gitana decidió acompañarse en la fiesta).

Se localiza la acción de lo que parece un relato de viajes “en la histórica y renombrada Torre de la Vela, en una de las serenas noches de Junio” durante un homenaje a Salvador Rueda movido por el periodista Luis Seco de Lucena; Doctor, además, en Filosofía y Letras, historiador, periodista y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que fundó en 1880 el periódico *El Defensor de Granada* dirigiéndolo hasta 1915 y promotor de la coronación del poeta José Zorrilla en 1889 en el Palacio de Carlos V, perteneciente al mismo recinto de la Alhambra de Granada que la citada “Torre de la Vela”. La campana de esta torre fue instalada en 1840 sobre sus casi veintisiete metros de altura desempeñando la función de reloj nocturno para los agricultores de la Vega: comenzaba a sonar de 8 a 9:30 de la noche, continuando a intervalos y con distintos toques hasta las 3 o las 4 de la mañana, según la estación del año. Así, puede inferirse que la zambra no se extendiera más allá de esta hora puesto que “la campana que anuncia la sosegada hora a los huertanos, rompía a veces los ecos de la fiesta con sonoros mazazos...”.

El relato de viajes en el que una voz homodiegética inserta el cuadro con núcleo narrativo se divide en tres partes:

* El marco asume su función de presentación esquivando rápidamente a las personas (“evitándome el prelude mediante el cual suele hacerse la

presentación de cada persona...”) para centrarse en los personajes (“pongo desde luego en pleno ejercicio del baile, allí donde marca su centro y punto la reunión...”):

-El retrato de “*Marimudanzas*” habla de sus coplas gitanas (“salir por *lo hondo*”), su inteligente expresión en el cante (“tan sabiamente se canta de lo sentido...”) y su habilidad en el baile (“enredoso zapateado”).

-El adjetivo “tenebrosos” cuya semántica cubre los campos físico, psíquico y artístico (tenebrismo barroco) sintetiza el retrato del círculo de “gitanos”, que junto a los protagonistas integran “la zambra” y “corean con palmas”.

-Incompleta es la pintura de “*Miguelón*” que “pasa los ágiles dedos por las cuerdas” -“bordones”, “prima”, “inmediatas”-.

Y, centrarse también, en la topografía del lugar (“la propia torre de la Vela” bajo un cielo lleno “de estrellas”).

*El desarrollo, abierto con la onomatopeya de las cuerdas (“-*Tipirí, tipirí, tipirí*”), describe el entorno de la bohemia (“piel de bronce”) en el granadino barrio del Albaicín (“enérgico sol”, “*casuco* lleno de telarañas” de “un solo palmo”) y precisa los trabajos de “la copla” (“hilo que comunica la queja”) y el baile (“su cuerpo, templado como instrumento músico por el amor, vibra y ondula...”) hasta ablandar el corazón de Miguel, quien pone “buena porción de fuego” en sus palabras acompañadas con “la guitarra” (“vieja habladora que alcahuetea” volviendo el sentimiento hasta la gitana que lo percibe en tanto que “tropel de hormigas de patas luminosas”).

*El último párrafo afianza (“el auditorio hace por el arreglo de los contendientes”) y celebra “la nueva unión de los enamorados”.

Tipográficamente separado de la fábula, el relato de viajes es marco de esta: “...suele hacerse la presentación de cada persona de las que han de componer un cuadro o historia para que juzgue y examine el lector y diga al tanto de sus méritos, deméritos y circunstancias [...] fue una ruidosa zambra dada en nuestro honor por el eximio periodista Luis Seco de Lucena...”.

El nivel fónico acoge cuatro coplas arromanzadas con versos hexasílabos, a excepción del tercero de cada una que es dodecasílabo. Se trata de una métrica popular acorde con los gitanos de su historia.

Participan de este nivel: la onomatopeya que reproduce el sonido de la guitarra “-*Tipirí, tipirí, tipirí*”, voces de origen onomatopéyico (“chasquea”, “toca”), la aliteración que reside en el “fondo confuso” que el jaleo aporta a la danza o la interrogación retórica “¿para qué hay corazones como manantiales en punto a querer...?”.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal con dos tiempos base: el presente de indicativo extendido a lo largo de todo el discurso (abarcando: el proceso de escritura “mediante el cual suele hacerse la presentación de cada persona...”, el conocimiento del mudo del autor “de otros tantos modos lo oigo decir”, la intemporalidad del costumbrismo “corean con palmas o palmadas”, comentarios metalingüísticos “si así se me permite jugar con las palabras” o el presente habitual con que “la campana anuncia la sosegada hora a los huertanos”) y un solo pretérito perfecto simple de indicativo capaz de retrotraer al pasado la fábula (“fue una ruidosa zambra”).

La perífrasis verbal de obligación es la más utilizada por tratarse, tanto de un homenaje literario (“presentación de cada persona de las que han de componer un cuadro”) como de una zambra (“faltándole los incidentes y detalles que la imaginación tiene que fraguar para que resulte artístico el cuadro que describe”), sucesos ambos tipificados.

Los imperfectos finales (con valor descriptivo) acercan la trama, recién ubicada en la realidad, al lector: “la campana [...] rompía a veces los ecos de la fiesta...”.

Los adjetivos, abundando los explicativos, materializan la subjetividad del amor.

En ellos depositan las clases de palabras la responsabilidad del adorno mediante: adjetivaciones envolventes (“sonoros mazazos dados...”), epítetos (“ruidosa zambra”, “enérgico sol” o el “iluminado pabellón de estrellas” que es el cielo), la idealización semántica (“ceguera sublime”) y morfológica (“la zambra, la cual, siendo de lo más típico y clásico en punto a fiestas granadinas...”), estilización de las funciones circunstanciales con el

complemento predicativo (“de pronto, más humano y compasivo que antes, canta al son de las cuerdas”) y el acercamiento a nuevos valores a través de la sinestesia (“dulces lucecillas”, “voz tan linda y fresca como...”).

La sintaxis se apoya en el ritmo: repeticiones (“que la gitana labra y labra”); bimembraciones (“vibra y ondula adelantando o retrocediendo”); paralelismos, sobre todo, de dos elementos (“con pantalla al concurso y luces al cuerpo de baile”) aunque pueden llegar hasta las ocho anáforas que marcan el baile de *Marimudanzas* (“...ya gira, ya torna, ya une los párpados y los abre...”); polisíndetos (“ya saca el apretado busto, y lo muestra, y pone de relieve...”); concatenaciones (“exhibe los cuatro frentes de su persona, que frentes habremos de llamarles...”) y quiasmos que flexibilizan las estructuras “ni el *casuco* lleno... [...] ni el enérgico sol [...] ni detalle alguno”.

El nivel de lengua en el que se desarrolla “Zambra de gitanos” es el medio: en él confluyen tanto la distensión del baile popular como la implícita actitud conversacional de la voz conductora del texto que siempre tiene en cuenta al receptor (“para que juzgue y examine el lector”, “terrazza, que si el lector no lo toma a mal, es la que en la propia torre de la Vela...”).

Muy abundantes son los coloquialismos (“porción de”, “temblequeos”, “redondel”, “trapisonda”, “botonazo”, “va soltando prendas”, “hace por el arreglo”...) así como todo un conjunto de locuciones (“toma a mal”, “al tanto de”, “pone a la vista”, “tan a gusto”, “por lo general”, “pone de relieve”...), derivaciones (“méritos, deméritos”, “movible y movediza”, “palmas o palmadas”...) y sufijos (“flexioncillas”, “*casuco*”, “*Miguelón*”, “gigantesca”, “cadeneta”, “golpecillos”, “hillo”...) próximos a su nivel.

...Con los que se intercala algún cultismo (“concurso” <*conkursus*, “bulle” <*bullīre*, “blasfema” < *blasphēmus*, y este del gr. βλάσφημος, “veladas” <*velāre*, “ánforas” <*amphōra*, “salmodia” < *psalmodia*...) y arabismos (“tabuco” < *t ābiq*, “zambra” <*zámra*, “algarabía” <*al‘arabíyya*).

El tono popular recupera familiares metonimias (“donde hay más de un corazón que se comunique”, “la pasión estalla aguijada por los celos en tal o cual pecho”, “botonazo de fuego en la oreja”...) y reserva la originalidad para la imagen (“la guitarra ayuda a la escena arrancando pedazos de sentimiento”, “vibran y se revuelven las interjecciones”, “llévalo en columna

salomónica por el aire”) que a veces llega en forma de comparación (“va en artística postura como gallo que arrastra las plumas por el suelo”).

Todo envuelto en reminiscencias clásicas (“levanta y coloca en posición de diosa la cabeza”), beleños orientales (“los vagos ojos orientales”, “gente tomando postura oriental en el suelo”), naturalezas parnasianas (“sol que abre boca de rubíes en la granada”) y alumbrados impresionistas (“Lucerillo, baila”) amarrados a un castizo Simbolismo (“cabeza donde tiembla un remecido clavel color de llamas”).

6.4. “El Generalife”

El viajero reconoce la imposibilidad de expresar “la emoción que despierta el famoso edificio construido por Omar, el príncipe...”, donde “celebraban los magnates moros sus zambras y sus fiestas”.

En “la colina” donde se asienta el Generalife había más palacios de los que solo quedan ruinas (“Daralarosa”) y otros restos arqueológicos de la misma época nazarí como “los llamados albercones del *moro* y de los *negros*” y “*la silla del moro*” desde donde la altura extiende a los ojos una privilegiada vista (“uno de los cuadros más hermosos del mundo”)... en cuyo plano inmediato se encuentra el Generalife: un exuberante paraíso que cuenta con estancias fantásticas (“El techo formado de estrellas cupulinas y menudas labores coloridas...”), históricas (“retratos colgados de los muros...”), “patios” (“el patio del cauce”) y la escalera con “susurrantes pasamanos de agua” que conduce a “un mirador con una soberana galería de arcos que dan a la más deslumbrante colección de jardines de la tierra”.

De fondo, “las fuentes...” cuyos ecos llevan a buscar “amorosos ojos verdes a través de los temblorosos círculos del agua...”.

Genéricamente, “El Generalife” es un cuadro descriptivo con estética modernista, dividido en tres partes y centrado en el monumento declarado Patrimonio de la Humanidad, junto con la Alhambra, en 1984. Se construyó a mediados del s. XIII, y según reza una inscripción de 1319, el rey Abu I-Walid

Isma'il (1313-1324) lo redecoró. Su nombre árabe parece significar “Jardín del arquitecto” (*Yannat al-Arif*). Es un palacio situado en la ladera del Cerro del Sol que estuvo habitado por los reyes nazaríes de Granada y fue utilizado tanto como finca de recreo como para la explotación agrícola con territorios extendidos en una amplia media luna desde el Darro hasta el Genil.

Sugerida esta información general, tras el marco, comienza el desarrollo:

En el mismo Cerro existen hoy restos de lo que fueron palacios (*Dar Al-Arusa* y de los Alixares) y construcciones necesarias para el abastecimiento de agua en la zona (el albercón “de los *negros*” forma parte del complejo hidráulico de la época nazarí que permitía transportar el agua desde el río Darro a través de la Acequia Real, elevarla mediante una noria y almacenarla en la *Alberca rota* que surtía a *Dar Al-Arusa*, “*la silla del moro*” y, a cierta distancia, el *Albercón del negro* que llevaba agua al palacio de los Alixares).

“*La silla del moro*”, en la parte superior del Cerro del Sol, era un pequeño castillo del s. XIII destinado a la protección del Generalife y sus huertas, dada también la gran importancia de la distribución del agua desde la Acequia Real a toda la Alhambra.

Desde esta perspectiva estratégica el viajero describe el entorno (“fértiles huertas”, “torres del Albaicín” -“jardines”-, “sierra” Nevada, ríos “Dauro” y “Genil”, “la sierra Elvira”, “Torres de la Alhambra”, “ondas de verdura” y canales de agua que llevan la vista al Generalife”).

El palacio abre nueva serie descriptiva (“templetes” -“columnas”, “capiteles”-, “fuentes” -“tazas”, “surtidores”-, “arcos” -“enjutas”, “arabescos y ajácaras”-, “el *mirab*”, “adornos de estuco”, “letreros religiosos”, “fajas con la inscripción *Dios es grande*”, “vestíbulo” -“mármol de Macael”, “enrejados de hojas y calados”-, “techo” -“estrellas cupulinas”, “menudas labores”-, “retratos colgados de los muros” -al pabellón norte, uno de los dos que cierran el Patio de la Acequia, se añadieron en época cristiana dos aposentos, a ambos lados, donde se exponían colecciones de retratos reales y de importantes familias de Granada, estos aposentos fueron derribados en 1926-: “el destronado Boabdil”, “Muley - Hassem”, “Cid Hicaya”, “Catalina de Granada”, “Isabel de Portugal”, “Don Felipe y Doña Juana” “y otros retratos...”).

El “patio del cauce” (o patio de la Acequia, la parte más importante del Generalife, consta de una serie de surtidores cruzados en torno de la Acequia Real instalados en el s. XIX, sobre un conjunto de doce caños originales) constituye todo un cuadro de sensualidad y color, tanto en la realidad como en el texto (“flores”, “agua”, “gotas”, “geranio”, “hoja”, “tallo”, “surtidor”, “luz”, “colores”, “burbujas”, “salto”, “ramo de flores”, “aromas”, “cauce”, “canales”).

El viajero sube luego “la falda de la colina” hasta “un mirador” mediante una peculiar escalera formada por “una sucesión de mesetas y tramos” con “techo de sanguíneas y verdísimas parras” (“tapiz de las pámpanas”) y “pasamanos de agua”. Realmente se trata de la Escalera del Agua que, entre laureles, permite el acceso a la zona más elevada del Generalife donde se encontraba un oratorio, la escalera tiene como pasamanos dos canales (por donde discurre el agua de la Acequia Real) y se reparte en tres tramos con planta circular y fuentes bajas.

Tras recorrer el Generalife alcanza de nuevo la vista panorámica que le hizo reparar en él. Y el agua que le condujo entonces al palacio (“y el manto de lujosa pedrería fingido por el agua, que el Generalife abre...”) vuelve a llamar su atención (“las fuentes, como preludiando canciones amorosas, arrullan lugar tan lleno de encantos...”).

El cierre, localizado tipográficamente en los tres últimos párrafos, salta al amor (“se oculta en cada fuente una ondina...”), desde la magia del lugar (“deleite infinito”, “suave delicia”, “placer”, “encanto”, “paraíso”).

El tiempo básico sobre el que avanza el “El Generalife” es el presente de indicativo, coincidente con el centro deíctico del viajero cuyo paseo conforma el texto. El lugar de la enunciación es “*la silla del moro*, que domina el grandioso paisaje de la vega”; su momento, el día presente (“del cual solo dan hoy señales...”, “hoy, aún va a dar carácter de histórica reliquia...”) y la persona de la enunciación es una primera persona oculta tras la impersonalidad (“descúbrese...”) o expuesta, como mucho, entre el plural (“los sueños de nuestra edad primera en los que hemos visto...”). Primera persona que siempre está en comunicación con el lector (“el destronado

Boabdil, cuyo suspiro todavía resuena en nuestros oídos”) y cuya intención conversacional se traduce en abundantes locuciones próximas al nivel medio (“...de todo punto...”, “sostiene en pie”, “en seguida”, “dase vista”...).

Desde el centro deíctico parten: analépsis de carácter histórico (“aún se deletrea lo que fue el magnífico edificio cuando...”), también mediante imperfectos de indicativo con función descriptiva (“lucía su riqueza y su hermosura, y escondía en sus estancias...”); condicionales que cubren las recreaciones del viajero (“entonces aparecerían en toda su magnificencia los templetes...”, “entonces luciría...”) y perífrasis ingresivas que recuerdan el imparable avance del tiempo (los dos ríos “van a desvanecerse en los campos”).

La abundancia de adjetivos (cuyo conjunto supera al de los verbos) clasifica el texto como de estilo nominal. El punto de vista justifica: la subjetividad (que emerge en el mayor número de explicativos) y la intención literaria patente en: epítetos (“vaporosa niebla”, “alto mirador”, “elevadas puntas de la sierra”), superlativos (“profundísimo estruendo”, “finísimas labores”, “verdísimas parras”...) y un afán por el matiz (“ilimitada llanura manchada de fértiles huertas”, “bello reinado moro”, “extensa vega, salpicada de huertas”...)... incluso sensorial (“lugar delicioso”, “suave delicia”, “inefable y dulce el encanto”).

Acompaña la sonoridad del agua, el ritmo sintáctico: repeticiones (“una gota por otra gota”); bimetraciones (“rebota y se deshace”); paralelismos, sobre todo de dos elementos, puede que con anáfora (“la gigante sierra, siempre inmóvil y siempre erguida”) o quiasmo (“formado de estrellas cupulinas y menudas labores”), reservando las largas series de ocho y nueve elementos para las panorámicas o el juego de los surtidores sobre la Acequia Real; la concatenación (“cautiva entre las dos sierras, sierra Elvira y sierra Nevada”) y polisíndetos que marcan los tiempos (“el Generalife abre y extiende y hace centellear ante los ojos...”, “y rueda, y se destrenza...”...).

Los textos de Salvador Rueda relacionados con el mundo árabe siempre conllevan cierta cantidad representativa de etimologías propias (“zambros” < *zámra*, “albercones” < *albírka*, “ajaracas” < *aššaráka*, “mirab” < *miḥrāb*, “tazas” < *ṭ ássa*).

...Desde la retórica semántica, las personificaciones justifican la construcción de un mundo autónomo cuyos elementos deciden cuanto hacen (“*la silla del moro*, que domina el grandioso paisaje...”, “la Naturaleza ha derramado el cúmulo de sus galas...”, “el Generalife oculta sus derruidos muros...”).

El resto de los recursos, busca explicar efectos visuales. Repetidas metonimias preparan el camino (“daría a los ojos espacio en qué vagar”, “hace centellear ante los ojos”, “parecen pasear las miradas”, “la vista se hiere...”...) a metáforas (contenidas sobre todo en “el patio del cauce”: cada surtidor es “un chorro de cristal”, “un tallo de espuma”, “un látigo de gotas” y todos forman “hebras radiantes del agua” cuya desmembración compone “lágrimas” o un “agitado collar”) y comparaciones (Sierra Nevada está “erguida; como grave centinela”, las moléculas del agua “se ciernen como toldo de luz en el ambiente”, un ramo de flores gotea “como derramado cáliz de rocío”...).

De forma directa invade el Modernismo el texto a través de: rasgos orientales (los propios “palacios”, su entorno de “opulentos jardines” y “huertas” y personajes -“Omar”, “Boabdil”, “Muley-Hassem”, “Cid Hicaya”-) y sensuales (“la voluptuosidad tomaba todas sus indolentes posturas”, “escondía en sus estancias mujeres de africanas pupilas, de pechos sensuales y formas primorosas”) producto de la evasión arrastrada desde el Romanticismo (“parece ofrecer descanso al viajero”).

El mundo árabe conlleva de por sí atmósferas parnasianas (el agua que discurre por el entorno del Generalife es “manto de lujosa pedrería”, sus surtidores forman “palmas de perlas”, el vestíbulo del palacio “luciría en toda su riqueza”, el “patio del cauce” es “un profuso diluvio de diamantes”) que el texto, a elección particular, impresiona de luz (los techos de estrellas se convierten en “cielo de luceros”, los saltos de agua son “deslumbrante batuda de cuentas irisadas” o “brillante barra de cristal” y todo el cuadro se llena de “gracia y esplendor”).

...Y en esta “deslumbrante colección de jardines”, el viajero se abandona a lo que pudo haber habido allí en otro tiempo, flotando entre “velos”, “vaporosa niebla”, “sueños”... y los “sones” del agua que en una especie de

eterno retorno simbólicamente depositan el texto en el mismo punto de donde partió, donde otros estuvieron (“Desde el elevado sitio contemplaríase...”).

6.5. “La Puerta del Vino”

La voz conductora del texto asegura que el recinto de la Alhambra y su entorno permanecerá para siempre en la memoria del que lo haya conocido y a él volverá cada vez que “ansíe recrearse” en “el arte” de sus ruinas.

Tras haber recorrido las “maravillas de la Alhambra”, el visitante comprueba que las formas y adornos de “el arco doble de la Puerta del Vino” superan en belleza al resto de los arcos, grabándose en su recuerdo “como símbolo” de la “construcción árabe”.

Es el “templete” enclave privilegiado que debe su nombre a la antigua descarga del vino hasta concluir su venta “para el consumo del Real Sitio de la Alhambra”.

Antes de la reconquista fue “*mirab*”, lugar desde donde “los devotos” dirigían sus oraciones hacia “Oriente” en amaneceres luminosos que hacían resplandecer los relieves del arco.

Cuando el narrador imagina a través de la “Puerta” un atardecer convierte sus “chispazos de lumbré” en parte de una batalla donde los “moros [...] perseguidos giraban la vista hacia la Alhambra y derramaban lágrimas de dolor”.

Con función semejante a la que tuvo en época nazarí, la Puerta del Vino es la principal puerta de acceso a la Medina de la Alhambra. Es uno de los edificios más antiguos de la Alhambra nazarí, atribuyéndose su construcción al Sultán Muhammad III (1302-1309). El entorno justifica la representatividad del léxico árabe (“*mirab*” < *miḥrāb*, “ajimez” < *šamis*, “alfanjes” < *alḥánğar*, “cimitarras” < *š imaş ām[ah] ṭ āri'a*, “aljibes” < *alğúbb*, “jaiques” < *ḥayk*, “alicatados” < *alqāt [a]'*, “recamados” < *rāqm*).

Genéricamente, “La puerta del vino” es un cuadro costumbrista de carácter fantástico (“cuadro fingido”) dividido en tres partes:

*El marco es un apóstrofe dirigido a otras edificaciones del recinto de la Alhambra (“*Torres bermejas*” -tres torres de función defensiva que se remontan al s XI, están enlazadas mediante una muralla con la Alcazaba de la Alhambra-, “recinto primoroso de la Cautiva” -torre y palacio, es uno de los espacios más destacados de la decoración nazarí que debe su autoría al sultán Yusuf I-) o de fuera de la ciudad (“faldas del Generalife”, “sierras y llanuras”, el barrio del Albaicín o “blancos caseríos”, “ciprés misterioso de la sultana” en el Patio del mismo nombre localizado en los jardines del Generalife, “cármenes floridos”, “fuentes bullidoras”) donde el espíritu siempre acudirá en rendida alabanza por su “arte”.

*El desarrollo indica que “El arco doble de la Puerta del Vino” (“ligeramente apuntado”, “enjutas”, “mármol”, “llave”, “bóvedas”, “inscripciones y letras africanas”, “decorado” -“cintas y flores”-, “ajimez”) permanece “en las retinas” sobre el conjunto de los utilizados por la “arquitectura árabe”.

Rodean el “templete” (“el palacio de Carlos V”, la “Torre de la Vela”, la “colina del Albaicín” -“higueras”, “granados”, “aljibes”, “casas”-, “la sierra”, “la puerta *Judiciaria*” -bajo él-, “fuentes”, “árboles”, “jardines”).

Se utilizaría la puerta como oratorio (“ritos y ceremonias”, “alabanzas y preces mahometanas”) árabe (“tez morena”, “barba rizada”, “pupilas adormecidas”, “nariz correctamente aguileña”, “jaiques”, “turbantes”) al amanecer convirtiéndola en receptáculo de reverberaciones (“alicatados”, “labores de mármol”, “cornisamentos”, “relieves sembrados de flores y hojas”, “enjutas”).

*El cierre contiene un imaginado “crepúsculo” con formas de “batalla” (“caballos”, “moros”, “leones” -“garras de vapor”-, “cristianos”, “masas cenicientas de vapores”, “chispazos de lumbre”) que acaba dejándolo todo sin “colores”.

La voz narrativa, desde el primer nivel de ficcionalidad, llena de fantasía su descripción *fotográfica* de la Alhambra. Un narrador homodiegético, a

través de la evocación (“yo he soñado ver a la caída de la tarde...”), actúa en su propio cuadro desde donde se comunica con un narratario (“se graba en el cerebro después que hemos recorrido las maravillas de la Alhambra, y queda su imagen dentro de nosotros”) participe de su mismo conocimiento del mundo.

Morfológicamente, el peso de la adjetivación lleva al texto a un estilo nominal que no deja la narración ausente. El cuadro se apoya sobre un presente de indicativo que habla de una realidad coetánea al momento de la enunciación (“luz abierta a Oriente y a Poniente y enseña en su interior bóvedas...”) en torno a la cual surgen: hipotéticas analepsis (“el palacio de Carlos V, obra más bien concebida por la cabeza de un guerrero que soñara con castillos...”), prolepsis premonitorias (“no podrá arrancaros de la mente ni borrar vuestro recuerdo de la memoria”), cuadros cuyos *tiempos comentadores* no se asientan en la realidad (“elevarían al sol las miradas en demanda de sensuales dichas y placeres...”) e imaginativas narraciones pegadas a la descripción (“sobre los que iban arrogantes moros de jaique azul y vívido turbante”) que utilizan *tiempos comentadores* del primer plano en los momentos de máxima tensión (“las lanzas se revolvieron, los trajes se mezclaron, los guerreros pusieron en alto los brazos...”).

...A pesar de la fantasía, de la gran cantidad de adjetivos que rodean al sustantivo (“achatada cubierta mudéjar”, “afiligranada arquitectura árabe”, “esbeltas capillas cilíndricas...”) y de la idealización semántica reforzada con el superlativo (“sutilísimos arcos de ajimeces”, “que llega al más alto límite de la elegancia”, “La luz, como el más divino artista del Universo...”) la mayor proporción de adjetivos especificativos (sobre los explicativos) contribuye a mantener el texto globalmente anclado en el mundo real.

La sintaxis explota los límites líricos que la prosa le permite dando como resultado un cuadro fantástico en prosa poética: repeticiones (“poco a poco”); bimebraciones (“se avecina y apaga”); paralelismos (“construye sus palacios y sostiene sus techumbres”), puede que con quiasmo (“alegre juego de arcos infinitos”), que llenan series de anáforas (“ya de azul, ya de rojo, ya de otros matices”) ampliándolas hasta los nueve elementos del apóstrofe

inicial o los ocho que suman diferentes formas de construir arcos (“podrán en las milagrosas estancias del palacio árabe lucir otros arcos su gallardía, enseñar sus calados y poner una banda de cielo tras ellos...”). Enumeraciones impresionistas (“sobre adornos, encajes y relieves”) y polisíndetos (“...y sus ríos y las torres de sus templos”) repiquetean en pequeños espacios.

La retórica semántica, para transmitir al lector aquello que percibe (“después de haber visto desfilar delante de los ojos”, “la lente enorme dejábame ver...”), utiliza: sencillas metáforas para la descripción realista (“crestas de la sierra”, “faldas de las colinas”, “gargantas de los peñascos”), metonimias que salpican el texto de puntos con vida autónoma (“concebida por la cabeza de un guerrero”, “los jaiques de pliegues ampulosos, se agruparían”, “los turbantes, retorcidos y corpulentos, se posarían sobre las cabezas”), originales imágenes (los mocárabes son “estalactitas”, su acumulación semeja “el arco atrevido de los torrentes” y sus colores parecen conseguidos robando “a una primavera sus mariposas”; las labores sobre el mármol del “arco doble de la *Puerta del Vino*” son “recamados de un sueño a los quince abriles” y están labradas “con finas agujas en la piedra”; la nieve deja las cumbres “arropadas en perpetuos cobertores” y el atardecer las convierte en “largas pizarras de coral” que “componían soberbia escalinata por donde empezaban a subir con temeroso paso las estrellas”).

Se utilizan técnicas de creación mezcladas con las de la pintura (“dando al lienzo interminables plazas de blanco tono, como dicen en su especial dialecto los pintores”, la luz “teñiría con su pinceles mojados en tintas suaves los alicatados...”).

...O coincidentes con ella, como el Impresionismo que convierte “La puerta del vino” en “símbolo del elegante arco árabe” con “toda la fábrica de oscilaciones y temblores luminosos, como esas lámparas profusas en adornos que destrozan y pulverizan la luz en sus cristales”.

Todo ubicado en un curioso paraíso tan oriental (“bellos jardines”) como clásico (“faldas amenas del Generalife...”) que propicia la ensoñación (“las huestes chocaron poco a poco con esa poética lentitud de los nublados”) y se llena de fuentes (“las fuentes murmurando sentidas historias de oros y

sultanas”, “fuentes bullidoras”, “como fuente por cuyas tazas ruedan las cuentas luminosas”) para recordar el imparable paso del tiempo.

6.6. “Iluminación en la Alhambra”

La iluminación nocturna del palacio de la Alhambra es “de cuantas maravillas” se hayan podido contemplar “la que más grabada queda”.

Imaginar la belleza de sus “salas espléndidas llenas de columnas”, sus “patios”, “techos”, “puertas”, “jardines”, la “sierra” en que se recuesta o el barrio del “Albaicín” que al frente contempla, no dan idea de la “emoción divina que transmite” el edificio desde su interior.

El “patio de los Leones” conforma lo que parece una “fuente que nos cubre por encima de la cabeza”.

La misteriosa agilidad con la que los “arabescos” recorren las paredes semeja la que tienen “los rayos de luna” para atravesar “los calados” y dormirse “sobre el mármol”, zambullirse “en la fuente” o permanecer flotando en el aire.

El universo matemático que es la Alhambra multiplica sus series (“un estanque rodeado de finos arrayanes copia en su fondo un jirón de cielo cuajado de estrellas”) imitando los efectos del agua (“estalactitas que bajan con la profusión de los flecos de agua en las cascadas”).

El alba lleva hasta el oído los sonidos que tapaba la “hoguera” de la iluminación nocturna.

Genéricamente, el texto es un cuadro en prosa poética dividido en tres partes:

*El marco centra las coordenadas espaciotemporales: un acto (“Iluminación de la Alhambra”) promovido como “obsequio por un Ministro antes artista y poeta” en “la Alhambra de Granada” en “Junio” de “1887” (Según cita final).

La Alhambra de Granada es una ciudad palatina andalusí que desempeña el papel de residencia real desde la llegada del primer monarca nazarí

Mohamed ben Al-Hamar (Mohamed I, 1238-1273) y está desde 1984 declarada por la Unesco Patrimonio de la Humanidad.

*El desarrollo, tras los dos párrafos iniciales, comienza con un imperativo a modo de apóstrofe “Imaginaos...”: “salas” (“columnas”), “patios” (“arcos”, “calados”), “techos” (“labores mudéjares” -“encasillados”, “trazos y caprichos”-, “alicatados”, “arcos de punta” -“estalactitas”-), “puertas” (a: “jardines” -“saltos de agua”-, “el baño”, “el distante paisaje”), “sierra” Nevada, el barrio del “Albaicín” (“muezzin”, “alta torre”, “oración”).

Elementos todos insuficientes (sin evocar el “cristal”) para que el lector consiga la auténtica representación “de la delicadeza del edificio”.

“El patio de los Leones” (“sistema de columnas” -124 columnas de mármol blanco de Macael, Almería-, “calados” de las mismas, “templete” - formados por grupos de cuatro columnas en las esquinas y los dos mayores que avanzan a los dos lados opuestos del patio en recuerdo de la tienda de campaña de los beduinos-, “león” -doce leones del s. XIV, también de mármol de Macael, alegoría del poder que reside en el sultán-).

“Desde el lado de la fuente [...], descúbrese otra sala llena de arcos y labores...” -probablemente se trate de la Sala de los Mocárabes, situada al lado oeste del Patio de los Leones y con acceso a él mediante tres arcos de mocárabes; en sus paredes se pueden observar fajas de yeserías entre las que se encuentran el escudo y el lema nazarí- (“hebra de arabesco”, “motivos”).

“En otro elegante patio, un estanque rodeado de finos arrayanes...” -se trata del Patio de los Arrayanes cuyo nombre procede de los macizos de arrayanes (o mirtos) que rodean el estanque central- (“puerta oscura” - “sutiles labores”-, “delgadas columnas” -“arco de estalactitas”, “mirador”-).

“Una luz roja” en cada “patio” (“arco”, “alero”) y en cada “sala” (“esquina”, “centro”) “incendia” las construcciones e “irisa las gotas de agua”.

*El cierre llega tras el apagado de las luces dejando libre la atención del viajero para percibir los sonidos del alba (“rumores” de la “ciudad”, “quejas de amantes sultanas”, “aguas” del “Generalife”, “voz” del “almuédano”).

La voz conductora del texto, desde el primer nivel de ficcionalidad y formando parte de la diégesis (“mandado iluminar en nuestro obsequio”),

construye el relato de su experiencia en forma de analepsis utilizando el recuerdo imborrable de la misma (“aún titila y centellea en mi cerebro”).

Morfológicamente, predomina el estilo verbal donde un solo pretérito perfecto simple de indicativo (*tiempo comentador* del primer plano) arrastra la acción al pasado (“pasó ante mis ojos”). El segundo tiempo básico es el mayoritario presente de indicativo, que unas veces recuerda la esencial intemporalidad del edificio (“obscuras labores mudéjares que forman elegantes encasillados”) y otras el valor histórico del relato (“incendio que brilla y relampaguea en medio de la sombra”).

Subjuntivos y condicionales están presentes en comentarios metalingüísticos (“dijérase que toman voz y palabra los aromas...”, “dijérase que pasa sobre las rocas y las fuentes la madrugadora diosa...”) y en aproximaciones a mundos posibles no coincidentes con el real: “si fuera posible construir un aéreo palacio con elegantísimas copas de cristal [...] daría una ligera idea...”.

Las series repetidas que conforman la Alhambra se dibujan mediante gerundios (los arabescos van “sustituyéndose y sustituyéndose...”) y los imperativos: “imaginaos [...]; imaginaos [...]; imaginaos [...]. Figuraos [...]” elevan a objetivo la recepción textual.

Los adjetivos, en su mayoría explicativos, producto de la focalización interna, condicionan, sin tergiversar, la realidad del escenario.

Son muchos los que rodean al sustantivo (“purísimos arcos árabes”, “delgadas columnas, pegadas...”, “poderosa luz roja...”) y muchos los que consiguen, a través del grado, el didactismo (“columnas tan aéreas como esos tallos que suben del agua”) o la idealización (“la más deslumbradora colección de jardines del mundo”). Los epítetos forjan la entidad de cuadro (“elevada sierra”, “histórico Albaicín”).

El desbocado ritmo del texto lucha por sacarlo de los límites de la prosa: bimetraciones (“recuerdan y traen a la memoria”); paralelismos, sobre todo, de dos elementos (“chorros de fuego y cortinajes de oro”) contruidos además con repeticiones (“así van de sucesión en sucesión, sustituyéndose y sustituyéndose”) y anáforas (“siempre el salto llega a la misma altura, y

siempre aparece bello y sorprendente”); esquema ampliado a las series de tres (“vemos renovarse en el tallo del agua unas gotas por otras gotas, unas flores movibles por otras nuevas flores, un blanco penacho por otro...”) que se simplifica algo en las de los ocho elementos que recogen los efectos de la “luz roja” y los que siguen el rastro del arabesco en la sala contigua al Patio de los Leones donde la deixis endofórica es tan hábil en esconder al sujeto como la pared al hilo de la escritura (“nuevas combinaciones y arabescos, de los que salen temas que no se sabe dónde espiran; de estos surgen otros que recuerdan y traen a la memoria los anteriores a los que borra un nuevo motivo, y así van...”).

Enumeraciones impresionistas (“formar cúpulas, aleros y cornisas”) y polisíndetos (“...y sale y se desvanece en el espacio”) cubren pequeños espacios.

Así como a la arquitectura (columnas de calados, “patio”, “fuente”, “estanque”, “arcos”, “azulejos”...), alcanza el mundo árabe al léxico (“Alhambra” < qa'lat al-Hamra', “Generalife” < *Yannat al-Arif*, “, “almuédano” < *almuwáḍḍan*, “alicatados” < *alqáṭ [a]*’, “recamadas” < *rāqm*, “mudéjar” < *mudáğğan*).

Léxico que se suma a una atmósfera de sensualidad (“lujuriantes jardines”, “risa de las mujeres”, “quejas de amantes sultanas”), sensorialidad (“trinos y notas sonoras”, “toman voz y palabra los aromas”, “notas azules, verdes, rojas y de cien colores”...) y ensoñación: la Alhambra representa “el más quebradizo sueño de cristal”, solo el cristal “daría una ligera idea [...] de la esbeltez de sueño que” anima al edificio. Los “calados” de las columnas son “divino velo de desposada” y la luz pasa por ellos como “sobre un sueño”).

...Donde los reflejos del agua (“un estanque rodeado de finos arrayanes copia en su fondo un jirón de cielo cuajado de estrellas”) son puerta abierta a la fantasía (“parecen encantados ojos de moras que aguardan bajo el cristal el momento feliz del desencanto”) pero también al inconsciente que, desilusionado con el mundo moderno, busca refugio: en el pasado oriental, en los legendarios “rayos de luna”, en los cerrados patios árabes (con agua real - Patio de los Arrayanes- o imaginada -Patio de los Leones “se cree estar dentro

de una fuente que nos cubre por cima de la cabeza y nos enseña aquel bello sistema de columnas parecidas a las plantas de larguísimo tallo que suben a abrir sus flores en la superficie de los lagos”) y en el ensimismamiento decadente (de la fuente saltan “cuentas, ya azules, ya verdes, ya pálidas”, flotan sobre la ciudad “a través de la niebla, los regueros de luces opacas, tristes y mortecinas”).

...Sin poder evitar, el viajero, saturarlo todo de “fastuosidad” y riquezas parnasianas “cuya descripción hubiera hecho desesperar al mismo Gautier” (los templetes parecen resultar de volver “para abajo un cáliz de plata” y poner “columnas de hebras de seda por sostén”; “una cinta de agua finge una viva culebra de zafiro”; los “rayos de luna” “platea(-n) las gotas de agua” que, en el “estanque” y bajo la iluminación, se convierten en todo un “tapiz sembrado de sedas chinescas”) dando entrada al color (“luces de todos los matices y todos los colores”, “notas azules, verdes, rojas y de cien colores”) particularmente rojo (“los arcos se visten de fuego de diversas tintas”) que convierte el edificio en “hoguera maravillosa”.

6.7. “El Domingo de Ramos”

En Domingo de Ramos, “que inaugura los hechos dolorosos de la Pasión”, la gente marcha a la catedral para celebrar la eucaristía.

La iglesia se halla engalanada como corresponde al tiempo litúrgico.

La vuelta de la muchedumbre, tras haber rodeado el templo en procesión de palmas, se realiza bajo el sonido de unas campanas que conmemoran la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén.

Acabada la primera de las procesiones de Semana Santa, las calles vuelven a llenarse de gente que va regresando a casa con “el bienestar de conciencia” que da la comunión.

El campo contribuye con primaveral alegría a la fiesta.

La acción tiene lugar en la “gótica catedral” de Sevilla, que dejó de ser mezquita almohade en el s. XIII, tras la reconquista, iniciándose las obras del

nuevo templo cristiano a comienzos el s. XV con el propósito de que la iglesia fuera «una tal y tan buena, que no haya otra su igual». La sevillana catedral fue hasta la construcción de la Basílica de San Pedro de Roma el templo más grande de la cristiandad y hoy (acabadas las obras, a comienzos del s. XX) la catedral gótica con mayor superficie del mundo.

Teniendo en cuenta estas dimensiones y “el lento paso de las ceremonias de la iglesia”, puede hacerse una idea el lector del tiempo relativo que tardaría la procesión del Domingo de Ramos en salir “a través de la iglesia”, ir “por el atrio de la catedral” y dar “la vuelta alrededor del edificio” para desarrollar una liturgia que abre la Semana Santa y culmina en el Domingo de Resurrección.

Los Santos Oficios del Domingo de Ramos conmemoran la alegría de la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalén: primero llega el sacerdote a la iglesia vestido con “capa pluvial” roja (color regio y color de la sangre de la pasión); una vez con la casulla roja, se lee el Evangelio y se bendicen las palmas y ramas de olivo que portan los fieles iniciándose la procesión litúrgica de ramos. Tras su vuelta al templo, el sacerdote pronuncia una oración que da por terminada la parte festiva de la liturgia para pasar a la extensa dramatización de la Pasión que acaba en la crucifixión de Jesús continuando ya la eucaristía con normalidad (sin olvidar la solemnidad del día “de los muros cuelgan las galas que la iglesia viste por Jesucristo”).

El cuadro tiene dos escenarios: el público, en la catedral sevillana, y el privado, en el castizo barrio de Triana, ubicado junto al río Guadalquivir. Ya que las calles son mero lugar de tránsito entre ambos (“las familias vuelven a su hogar”).

Al tratarse de un cuadro costumbrista, al más puro estilo, sin viso alguno de narración, la descripción se hace con el protagonismo absoluto entre las modalidades elocutivas:

El primer párrafo funciona a modo de marco que aporta las imprescindibles informaciones de lugar (“catedral gótica”), tiempo (“El Domingo de Ramos”), acción (“presenciar la fórmula sagrada”) y personajes (“la muchedumbre”).

...Abriendo, además, unos campos asociativos cuyos lexemas se extienden a lo largo del desarrollo: “arquitectura” (“catedral gótica”, “naves”, “ojivas”, “muros”, “altares”, “atrio”, “campanas”) y liturgia católica o “fórmula sagrada” (“procesión de las palmas”, “ramas de palmera”, “celebrantes”, “sacerdote” -“capa pluvial”, “cruz”-, “ceremonias de la Pasión”, “candelabros”, “paños”, “misales”). Acabada la celebración, la “multitud” se ramifica (“las jóvenes”, “familias”, “muchachos”).

En el cierre, el archilexema “primavera” cubre los “campos” (“efluvio”, “lirios”, “rosas”, “hojas”, “perfume”, “río”, “limoneros”) y las “casas” (“búcaros”, “habitaciones”, “balcón”, “enredadera”).

Es un texto donde el número de verbos es equivalente al del conjunto de los adjetivos, señalando la importancia de la descripción.

Los tiempos están en un riguroso presente de indicativo propio de costumbres aún más intemporales cuando pertenecen al ámbito de la religión. Los pronombres enclíticos son recordatorios de este arcaísmo costumbrista donde confluyen también las perífrasis de obligación (“ceremonias que habrán de celebrarse”), tan frecuentes en el texto como las que señalan el comienzo -ingresiva- (“la muchedumbre va a presenciar la fórmula sagrada”) y final -terminativa- de la ceremonia (“bienestar de conciencia del que acaba de tomar, limpio de pecado, la comunión”).

Los adjetivos, en su mayoría explicativos, llenan el cuadro de un tipismo que asegura la presencia casi unánime del epíteto (“solemnes procesiones de Semana Santa”, “graves ceremonias de la Pasión”, “gloriosa entrada en Jerusalén”, “finas labores” de los candelabros, “precipitadas carreras” de los muchachos, “cálido efluviio de primavera”...).

La sintaxis, además de la eficacia informativa (en tres escasas cuartillas describe, casi completo, un día de fiesta con sus peculiaridades), trabaja el ritmo en: bimetraciones (“se doblan e inclinan”) y frecuentes paralelismos de dos elementos (“y en su aspecto y en el ambiente de grandeza de su recinto...”), reservando los de cinco para el comienzo de la eucaristía y el aspecto de las calles tras la misma.

El recurso más abundante es el de la personificación que dibuja un texto en el que cada elemento desarrolla con iniciativa la función que le es propia (“maravillas que la arquitectura dejó derramadas en los muros”, “misales, que muestran con sus registros las páginas...”, “anunciando la alegría con que también toman parte los campos en la fiesta”...). El resto de los recursos recrea la realidad con estéticas imágenes y metáforas (“laberinto de palmeras” forman las bóvedas góticas que sostienen la catedral, la multitud está “apiñada” a la puerta de la iglesia y el río “se descubre” “tendido”). Las comparaciones son, si cabe, aún más didácticas y originales (el sacerdote entona “cantos profundos que suenan como lejanas mareas en el templo” y las notas del órgano simbólicamente “alzarán el vuelo en tristes lamentaciones como bandadas de negras mariposas”) pintando a la perfección el lado sombrío de la antítesis que reside en: la liturgia del Domingo de Ramos con la lectura de la Pasión de Cristo inicio de la Semana Santa (frente a la alegría de la entrada en Jerusalén y el triunfo de la Resurrección), en la angustia que acompaña al decadente momento finisecular (frente a los brillos del Modernismo) y en gran parte de los textos de Salvador Rueda (frente a la propia frescura popular en que se desenvuelven “primavera entra por los balcones anunciando la alegría...”).

Estética modernista que se hermana con la realidad andaluza a través del mundo árabe (“árabe balcón”) y la sensorialidad de aromas y colores (“los lirios y las rosas esparcen su perfume en las habitaciones de las casas”) siendo capaz también de caminar sola por este cuadro salpicado de parnasianismo (las ramas de palmera son “temblorosos arcos de oro” y el Guadalquivir “gigantesca *zeta* de plata”) refinado (el río discurre en “elegante zig-zag entre los limoneros”), musical (“en el órgano luce abierta la hoja de música cuyas notas...”) y decadente (“las horas de la tarde pasan...”) que escoge la oscuridad de la pintura barroca (el río es visto entre las enredaderas del balcón en “gentilísimo escorzo”) para saltar al brillo deslumbrante del Impresionismo: “el templo todo relumbra con los más inusitados esplendores”, “la capa pluvial del sacerdote parece una página del poema sacro escrita con los rayos de sol”, “las familias vuelven a su hogar [...] bañadas de un resplandor religioso”, las casas están “llenas de la luz sin mancha de Sevilla”...

6.8. “Tragedia”

Un grupo de gitanos disfruta en la fragua del ambiente festivo que generan improvisadas seguidillas.

Lorenzo además de herrero es buen “tocador” de guitarra y acompaña las coplas.

El último en incorporarse ha sido Pedro (preñado enseguida de Rafaela “amada de Lorenzo”) cuya letra expresa la satisfacción de hallarse en el grupo. La generosa acogida de Rafaela, eco del sentir colectivo, despierta los celos de Lorenzo y desencadena un tiroteo de versos en los que las falsedades que acaba profiriendo la moza sumadas a los consuelos que veloz le aporta el nuevo gitano ocasionan el enfado de Lorenzo cuya iniciativa de arreglarlo a cuchillo trasciende a una encarnizada lucha que acaba en el momento en que la gitana asesta un certero golpe de hierro sobre la cabeza de su novio cuando a punto estaba este de dar la última puñalada al extraño.

Los gitanos se disponen en función del siguiente esquema actancial: el Sujeto protagonista es Lorenzo quien tiene consolidada su posición en el grupo, tanto por ser el novio de la hija del dueño de la fragua como por depender de él la instrumentación de la fiesta. Se emplea con tranquilidad en la consecución de sus Objetivos: el oficio de herrero, su noviazgo (“de un peazo de pan que tenía/ la mitad te daba”) y el acompañamiento a la guitarra de espontáneas coplas. Pero llega un Oponente desestabilizador (Pedro, nuevo gitano que entra en conflicto con el Sujeto al reparar en su Objeto) cuya presencia no hubiera desencadenado tragedia alguna de no haber contado con la voluble actitud de Rafaela.

Genéricamente se trata de un cuento con desenlace trágico, dividido en tres partes y surgido de una complicación en el desarrollo de un cuadro costumbrista (aunque este conflicto podría considerarse parte del propio cuadro si se tiene en cuenta que las pendencias entre gitanos son, cuando menos, un tópico literario que Salvador Rueda también recrea en “Casorio y zambra” -*Sinfonía callejera*-).

*El marco aporta los datos de localización escénica, porque de “escena” habla el texto, (“una fragua”, “varios gitanos” -“un gitano recién llegado”, “un herrero”, “la hija del viejo dueño de la fragua”, “mozas y mozos que dan animación”-, “rato de fiesta”), datos responsables del tipismo andaluz (“manzanilla”, “caña”, “mesa”, gitanos “en rueda”, “copla”, “cuerdas” de la guitarra) e inicia el retrato de Lorenzo, diferenciándolo como protagonista (“herrero del cual está enamorada la hija del viejo dueño de la fragua”, con “agilidad y maestría” toca la guitarra y golpea “los martillos en el yunque”).

*El nudo completa la información sobre el protagonista (Rafaela es su “amada”), presenta a Pedro (a quien Rafaela “ha caído en gracia”, “incorporado a la escena” y “canta con toda la clásica sobriedad de los gitanos”) y sigue los caprichosos vaivenes de la gitana quien pasa de estar “enamorada” de Lorenzo a enfrentarse a él (“los malos hechos los pago, gitano,/ con malas partías”), luego “trata de desprestigiarlo acusándole de faltas y traiciones” y acaba poniendo música a lo que llama “inconstancia de su novio” por rechazar este (“ahora,/ si al paso te encuentro, volveré la cara”) las intromisiones cómplices de Pedro.

*El desenlace explota (“poniéndose ambos hombres de pie...”) con el enconamiento de Lorenzo (“acariciando el puño del cuchillo”) y Pedro (“que desea dar en tierra con su enemigo”). Podría decirse que esta última parte tiene tres momentos:

a- el desorden de la situación inicial (“cañas de cristal ruedan por el suelo”, los gitanos antes dispuestos en ordenada “rueda” forman “confuso remolino” entre “gritos” y “carreras” e intentan evitar la tragedia cayendo “sobre los enemigos para contenerles y sujetarlos”).

b- La congelación de la imagen (“el cuadro queda un instante sin movimiento”) después de que Rafaela protegiera con su cuerpo a Pedro de la puñalada del herrero, que implica gélida expectación puesto que el lector no sabe si el despecho del novio va a pasar a resarcirse con la sangre de la moza firme en su elección (“la orla de flecos del mantón de la gitana ondula en el aire a cada movimiento”).

c- Activación de la escena (“vuelve a romper un acceso de furor el cuadro”) con incremento de la tensión (“gritos se reproducen más ahogados y

brancos”), confirmación del objetivo “cayendo <los enemigos> uno sobre otro” y preparación del final (“las hojas de acero entran en la carne”) avisado por Rafaela (“antes de que Lorenzo haya podido dar la puñalada, se lo descarga sobre el cráneo”).

La voz narrativa, en el primer nivel de ficcionalidad, construye un relato omnisciente (“No debe parecer bien a Lorenzo la espontánea acogida de su amada al extraño”) de cuyo mundo posible coincidente con el real permanece al margen.

La distancia con la que decide incluir las palabras de los personajes es la mínima que puede establecer con la realidad sirviéndose de un estilo directo cargado de apóstrofes (“que los malos hechos los pago, gitano,” “Tan bueno contigo/ he sío, gitana”, “con el pensamiento juntos, vida mía,”), estrófico y musical que refleja las variedades de lengua.

Al nivel fónico pertenecen las doce seguidillas gitanas que constituyen el diálogo de los personajes (estrofas con rima asonante y tres versos hexasílabos, siendo el tercero endecasílabo) así como la voz onomatopéyica “carcajadas” y la aliteración sobre la “-r- (“los pechos producen al respirar bronco resoplido de fragua”) que reproduce el tenso rumor de fondo cuando la acción se para.

El texto avanza con un estilo verbal en riguroso presente de indicativo que en “Tragedia” mezcla la intemporalidad del costumbrismo con el valor histórico de la narración. Tan solo las palabras de los personajes contienen referencias temporales (“ni en ella nací”, “ábrele, no sea que tú...”...).

El uso de semánticas *anticuadas* -DRAE- (“paseando los airados ojos” en el sentido de *carentes de amistad*, “enfila estos cuatro versos” con el significado de *enlazar*), la posposición de pronombres (“revuélvese”, “formase un confuso...”, “deshácense los enemigos...”) y las construcciones enfáticas (“a la tu casa”, “a la su puerta”) permiten un análisis diacrónico que, en los dos últimos casos, se retrotrae a la Edad Media, dando al texto esa pátina arcaica que caracteriza al costumbrismo.

Los adjetivos, en número bastante escaso (menos de un tercio), respecto del total de verbos, son, en su mayoría, explicativos, lo que se traduce en: predominio de una modalidad narrativa con carácter literario; situación ideal para el complemento predicativo que precisa las circunstancias sin olvidar el adorno, justificando así su abundancia en el texto (“los gritos se reproducen más ahogados y broncos”).

En el escaso espacio que le dejan los poemas, la prosa no abandona el ritmo: repeticiones (“de hito en hito”, “golpe por golpe”); bimetraciones (“retoza y salta”); paralelismos de dos elementos (“los demás lanzan su suspiro o entonan su copla”), alguno de tres y las largas series finales de ocho y nueve elementos donde los acontecimientos se precipitan con estructuras semejantes (“las cañas de cristal ruedan por el suelo; fórmase un confuso remolino en la gente...”). Entre las estrofas se encuentran abundantes anáforas (“penas te combaten, / penas tengo yo”).

El nivel de lengua predominante en el texto es el medio, propio del popularismo genérico que lo define, a él pertenecen: la expresión (“volveré la cara”), el refrán que canta Rafaela (“dime con quién andas, / te diré quién eres”), coloquialismos (“camorra”, “sacan a relucir”, “dar tumbos”) y un abundante grupo de locuciones (“dar en tierra”, “por lo visto”, “ha caído en gracia”...).

El diminutivo (“de ramito en ramo”) y los imperativos (“no me tengas celos, / ni pases fatigas”) reflejan también la relajación al registro informal.

El habla de los personajes pertenece a la variedad diatópica de las hablas andaluzas: aspiración de la “h-“ a principio de palabra (“malos jechos tienes”), pérdida de consonantes intervocálicas (“roando”, “partías”, “peazo”...) o finales (“la mitá te daba”), yeísmo (“la fortuniya”) y confusión r-/ -l- en posición final de sílaba (“gorpe por gorpe”).

La retórica semántica en los textos con carácter popular de Salvador Rueda se caracteriza por: el abundante y familiar uso de metonimias (“sacan a relucir las hojas de los cuchillos”, “los pechos producen al respirar...”...); personificaciones de los elementos más castizos, aunque no solo de ellos (“la manzanilla cae riendo a carcajadas”, “añade nuevo trabajo a la guitarra con esta enfurecida copla”); sencillas metáforas (“enreda los dedos en las

cuerdas” por tocar la guitarra, “Pedro añade una puntada al respunte y...”, “cortar por medio la cuestión”) y, ganando a todos en originalidad, la imagen a veces acompañada de comparación (Rafaela contesta a Pedro con “voz en la que parece que retoza y salta un remolino de mariposas”, “la lengua se mueve como un cuchillo en la boca de Lorenzo”).

La eficacia constructiva del cuento que acoge en cuatro escasas páginas una historia completa fragmentada con doce estrofas, también narrativas, no deja espacio para muchos adornos no funcionales; no obstante, el título “Tragedia” envuelve la fábula en una aureola clásica y el siguiente enunciado (“sobre el fondo negro de una fragua...”) alerta al lector de la inminencia de algo que desconoce pero sabe encierra la simbología del negro.

6.9. “El Miserere”

El personaje, sin proponérselo (“no sé cómo fue”), asiste en “una de las capillas de la catedral” a la audición del *Miserere*, obra para orquesta y coro que D. Miguel Hilarión Eslava compusiera en 1835 durante su etapa al frente de la Real Capilla de Sevilla.

Las tenues luces de la capilla invitaban a la interiorización reforzando la actitud respetuosa de las personas que escuchaban el concierto (“una serie de figuras humanas oía entre la sombra con religioso silencio”), en el resto de la catedral había más bullicio (“bajo las naves del templo resbalaba una apiñada muchedumbre”).

Preceden al *Miserere* una serie de textos bíblicos ejecutados según el monódico canto primitivo cristiano (“ya acostumbrado el oído a las voces del canto llano...”): el *Incipit lamentatio* de Jeremías, distintos salmos con sus respectivas antífonas “al principio y al final” entre los que se encontraba el salmo *Salvum me fac Deus* y “el cántico de Zacarías, o *Benedictus*”.

La orquesta, solemnemente esparcía los sonidos “mientras corría la voz por las escalas” entonando “otro versículo; luego otro...” hasta que una aguda nota puso fin a la obra y la gente se retiró dejando la iglesia vacía.

Se desarrolla “Miserere” sobre la modalidad elocutiva de la descripción dinámica que la primera persona inserta en el relato de una vivencia personal para lo que podrían ser anotaciones de su libro de viajes o diario personal.

Divide el texto en tres partes ordenadas cronológicamente:

*Marco o justificación de la espera para el comienzo del “celebrado *Miserere* de Eslava” en “una de las capillas de la catedral”.

*Desarrollo o descripción de campos físicos y espirituales: arquitectura y ornamentación (“altares”, “verja de la capilla”, “muros”, “naves del templo”, “pavimento”, “arcos”, “templo”, “catedral”, “losas”, “columnas”, “bóvedas”, “cerraduras”, “piedra”, “criptas”), música (“*Miserere*”, “cantos”, “voces”, “onda sonora”, “armonías”, “cantores”, “instrumentación”, “órgano”, “voz cantante”, “música”, “escalas”, “orquesta”, “octavas”, “notas”, “sones graves y agudos”, “violines”, “arcos”, “coro”, “vibraciones”), liturgia e imagería religiosa (“religiosidad”, “ceremonia”, “salmo”, “lamentaciones”, “salmistas”, “antífonas”, “vírgenes”, “ángeles”, “misa de *Requiem*”, “reyes”, “rezos”, “plegarias”, “versículo”, “día del juicio”, “Sinaí”) y las tradiciones que acompañan a situaciones por algo especiales (“figuras humanas”, “muchedumbre”, “gente”, “pasos”, “calado de las mantillas”, “rojas colgadas” -“cortinas”-).

*El cierre del texto lo es también del concierto y de la Catedral: “gente”, “sacerdotes”, “iglesia [...] desierta”, “llaves [...] cerraduras”.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal, donde la vivencia del acontecimiento expresado en pretérito perfecto simple de indicativo (“me hallé en...”, “también pasaron las lamentaciones”, “acabó el *Miserere*”, “La gente abandonó el recinto”...) es excusa para describirlo, mediante el imperfecto (“bajo las naves del templo resbalaba una apiñada muchedumbre”).

La descripción se centra no solo en los sonidos (“temblaban bajo los arcos las vibraciones de las voces”, “mientras corría la voz por las escalas, ya sonaba la orquesta grave y profunda”...) sino también en el efecto anímico de los mismos (“parecían oírse idilios de pastores y estruendoso correr de caballos”, “entre el diluvio de sonidos se derrumbaba con terrible estrépito el

inflamado Sinaí”, “todo parecía haber dejado en el ambiente un sublime rastro de divina poesía”...).

La intemporalidad del escaso presente de indicativo procede de la idealización del sonido (“en cuya solemne instrumentación parece que toman parte vírgenes y ángeles...”, “el golpe dado no se sabe dónde que llena sonoramente las naves y se pierde a lo lejos...”).

Los adjetivos explicativos (llegados desde la percepción individual) superan con poca diferencia a los especificativos (que tratan de cubrir informativamente un acontecimiento cuyo mundo posible coincide con el real). El epíteto es siempre un buen modo de expresar sencillez en el estilo (“figuras humanas”, “sagradas antífonas”, “claros manantiales”, “alta nave”...) perfectamente compatible con la magnificencia que consigue (“grandioso *Miserere*”, “solemne instrumentación”, “órgano inmenso”...).

La abundancia de este adorno morfológico consiente su utilización doble (“gigantesca onda sonora”, “severos reyes muertos”, “rojas colgaduras suspensas”...), sensorial (el rumor de los pasos es un “chicheo dulce”) o en repiqueteo impresionista (“altísima nota, llena y vibrante”).

La sintaxis, como el concierto, avanza rítmicamente: repeticiones (“de columna en columna”); bimetraciones (“lenta y espaciosamente”) y paralelismos ampliados desde los dos hasta los diez elementos, puede que con quiasmo (“volaba del órgano inmenso a la alta nave”), anáforas (“sobre la pedrería de las arañas y sobre los cristales de las lámparas”) o polisíndetos (“el segundo versículo rodó desde las alturas del coro y la orquesta agitó sus arcos y sonó sus instrumentos...”). Una concatenación (“el versículo expiraba; expiraba entre una sucesión de notas...”) prepara la cadencia final.

Salvando la voz onomatopéyica (“chicheo”) y las locuciones próximas al nivel medio (“ello es que...”, “cerrándose a poco las hojas”) que consiguen un efecto familiar, es el nivel culto el que predomina en el texto: las citas bíblicas son claro ejemplo (“*Incipit lamentatio*”) pero hay además un nutrido grupo de cultismos (“principio” < *principium*, “rutilar” < *rutilāre*, “inflamado” < *inflammāre*, “palpitar” < *palpitāre*, “clamor” < *clamor*, “oscuro” < *obscurus* ...) no siempre vinculado a la iglesia de Roma (“antífona” < *antiphōna*, “salmo” < *psalmus*, “virgen” < *virgo*, -*inis*, “ángel” < *angĕlus*...).

La retórica semántica se llena de sencillez con metonimias (“acostumbrado el oído...”, “llegó dulcemente por los oídos al corazón”) y personificaciones: “las luces [...] tendían sus reflejos hacia los altares”, “la armonía [...] moría en un filado sonido”. Siendo la imagen (“frase que rueda de uno en otro muro”) el principal de sus objetivos, conseguido con metáforas (“voz cantante, que se perdía entre [...] el bosque de palmeras que el arte había sabido formar de la piedra”) y multitud de comparaciones (cuando un sonido se apaga es “como cáliz de aérea flor que se cierra”, “sonaba la orquesta grave y profunda como misa de *Requiem*”, “expiraba entre una sucesión de notas que se abrían como rosas”...).

Además del parnasianismo (de “los reflejos sobre la pedrería de las arañas y sobre los cristales de las lámparas”, de las “grandes cortinas de oro” que cuelgan de los muros, del “hilo de oro”, del rumor de los pasos “parecido al crujir y restregar de la seda”...) del conjunto armónico...

...Además de la atmósfera de música y “divina poesía” con “danza[s] de claridad y tinieblas en los ángulos y bajo las bóvedas”...

...Además del velado ambiente decadentista: que cuela hasta los altares “luces opacas” que se extravían “lamiendo los muros, en las tinieblas” y disgrega los sonidos “como desfallecidas alas hasta extinguirse en los débiles pliegues del aire...”...

...Es el Simbolismo el rasgo modernista que domina todo el texto (la noche fuera del templo, la escasez de luz o la ausencia de compañía dentro de él son “fúnebre crespón tejido de alas negras”).

Cierto es que las religiones ya son un ámbito propicio para el Simbolismo al aportar elementos materiales capaces de contactar con el mundo espiritual con el que el oyente se pone en contacto a través del “misterio de la ceremonia”.

“Miserere” es una obra compuesta en 1835 para su ejecución en la catedral de Sevilla el Jueves y el Viernes Santo. El hecho aquí descrito tuvo lugar el Jueves Santo (inauguración de la Nueva Alianza en la última Cena) con unas lecturas que explican momentos puntuales de la Historia de la Salvación: cuando los fuertes sonidos pintan el “inflamado Sinaí, que desgajaba su corona de tempestades” se está representando la entrega de las

tablas de la ley por parte de Dios a Moisés en el monte Sinaí, s.XIV a. C. (renovando la Alianza que había hecho con Abraham al prometerle la tierra de Canaán y una gran descendencia que tomaría como pueblo escogido de su revelación).

Dios fue fiel y sacó de la esclavitud egipcia al pueblo hebreo, pero, alcanzada la tierra prometida, este se deterioró asumiendo idolatrías babilónicas (587a. C) y obviando el llamamiento del profeta Jeremías que predijo la caída de Judá (y la vivió) sin ser nunca aceptado por sus autoridades. En el inicio del *Libro de las lamentaciones* Jeremías simbólicamente compara al pueblo escogido con una joven cuyo marido ha muerto y todos sus amantes “dioses falsos a los que adoraba” la abandonan a sus enemigos riéndose de ella. El dolor de Jeremías se canta en el “*Incipit lamentatio*”.

Pero el rey y profeta David, a quien se atribuyen la mayor parte de los salmos, casi cinco siglos antes, había predicho esta situación y en la última estrofa del citado salmo LXVIII (“*Salvum me fac Deus*”) el lector encuentra (“Dios salvará a Sión/ y reconstruirá los poblados de Judá:/ la habitarán y la poseerán,/ la estirpe de sus siervos la heredará,/ los que aman su nombre vivirán en ella”).

...Y así fue, desde el reino de Judá (Belén, misma ciudad natal que la del padre de su estirpe de reyes: David) vendría al mundo el Mesías, el libertador, noticia de la que se alegra Zacarías (padre de Juan Bautista) en el citado “*Benedictus*” Lc.1 (68-79): “Bendito sea el Señor, Dios de Israel,/ porque ha visitado y redimido a su pueblo,/suscitándonos una fuerza de salvación/ en la casa de David, su siervo,/ según lo había predicho desde antiguo/ por boca de sus santos profetas...”).

La venida de Cristo cierra la Antigua e inaugura la Nueva Alianza con el derramamiento de su sangre anunciado por Él mismo en la cena del Jueves Santo, momento en el que podría estar sonando el “*Miserere*” (“A punto de las nueve...”).

6.10. “Padrenuestros y pinceladas”

Como el propio título indica, “Padrenuestros y pinceladas” son “Apuntes tomados al paso” de “una procesión”.

Una pequeña señal tipográfica, situada tras una saeta, cierra cada uno de los distintos momentos, no ordenados cronológicamente, del recorrido.

Estos momentos son breves pinturas del entorno que rodea el paso de Semana Santa en algunas de las estaciones del Víacrucis, conmemorativas del *camino* que Jesús realizó portando su propia cruz hasta el monte Calvario donde murió.

Las ocho saetas recogen la secuencia de la Pasión desde que Cristo fue prendido (“preso entre cuatro sayones”) hasta el instante anterior a la resurrección (“sola buscando a su Hijo/ va la Virgen caminando”), siendo la última síntesis de todo el Triduo Pascual (“Jueves Santo murió Cristo/ Viernes Santo fue su entierro,/ Sábado resucitó,/ Domingo subió a los cielos”).

Genéricamente, “Padrenuestros y pinceladas” es un cuadro de raíz costumbrista (formado por distintas escenas) puesto que a la tradición debe el mantenimiento de su recorrido grupal religioso.

Cuadro cuya idealización descriptiva, canciones y contenido mítico son las raíces que lo unen a su antecedente clásico del S. III a. C.: el Idilio.

“Un ciprés” y la “ojiva de una iglesia” son los estilizados trazos que elevan la semántica rural de la primera pintura (“corral” -“tapias”, “penacho de verdura”, “maraña de ramas y hojas”, “flores”). Siendo la visión intermitente de “calados y randas de piedra” el único movimiento, debido a las alas de la “paloma”.

El agua de la segunda convierte la pintura en acuarela y la ausencia de luz (es la única que se desarrolla de “noche”), al río en un atractivo elemento que distorsiona “un barco [...] se desliza por los trigos” y mezcla el mundo exterior en sus reflejos (“un naranjo lleno de flores”, “estrellas”, los “gallardetes” de “un barco de anchas velas”, los puntos amarillos “del limonero”).

La tercera es una mezcla de arquitectura (“palacio” -“ventanas”, “arcos”, “paredes”, “cimiento”, “edificio”-) y naturaleza (“jardín” -“estatuas y rosas”-) propia de los espacios árabes (“Alcázar de Sevilla”).

La cuarta estación es el “cuadro” descompuesto por el movimiento de las femeninas (“mantillas”) “figuras” (“cuerpos”, “rostros” -“ojos”-, “brazos” -“codos”, “manos”-, “cinturas”) que contemplaban la procesión antes de que esta doblara “la distante esquina de una calle”. Luego “las colgaduras del balcón” se convierten en telón que, una a una, oculta las figuras dejando a la vista solo “el encaje de la cortina”.

El humor caracteriza la quinta estación en la que un “grupo de paletos” (“hombres” -“cogotes afeitados”-, “mujeres” -“enaguas”-, “hijos”) marcha “por una calle llena de señorío” llamando “la atención” cuando “la picaresca figura” de un niño tira de los flecos de la faja del “paleta” “hasta dejarla arrastrar por el suelo”. El “ruidoso varazo contra el suelo” del señor es fin de fiesta del acto.

Protagonista de la sexta escena es “La figura” de “un nazareno” (“túnica”, “traje de terciopelo”, “capirote”, “mangas”, “manos”) enclavado en el mismo punto de la antítesis (“lo blanco de sus manos” resalta sobre “lo negro” de la túnica mientras “adelanta o se detiene” como “sombra” de la muerte en pleno día).

...Y contraste de esta es la séptima cuyos “patios adornados de jaulas y macetas” de “flores frescas” colorean la procesión de tipismo regionalista (“fuente” -“surtidor”, “taza”, “peces”-, “mujer” -“mantilla”, “mecedora”, “copla”, “trinos”-).

El humor vuelve a aparecer en la última estación, también bucólica (“mirador lleno de tiestos y plantas”), donde “varios “muchachos” “ríen” cuando los destellos de sus “trozos de espejo” caen sobre “el papel, lleno de notas, de un músico”, sobre la imagen de la procesión, sobre las “agitadas cabezas” de la gente que la contempla...

El conjunto de las estaciones pertenece a una de las procesiones de Viernes Santo que, en primavera (“flores frescas”), recorre calles de Sevilla (“una procesión traspone la distante esquina de un calle”) próximas al

“Alcázar” y el “paseo” (posiblemente el de las Delicias que discurre paralelo al “río” Guadalquivir).

El texto tiene un tono alegre y fresco (“buen humor”, “alegando los ojos”, “los niños se ríen...”...)

“Padrenuestros...” consta de ocho cuadritos unidos por una voz/testigo (“apuntes tomados al paso”) de la procesión situada en el primer nivel de ficcionalidad que, sin embargo, nunca se delata como primera persona.

Utiliza el estilo directo para reproducir las palabras del único personaje anónimo que canta las saetas.

La focalización interna del narrador contribuye a la superficialidad del formato ya que el lector solo puede acercarse a los personajes en tanto que “figuras” (“las colgaduras del balcón absorben una de las figuras...”, “picaresca figura”, “capirote que hace acabar en punta su figura”).

El plano fónico, representado en las ocho saetas repartidas en cada una de las ocho partes, cobra aquí tanto protagonismo como el resto por: por su peso popular (coplas de rima alterna asonante), religioso (para excitar a la devoción o a la penitencia se canta en las iglesias o en las calles durante ciertas solemnidades religiosas -DRAE-) y narrativo (relato del camino con la cruz de Cristo, sepultura y resurrección).

Además hay un conjunto de voces onomatopéyicas que inciden en este plano del sonido (“burbujas”, “trinos”, “garganta”, “arrulla”) lleno de música.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal (algo arcaico debido a los pronombres enclíticos “el paleta vuélvese entonces”...) sobre un casi riguroso presente de indicativo (exceptuando el breve atisbo narrativo en pretérito perfecto simple “el grupo de figuras que llenó el balcón...” y la copla final “Jueves Santo murió Cristo,/ Viernes Santo fue su entierro,/ Sábado resucitó,/ Domingo subió a los cielos”).

El hecho de que el objeto del texto sea una sola acción en proceso (el recorrido de un paso) lo inclina a la abundancia de gerundios (“ayudándole a

llevar...”, “viendo manar a raudales...”, “llorando al pie de la cruz”) y perífrasis durativas (“y va con grande fatiga/ por la cuesta caminando”).

Los adjetivos se reparten en un casi perfecto equilibrio entre explicativos y especificativos. Los epítetos juegan un importante papel en la literalización del texto (“claros espejos del río”, “largas anguilas”); el grado, en su idealismo (“surge un finísimo surtidor”) y la semántica del color, en un sentido pictórico (“pinceladas”, “acuarelas”, “cuadro”) del que también participan sustantivos (“negro”, “oscuro”, “azul”, “sangre”, “naranja”, “estrellas”, “limonero”, “blanco”, “azules”).

La sintaxis (de base lírica por el ritmo de sus estructuras) contiene: repeticiones (“de punta a punta”); muchas bimetraciones (“besan y acarician”); paralelismos, preferentemente de dos elementos (“los cogotes afeitados de los hombres y el volumen de las enaguas de las mujeres”), aunque también de cuatro; anáforas “ya se para una en el papel [...]; ya pasa otra sobre el manto...” y epíforas “a borsorben los contornos de otra; después de otra”.

El texto avanza sobre un nivel medio, siendo el campo de la religión el más conservador, como indica la cantidad de cultismos (“cruz”< *crux*, *crucis*, “Calvario”< *calvariūm*, “fatiga”< *fatigāre*, “sacrosanto”< *sacrosanctus*, “divino”< *divīnus*...).

A la vertiente popular de la composición pertenecen las metonimias (“por una calle llena de señorío...”) pero el resto de la retórica (hipérboles, comparaciones, imágenes, metáforas) trabaja la visualización (“su cabeza la alarga indefinidamente el capirote”) con originales efectos (“la noche siembra de estrellas el fondo del agua, y de luces los altos faroles del paseo”, “las estrellas copiadas en las ondas besan y acarician las *estrellas*, copiadas también, del limonero”, el oscuro nazareno es “como un largo borrón de tinta, como un enlutado fantasma”, las paredes del Alcázar “parecen estar hechas con finas agujas”... hasta la propia semántica de las palabras posee efectos visuales “surtidor que, desgranándose en el aire...”).

Las personificaciones (“las colgaduras del balcón absorben una de las figuras...”) son puerta a un mundo mágico (“palacios de hadas y reinas de

cuentos”, “es un maravilloso edificio”, “el encaje de la cortina interpone su velo ante los ojos, como una ideal cancela de fantasía”, la procesión es una “visión”...) generado además por los cambios sobre la realidad que produce la impresión de la luz (reflejos hay en el río o en los juegos de los niños con los espejos -“manchas de claridad como mariposas de luz” y “relámpago sobre el mar de agitadas cabezas que llena la calle”- pero también “la túnica” del penitente “se parte y quiebra en infinitos ángulos, que la luz viene a bordear de líneas de claridad, tan pronto blanca, tan pronto llena de visos azules” y los patios son “brillantes acuarelas” llenos de “flores frescas y brillantes”).

...Magia... luz... la exquisitez parnasiana contribuye a la definición de un nuevo estilo (el Alcázar parece “bordado en seda de colores”, los penitentes visten “de terciopelo”, el paso de la Virgen va adornado de un haz de “piedras preciosas” y su manto es “de oro”) que incluye también la sensorialidad del “jardín” oriental, la tristeza del francés (“y al rumor melancólico de la fuente...”) y el simbólico recuerdo de la infancia, o de un corazón niño, que prefiere jugar con trozos de realidad, “trozos de espejo”, en vez de bajar y mezclarse con ella.

6.11. “Las carreras de cintas”

La plaza de toros (“donde en las tardes de corrida se mueven matarifes y toreros”) se halla llena de gente para presenciar el espectáculo de “Las carreras de cintas”. Las bandas se encuentran ensartadas al “pescante”.

El torneo comienza tras la indicación de “la reina de la fiesta”. En cuanto los “ágiles jinetes sevillanos” controlan a los “soberbios caballos”, comienza el “*carrousel*”, aplaudido “con deleite”.

La carrera por las cintas se abre cuando el primer jinete (“con el traje propio del torneo”) galopa hacia el pescante y, con la “delgada *garrocha*”, pinza una banda que enseguida cruza sobre su pecho. La segunda parte de la prueba consiste en hacerse con un ramo de flores “colocado en un bajo pedestal” (para lo cual ha de asegurar su equilibrio sobre el caballo dejando “el cuerpo completamente al aire”) y entregarlo a la joven escogida.

Alcanza la primera posición el “segundo jinete” y repite el proceso, no estando de su lado la suerte para enganchar la cinta con la lanza, pero sí para recuperar la sonrisa de su amante espectadora cuando “alza en alto” el ramo.

Las bandas al galope de los jinetes convierten la plaza en una exhibición de colorido, recibiendo el premio el que más de ellas logra acumular.

La gente se va retirando al paseo trasladando allí el tipismo y gracia andaluza.

“Las carreras de cintas” es un cuadro costumbrista desarrollado en “la plaza” de Sevilla, es decir, en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Cuando, finalizada la fiesta, la gente va “al paseo”, se trata del Paseo de Cristóbal Colón (paralelo al río Guadalquivir), donde se encuentra situada.

El texto, con tono alegre, se extiende sobre tres secuencias cronológicas:

*La tipografía ha convertido la primera parte o marco en un párrafo. “Las famosas carreras de cintas sevillanas” se insertan en la tradición comparándose con otras “fiestas” como “torneos” (“combate a caballo que se celebra entre dos bandos opuestos”) y las “fiestas antiguas de cañas” (de origen morisco, los juegos de cañas venían celebrándose desde la Edad Media, desaparecieron en el S. XVIII y llegaron a incluir a más de cien caballeros que pasaron del originario ataque con las cañas a un auténtico espectáculo basado en evoluciones y cabriolas con los caballos).

*El desarrollo informa de que “El circo”, no el lugar en el que los romanos celebraban espectáculos principalmente ecuestres sino el espacio circular destinado al toreo (“lidiadores, con trajes de luces y oro, formulan los donaires de la capa”), estaba lleno por la juventud sevillana de alguna condición.

La Maestranza de Sevilla (“asientos de piedra escalonados”, “barrera”, “palcos”) es el escenario adornado con las “flores, randas, mantillas” del público conformando un cuadro de iluminismo preciosista al estilo de la pintura decimonónica (“Fortuny, Domingo y Carbonero”) cuyo antecedente se encuentra en el costumbrismo de Goya.

Las “bandas” con las que habrán de hacerse los “jinetes” se encuentran rodeadas en “carretes” y estos “ensartados” en las cuatro aristas del “alto pescante”.

Estas bandas o cintas están bordadas con el “nombre de la mujer que allí dejó el trabajo de sus manos”, con “flores al relieve”, con alguna “pintura encomendada a artista notable” o tienen “lujoso fleco de oro”.

Entre los “soberbios caballos” del torneo también hay variedad (“brioso potro negro”, “alazán”, “potro rodado”, “caballo de raza”, “blanco animal de trezadas crines” y “bridones de raza cordobesa”).

En el “*carrousel*” los jinetes lucen la esplendorosa anatomía de sus caballos (“cuellos enarcados”, “redondas culatas”, “pechos amplios y robustos”, “brazos gentiles”) a través de “figuras” y evoluciones individuales o imitadas “por todas las bestias”.

Conservan las “carreras de cintas” el elitismo de los antiguos juegos de cañas: entre el público se encuentra “lo más florido de la juventud sevillana” y el primer jinete pertenece a “la aristocracia sevillana”.

Como cualquier figura costumbrista, las de este texto reúnen todos los rasgos propios de clase, optimizándolos para que resulten globalizadores; así, el jinete es “alto, airoso, moreno, de mano diestra en mandar y regir el caballo”, sin nombre propio, definido también por el vestido (“bota que sube hasta la rodilla, “pantalón de castor”, “levita”, “alto sombrero”) y portador de la “*garrocha*” con la que engancha las cintas.

La fiesta (“hasta que las estrellas empiezan a dibujarse”) acaba con un paseo, también castizo, junto al río (“los jinetes en los mismos caballos, y las damas con los ramos de flores en las manos” y “el potro andaluz que atraviesa con la crin llena de lazos y la cola hecha rumboso y apretado nudo”).

*El cierre es una alabanza al tipismo Sevillano (“guitarra”, “canciones moriscas”, “bailadora”, “balcón cubierto de flores”, “patio”, “manto bordado”, “casilla” de feria) y, por extensión, al “españolismo” particularmente buscado por viajeros ingleses para construir sus románticos relatos.

La voz conductora del texto (identificada con el autor real) desde el primer nivel de ficcionalidad y sin participar de la diégesis, mantiene una actitud comunicativa con el lector y narratario (“acordaos de...”, “si os habéis imaginado un baile de soberbios caballos...”) y, al final, con la propia ciudad de Sevilla a la que increpa a través del apóstrofe (“¡oh maravillosa ciudad!...”).

Morfológicamente predomina el estilo verbal, necesario para explicar un proceso: el de las tradicionales “carreras de cintas”. El presente de indicativo señala la intemporalidad de la tradición, así el suceso pertenece tanto al pasado como a un infinito presente que no se plantea el futuro.

Las perífrasis terminativas se deben a las afirmaciones categóricas del costumbrismo (“los palcos quedan desiertos; las gradas solitarias”) y las de obligación a su incuestionabilidad (“cada nombre una banda que hay que conquistar”).

Las carreras de caballos, al no ser sucesos puntuales, necesitan del valor expansivo del gerundio (“los de aquí trazando vueltas en la pista...”).

Los adjetivos se reparten, casi a partes iguales, la información (especificativos) y la valoración (explicativos). Su abundancia les permite saturar al sustantivo (“en los largos asientos de piedra escalonados”, “antiguas cabalgatas egipcias”, “famosa Sevilla, digna...”...) o participar del repiqueteo impresionista de la enumeración (“ondeante, airosa, gallarda” es la cinta roja que toma el primer jinete).

Contribuye esta clase de palabras a la idealización a través del superlativo (“las más gallardas figuras”...) y a la localización del texto mediante gentilicios (“potro andaluz”, “raza cordobesa”, “montura jerezana”, “huertos andaluces”, “cancela andaluza”).

La sintaxis se basa en el ritmo y condensa la mayor parte de la retórica. Ritmo hay en: repeticiones (“de boca en boca”); bimetraciones (“riza y desriza”); muchas enumeraciones (“una risa, un dicho, una promesa”); polisíndetos (“y crece y se convierte en onda gigante”) y abundantes paralelismos de dos y tres elementos, con anáforas “cada cinta es [...], cada nombre [...], cada flor [...]” o quiasmos (“famosas carreras de cintas

sevillanas”), que cuando se extienden conforman descripciones de conjunto (como la de la exhibición ecuestre antes de comenzar la competición).

De forma directa relaciona el autor el costumbrismo con la pintura al disgregar todo un campo semántico propio de esta disciplina (“cuadro” -hasta en seis ocasiones-, “marco”, “color”), construir con él la metáfora (“...como la fuga de colores de una paleta: cada figura adelanta por el lienzo y sale lentamente del marco”) y citar a los pintores en cuyo arte se fija (“Goya”, “Fortuny”, “Domingo”, “Carbonero” y las escenas ecuestres del cronista de la guerra Franco-Prusiana: “Neuville”).

Otro campo, en relación con los anteriores, es el de la alegría formado por los muy repetidos lexemas (“fiestas”, “alegría”, “risas”).

De la vertiente popular proceden metonimias (“allí dejó el trabajo de sus manos”) e hipérboles (“llevando sobre sí los millones de ansiosas miradas de los espectadores”). El lirismo llega con alguna imagen (“potro negro en cuyos cascos parece estar impresa la armonía”) y alguna comparación (“el caballo huye como relámpago”) sin permitir mucho más el preciosismo descriptivo casi enciclopédico del texto.

La pintura literaria, sin embargo, no es rústica, sino el resultado de una estilización de clase alta (“fiestas elegantes”, “cuadro de lujo y esplendor”, “lujoso fleco de oro”, “elegante alazán”, “tren de lazos y sedas de la montura”, “cabriola elegante”, “aristocracia sevillana”...) y está impresionada por una luz que ensalza los colores (“luminosa orilla del río”, “radiante haz de lazos a su costado”, “hacen brillante retirada los caballos”, “revolución brillante superior en tonos y destellos”, el pescante está formado por “cuatro rayos” en vez de brazos), asociando la negación de ambos con la tristeza (“palidece un rostro de mujer al ver...”).

Además, se recrea todo un universo culturalista con guiños al mundo clásico (“las estrellas empiezan a dibujarse como ojos de ondina bajo el río”, “echa el paso con majestad digna de dioses”, “como si escaparan de una arrebatada oda de Píndaro”...) y al Simbolismo francés (“...al rumor monótono de la fuente”).

Efectos todos de un nuevo estilo que se acerca recubriendo las temáticas tradicionales.

6.12. “El mantón de Manila”

La voz conductora del texto define el “pañuelo de Manila” como “símbolo” popular.

Entre todos los adornos femeninos que la moda ha ido adaptando a la actividad de las mujeres, los mejores son: su propia naturalidad y “el pañuelo de Manila”.

Este exhibe su colorido en “La procesión *de los pañuelos de Manila*”, en las carretas de “la fiesta del Rocío”, como artesanal prenda de la mujer en las “*juergas*”, “pero donde mejor ostenta su esplendor el mantón de Manila es en el cuerpo ondulante de la bailadora” ya que sus movimientos permiten mostrar, desde todas los ángulos, los bordados.

La danza flamenca dibuja castizas escenas de conjunto entre cuyos mantones alguno hay que se rige con autonomía derramando todo el arte del palo y la figura que lo porta (“claveles hincados en su pelo”).

Permitir el olvido de la canción popular es perder “lo único característico y nacional” y aquello que lo rodea: “la guitarra” y “las *juergas*” que se sirven de “la figura de la bailadora” como instrumento de comunicación artística y vital.

Genéricamente, “El mantón de Manila” es un ensayo cuya carga poética (debido, sobre todo, al ritmo de la sintaxis) hace que su autor lo defina como “poesía”.

Solo el arte de los movimientos de la bailadora supera al del pañuelo de Manila, hasta el punto de parecer este ensalzamiento de la figura femenina: tesis (“ante la cual no hay creación de artista posible ni pincel que se atreva a vencerla...”) de una argumentación con estructura sintética.

El texto consta de tres partes:

*La primera parte es introductoria y, en dos párrafos, el autor expone el tema que va a desarrollar: “el pañuelo de Manila” como “símbolo” del “pueblo andaluz”. Sabe que no todo el mundo está de acuerdo así que no argumenta desde lo académico sino desde las vivencias colectivas y la perspectiva que la propia experiencia le confiere.

Quizá el casticismo del mantón de Manila fuera puesto en duda por aquellos que conocían que fueron los chinos los inventores del tejido de la seda con el que elaboraban y bordaban colchas, kimonos, túnicas... Al llevar sus manufacturas a Filipinas fueron vistas en Manila, en el s. XVI, por comerciantes españoles transportándolas estas a la entonces metrópoli española: Sevilla. La nueva prenda del Lejano Oriente fue acogida con entusiasmo entre las damas españolas de la nobleza y de la burguesía pero, a final del s. XIX, se impusieron los colores oscuros de las modas de París y esta prenda fue paulatinamente adoptada por las mujeres de las clases trabajadoras llegando así como bonito recurso al baile flamenco.

*La segunda parte es el cuerpo del ensayo y contiene tres argumentos:

a- “Ningún atavío es tan artístico y brillante como [...] el pañuelo de Manila”: ni siquiera “la toca de la monja” (“rezos”, “fiestas de coro”, “labores de paciencia”).

Ni, en particular, la ampulosa toca alada de color blanco que llevaban las hermanas de la congregación de las Hijas de la Caridad en el s. XIX “blanca mariposa que llevaba parada en la cabeza la hermana de la caridad” (“piedad cristiana”, “fe”, “humildad”, “resignación”, “deber”).

Ni la “mantilla sevillana” que en el último tercio del s. XIX pasó de ser utilizada como prenda de abrigo a lucirse en ocasiones especiales y es capaz de evocar todo el escenario de las primaverales procesiones de Semana Santa (“limoneros”, “balcones”, “calles torcidas”, “hablar roto”).

Ni “el pañuelo que cobijaba la cabeza...” de las mujeres simbolizando todo un conjunto de valores (“el hogar”, “la religión”, “el honor”...).

b- Es “la bailadora” quien mejor ostenta el esplendor de “el mantón de Manila”: ni “la procesión de *los pañuelos de Manila*” o del Santísimo Cristo de la Sala (declarada Fiesta de Interés Turístico Regional) que la localidad de Bargas (Toledo) celebra el tercer domingo de Septiembre cuando todas las

mujeres del pueblo acompañan a la Cruz vestidas con el traje típico de bargueña coronado con un mantón de Manila diferente, lo que llena las calles de una enorme vistosidad.

Ni las “carretas de la fiesta del Rocío” que los transportan como “elegantes colgaduras” (“fiesta del Rocío” o “fiesta de la gracia” por celebrarse el día de la Pascua de Pentecostés).

Ni en las “juergas” ardientes donde se usa como prenda de vestir (“tercia al hombro la punta del pañuelo”) o se juega con él extendiéndolo sobre la mesa antes de la actuación del bailaror (“...el bailaror va a subir a ejecutar su extraña danza sobre la mesa”).

La mejor forma de exhibirlo será en el cuerpo de la bailadora (“arrollado en artísticos pliegues sobre la nuca”, “cruzado sobre el busto”, “traídas atrás las puntas...”, “ocultando las redondas caderas...”...) cuando “gira sobre sus pies al son de la guitarra”.

c- De entre todas las bailadoras, quien mejor luce el mantón de Manila no está entre aquellas que “acompañan y hacen coro”, es quien danza “como si nada fuese con ella”.

*En el cierre se encuentra la tesis: si el pueblo va olvidando las “coplas” (“malagueñas”, “cantares”, “romances”) se quedará sin lo más propio de su tradición; por extensión, “nacional” de la que también forma parte “la guitarra”... y las “juergas” “valientes de color” donde “la bella figura de la bailadora” se hace con el protagonismo indiscutible del arte.

Conduce el ensayo una primera persona que, en el caso de Salvador Rueda, gusta de estar en comunicación con el lector (“abrir un pañuelo de Manila delante de nosotros, es lo mismo que desdoblar una primavera”).

Morfológicamente, debe su movimiento el texto al predominio del estilo verbal que se basa en un riguroso presente de indicativo (portador de las afirmaciones categóricas del autor y base de su argumentación “...como aquel que hace valer su opinión colocando en alto la bandera”).

Solo en la introducción utiliza los futuros de indicativo para adelantar el contenido de su discurso (“discurriré un poco sobre sus flores...”) y en el

cierre viaja al futuro hipotético a través de los tiempos en subjuntivo (“cuando [...] los romances en que se dio forma plástica a nuestras costumbres dejen de ser aprendidos de memoria por el pueblo...”).

Recurrente es el uso de la perífrasis de posibilidad (hasta en cinco ocasiones) generando una repetición anafórica propia del verso (“puede tener la toca de la monja [...]; puede la blanca mariposa [...]; puede la mantilla sevillana [...]; puede el pañuelo que cobijaba [...]; pueden en la sucesión de modas de los tiempos...”).

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos aportando la objetividad necesaria para la fundamentación de las opiniones del ensayo (en “la procesión *de los pañuelos de Manila*” desfilan “Mantones azules; blancos...”).

Es el ritmo la principal característica de la sintaxis, ritmo que lleva al autor a definir su ensayo en tanto que poesía (“tratarse en esta poesía o capítulo del pañuelo de Manila”). Ejemplos de este lirismo sintáctico son: multitud de bimetraciones (“mecen y ondulan”); paralelismos, sobre todo, de dos elementos, muchos de ellos con anáforas (“de todos los colores y de todos los matices”) y quiasmos (“color de naranja manchado de blancas estrellas”); los paralelismos más extensos (hasta ocho elementos) se prestan al polisíndeton (“la mujer gira sobre sus pies al son de la guitarra, o se retira o adelanta...”), la enumeración (“corre, salta, puntea, se precipita de repente en medio de...”) y series anafóricas al estilo de la indicada.

Se desenvuelve el texto en un nivel de lengua culto (“apoteosis” < *apothēōsis*, “tardo” < *tardus*, “ostenta” < *ostentāre*, “esplendor” < *splendor*, “orgía” < *orgiā*, “arrogantes” < *arrōgans*, *-antis*...) como corresponde a la exposición contrastada, aunque locuciones del tipo (“al desgaire”, “al soslayo”) suavizan el rigor del género.

Teniendo en cuenta la sensorialidad del mantón del Manila y la de su soleada tierra de adopción, es normal que proliferen los recursos semánticos capaces de transmitir al lector la idea más precisa de ello: la personificación confiere autoridad a los elementos (“todo lo cual cae bajo la jurisdicción casi universal de la guitarra”); las metáforas, poesía (“trozo de jardín andaluz” es el mantón de Manila, las líneas rojas del mantón son “de fuego”, el acompañamiento de las bailadoras es “tempestad de vivas y palmadas”...)

pero nada como el tono didáctico de las comparaciones (el pañuelo de Manila cae “como aluvión de flores sobre los hombros”, sus flecos “ondulan como el festón de espumas en las playas”, del cruce de sus extremos “arranca la garganta como columna de marfil”...).

Abundantes son los lexemas del campo asociativo de lo popular con símil pictórico (“pintoresco”, “acuarelas”, “cuadro”, “creación de artista”, “pincel”) que entroncan con las “costumbres” y la tradición: estrofas de arte menor (“seguidillas, soleares”, “malagueñas”, “romances”, “cantares”, “coplas”), instrumentos musicales (“guitarra”, “crócalos”, “panderetas”), fiestas (“del Rocío” -“carreta”, “bueyes”-, “procesión *de los pañuelos de Manila*”, “juergas” -“mesa”, “manzanilla”, “bailador”, “extraña danza”, “bailadora”-), “adorno español” (“mantilla sevillana”, “cabeza cubierta de flores”, “rizos cayendo en desorden”, “pañuelo de Manila” -“colores”, “relieves”, “pájaros”, “ramos”, “fleco”...-)

...Y aún refiriendo el texto “lo único característico y nacional que tenemos” enlaza sin ruptura con el mejor estilo modernista: la sinestesia indica que los pies de la bailadora asoman “en dulce movimiento bajo la falda”, el Simbolismo del pañuelo en la cabeza femenina personifica “la virtud y la hidalguía”, parnasianas son las riquezas del mantón (“de seda”, “puntos de oro”) o la carroza del Rocío (“vehículo de plata” cuyas varas son “de metal precioso” y el eje “cilindro áureo”) y “la figura de la bailadora” conecta con el mundo clásico (“curvas gentiles, trazos arrogantes y aposturas de diosa”).

6.13. “Desde la Giralda”

Junto a la catedral de Sevilla (“a los pies del coloso”) se alza la Giralda, consta de un “grandioso cuerpo de campanas” y su gran altura le permite tocar el cielo (“eleva la punta de su veleta hasta el palio rosado de las nubes”).

Recorriendo una cómoda rampa se llega “hasta la ancha meseta de las campanas” y desde ahí “al remate” a través de un “formidable espárrago”.

Bajo las campanas la voz descriptiva contempla la ciudad: al sur “destacan los campos de Tablada”; mirando al oeste repara enseguida en el río Guadalquivir (entre el Paseo de “las Delicias” y “un pintoresco barrio”); mientras avanza hacia el norte, tropieza con “la elegantísima Torre del Oro”; al este descubre “una masa inmensa de población” y la “hilera de los Caños de Carmona”; al norte, el “populoso barrio de Triana” y a lo lejos su “famosa Cartuja”.

Vueltos los ojos a la construcción valoran su altura y antigüedad.

El cuadro acaba con una alabanza a Dios, única realidad capaz de superar el estruendo de las campanas y el órgano de la catedral sonando a la vez en el “Sábado de Gloria”.

“Desde la Giralda” transmite la visión panorámica que permiten los 50´85m que hay desde el suelo hasta la “meseta de las campanas” donde acaba el espacio abierto al público y se encuentra la voz descriptiva. Esta es una modalidad tradicional y en ella se mueve el texto, prueba de ello es el esbozo de típicas escenas como la del barrio de Triana (“graciosa azotea salpicada de flores, la ventana casi hundida sobre el río, la canal impensada saliendo de en medio de un muro”), puesta en comparación con el estilo colorista del más importante autor de la pintura regionalista andaluza del s. XIX: “García Ramos”.

El cuadro se divide en tres partes:

*La primera, coincidente con el primer párrafo, atiende a los elementos esenciales que definen a la “Giralda” (realmente, alminar de la antigua mezquita de la ciudad desde donde el almuédano invitaba a la oración varias veces al día): grandiosidad (93´90m), construcción artística (el arte almohade llenó en el s. XII “de afiligranadas labores los cuatro frentes”) y destino de culto (es “espiritual” según la religión cristiana que desde el s. XIII la consagró como parte de la catedral de Sevilla añadiendo en el s. XVI el último tercio de la torre al que corresponden: el “cuerpo de campanas” -24 campanas con un peso total de 119200kg- y el Giraldillo -estatua de bronce que hace las funciones de veleta, mide 6´90m. y simboliza el triunfo de la fe cristiana sobre el mundo musulmán-).

*Con el desarrollo comienza el ascenso a la Giralda: se recorren 35 rampas que disminuyen en anchura subiendo luego diecisiete escalones hasta la “ancha meseta de las campanas”. La finalidad de la rampa era permitir el acceso del caballo en tiempos almohades y hoy evita la sensación de vértigo producida por los escalones en grandes alturas (“donde parece que flota el vértigo entre la lobreguez de los muros”).

El descanso proporciona una panorámica privilegiada sobre la ciudad de Sevilla:

- “Los Campos de Tablada” (“llanuras”, “vacadas paciendo”, “lontananzas”). Es la zona sur de la ciudad, conocida también como Dehesa de Tablada, una extensa planicie formada por la confluencia de varios ríos tributarios con el cauce del Guadalquivir.

- Al oeste, el Guadalquivir se sitúa entre el Paseo de “las Delicias y un pintoresco barrio”, el de los Remedios. Se divisa la “Torre del Oro” (también de época almohade).

- Al este se extiende “una masa inmensa de población” y la “hilera de los Caños de Carmona” (acueducto y viaducto romano con 17 kms. y 400 arcos sobre pilares del s. I a. C. reconstruido por los musulmanes en la misma época que la Giralda y que funcionó a pleno rendimiento hasta 1912 cuando la intención de declararlo monumento nacional no llegó a tiempo de evitar su destrucción).

- Al norte se encuentra “el populoso barrio de Triana” separado de “la población” por el río “Guadalquivir” (-“buques”, “mástiles”, “muelle”-). En la parte más lejana del barrio pero perteneciendo a su distrito está “la famosa Cartuja”, también de origen almohade (“remate de nave de iglesia”, “monasterio”, “chimeneas en forma de cono” -chimeneas y hornos de botella debidos al uso que tuvo el abandonado monasterio entre 1841 y 1982 en que fue fábrica de loza y porcelana china-).

Más cerca de la Giralda que de la Cartuja se encuentra “el hermoso puente de hierro” que no es otro que el Puente de Isabel II o Puente de Triana construido en 1852 y el puente de hierro más antiguo conservado en España. “El horrisono estruendo” que “el tren levanta al pasar” quizá sea debido, o

imaginado a partir del que causara el tranvía que discurrió por el puente desde 1889 hasta 1960.

...Pero ya la voz descriptiva adopta un enfoque más cercano y reflexiona sobre la altura de la construcción (“trueno y zumba el huracán” y “no llegan” los vencejos) y su antigüedad (piedras “roídas”, “musgo”, “matas silvestres”).

Valorando su situación física bajo las “campanas” (que repican el “Sábado de Gloria”) y sobre “el enorme techo de la catedral” (donde el “colosal” “órgano” acompaña a “las voces de la clerecía” entonando “*Gloria in excelsis Deo*”), es decir, entre dos grandiosos instrumentos que proclaman la gloria de Dios, se siente “microscópico” partícipe del “concierto” comprendiendo que únicamente Dios está por encima de “tanta grandeza”.

*La principal información del cierre (dos últimos párrafos) es la implicación del personaje en el cuadro que presencia.

La acción tiene lugar en primavera (“azahares”, “golondrinas”, “Sábado de Gloria”) y el autor reconstruye un mundo posible tan coincidente con el real que casi llega a ser fotográfico... pero deja algún espacio para la ficción: los muros de la Giralda no son de “piedra” sino de excelente ladrillo con mortero admirablemente preparado, el tranvía sobre el puente del hierro no puede ser el “tren” que “levanta al pasar el horrísono estruendo que acompaña al derrumbarse de una montaña” y tampoco es posible oír el órgano de la catedral a través de sus cúpulas y menos estando a la vez bajo el atronador sonido de un repique de campanas en un día festivo.

En el texto, de estilo verbal, el peso de la descripción hace que la cantidad de adjetivos se acerque mucho a la de verbos. El tiempo básico es el presente de indicativo simultáneo a la vivencia de la voz conductora que se esconde tras la impersonalidad (“se oye...”). La abundancia de pronombres enclíticos contribuye al encubrimiento del sujeto y confiere cierto tono de literalización arcaizante (“por otro lado vese...”, “destácase al borde del río”, “las piedras separáronse...”).

Los adjetivos explicativos, con su duplicada presencia respecto de los especificativos, son natural consecuencia de un enfoque (“hermosas rampas”)

emotivo (“el corazón queda aterrado”) que vierte opinión (“solo se tiene labios para alabar a Dios”). Muchos ahondan en las grandes dimensiones del conjunto de la catedral (“pomposas arboledas”, “grandioso cuerpo de campanas”, “enorme silueta”, “opulentos árboles”...), contribuyendo a su idealización; también, con el superlativo absoluto (“elegantísima torre del Oro”). El predicativo es abundante... y útil puesto que su función sintáctica semeja movilidad (“pasa dilatando su racha en el espacio, que, abierto y ávido, lo recibe en su seno”).

La sintaxis, basada en el ritmo, incluye: repeticiones (“banda a banda”); paralelismos, sobre todo, de dos elementos (“porción de miradores y cúpulas de iglesias”), puede que con anáfora (“lo vago y lo indefinido”) o quiasmo (“horrible vello de musgo repartido por...”), aunque pueden alcanzar los siete; polisíndetos (“taladra la masa de piedra y guía y conduce...”) y enumeraciones impresionistas (“cruces, líneas y vagones”, “y alta y gentil y espiritual”).

El texto, que avanza sobre un nivel culto (“colosal” <*Colossus*, “ofuscadora” <*offuscāre*, “oscuros” <*obscurus*, “decantado” <*decantāre*, “profuso” <*profusus*...) encuentra en voces de origen onomatopéyico (“bambolean”, “chispea”, “zumba”) y locuciones (“Del lado allá”, “En medio”) su contrapunto conversacional.

La retórica semántica trabaja siempre el efecto visual (“el viento picó con su cincel la ruda argamasa”) y reserva la personificación más completa para la Giralda (“esta reina de piedra” que se adorna con “vello de musgo” y “cabellera de matas silvestres”). Otras metáforas son: “los enormes cepos de madera” que agarran a las campanas, el aspecto de “cíclope” de la torre... pero la originalidad retórica de Salvador Rueda reside en este texto en las comparaciones a las que dota de valor ilustrativo: los cruces de “líneas y vagones” de la estación son “como una operación de álgebra trazada sobre la tierra”, el aire estropea la piedra “como si el fluido invisible tuviera los terribles dientes de la pantera”, la voz descriptiva teme que la torre se tronche “como delicado tallo de azucena”...

“Desde la Giralda” es un cuadro... finisecular, que conduce directamente al mundo mágico (“evocación de fantásticas leyendas”) del espíritu

(“conmoción que se apodera del ánimo...”) que lo define (“Dios únicamente es quien destella por encima de tanta grandeza”).

Con su libertad de trazo (“sus confusas lontananzas, que tienen el encanto de lo vago y lo indefinido”) se ciñe o aleja de la realidad sirviéndose, para su descripción, de los parámetros del arte (“órgano”, “armonías”, “campanas”, “música”, “artista”, “García Ramos”, “Miguel Ángel”).

6.14. “La feria de Sevilla”

La voz conductora del texto invita abiertamente al lector a la presente y “renombrada feria sevillana”. Así podrá conocer también las calles de la ciudad llenas de “gentes de todos los países” y adornadas por la multitud de flores que trae la primavera.

“Detrás de las casillas” bulle el ambiente más castizo: paca el ganado y trajinan las figuras vinculadas con él así como algún gitano que cruza la explanada “con toda su prole” buscando dónde asentar su tienda.

El grupo de los feriantes es auténtico experto en cante, baile y gracia flamenca hasta el punto de que disfrutar con ellos “en noche de feria” es querer hacerla “interminable”.

Dentro de una casilla un “mozo de Triana” toca la vihuela rodeado de jóvenes que esperan “ser sacas al baile”; entre ellas no se encuentra Carlota pero el recuerdo de sus ojos inspira al personaje una seguidilla que, al ser cobijada por las cuerdas de la guitarra, perfila el escenario en el que “Manuela y Luisa” empiezan unas sevillanas. El motivo de los ojos hace que “Esperanza”, “Tulio” y “Jorge” engarcen sus coplas mientras “van los brazos de las bailadoras por los aires formando airosos movimientos”.

El ingenio, la emoción, el movimiento, el sonido... “y la manzanilla” incrementan el tono de la fiesta, solo interrumpida por la consumición de la Giralda en tanto que “castillo” de fuegos.

El texto reproduce un mundo posible coincidente con el real hasta el punto de poder ser copia del mismo. “La gente” discurre por las calles “de

San Fernando” y “Sierpes” antes de asentarse en “el hermoso prado de San Sebastián” donde se sitúa el recinto de la Feria de Abril o Feria de Sevilla, allí inaugurada el 18 de abril de 1847 (teniendo después otras ubicaciones) como mercado de ganado.

“La feria de Sevilla” es un cuadro costumbrista dividido en tres partes sucedidas en orden cronológico:

*El marco adelanta la intención del narrador: distraer al lector (“que dejes, ¡oh lector!, enganchadas en sus líneas algunas de tus penas”). La voz conductora del texto sabe que presenta un acontecimiento cuya aceptación popular rápidamente lo ha convertido en costumbre, razón por la que sus personajes son “tipos” o “figuras” situados sobre la “inmensa explanada” y divididos en el grupo de los que, con los animales (“yeguas”, “ovejas”, “marranos”, “yunta de bueyes”, “caballo de paseo”), están “detrás de las casillas” (“labradores y ganaderos”, “el chalán patilludo” -“chaleco”, “cadena”-, “el señorito con aire a lo flamenco”, “el farandulero gitano” -“pantalón de campana”, “prole”-, “torero de moda”) y los que se mueven entre ellas (garantes del ocio -“titiriteros y titirimundis”- o del espectáculo -“mujer que levanta quintales con el pelo, o el hombre que engulle las tajadas de estopa ardiendo...”- y visitantes -“franchutes”, “inglés”, “el alemán”, “el ruso”, “el francés”, “valencianos, extremeños, catalanes, aragoneses, vascongados, gallegos, asturianos y andaluces”-).

El “personal” del primer grupo vincula la feria a su origen agrícola y ganadero, se engloba bajo los hiperónimos (“gracia” y “sales”) y son completos conocedores del baile popular, particularmente andaluz (“*tana*”, “*chacóna*”, “*oles*”, “*tiranas*”, “*polos*”, “*serranas*”, “caña”, “*jabera*”) y de su puesta en escena (“fermatas”, “*zapateado*”, “engallarse”).

*Del inicio del desarrollo (nocturno “alúmbra la lámparas primorosas”) informa el propio texto (“empero basta de kiries e introitos y penetremos en una *casilla* de la feria...”) que presenta el nuevo escenario como “cuadro clásico sevillano” (“lazos, mecedoras y piano”, “caña de manzanilla”, “copas”, “esterado y limpio pavimento”, “palmadas”) y a sus “figuras” del cante y baile (“mozas” -“mantillas orladas de caireles”, “flores”, “crócalos”, “Manuela y Luisa”, “Esperanza”-, “mozo de Triana” -“vihuela”-, “Tulio”,

“Jorge”, “Federico”, “José” y la ausente “Carlota” - “sevillana”, “estatura pequeña”, “graciosa”, “pelo” “del color de las moras maduras”, “su nariz, ni grande ni pequeña”, “mejillas” “de un moreno aterciopelado”, “ejercicio del canto”-) entre las que se mueve el narrador.

Concluye el desarrollo la iluminación de la “Giralda” en tanto que “castillo” “de fuegos de artificio” (“cinco cuerpos de su mole”, “campanas”, “*giraldillo*”, “pararrayos”, “luces”, “chispas”).

*En el cierre (dos últimos párrafos) la gente continúa una de sus “noches de feria” en “el vistoso local de las casillas”.

La voz narrativa, desde el primer nivel de ficcionalidad, se adentra en la diégesis para convertirse en personaje testigo de la misma (“pero la guitarra ha acompañado mi seguidilla...”) y conduce al lector por su historia (“y porque se vea que deseo echas una cana al aire, te convido nada menos que a la renombrada feria sevillana...”) explicándole cualquier suceso (“pero si no puede presentarse al lector tal y como ella es *de por sí* en el ejercicio del canto...”).

Esta voz narrativa reproduce las palabras de los personajes, y la suya propia a través de un estilo directo en forma de seis “seguidillas” (son seguidillas compuestas: estrofas de 7 versos que alternan heptasílabos y pentasílabos, con estructura de romance los cuatro primeros -7 a5 -7 a5 y de soleá b5 -7 b5, a modo de bordón, los tres últimos. Casi siempre, la rima es asonante, como es propio de la seguidilla y de la lírica popular en general, pero, en algún caso, la estrofa es consonante o alterna ambos tipos) o de diálogos convencionales en un nivel medio (interjecciones comunes: “-¡Viva ella, viva ella!”, “-Ay que Dos de Mayo...”, de toponimia andaluza: “-¡Olé y olé!; imperativos: “-¡Haga Usted...”, “¡Mueva Ud. Ese cuerpo! ¡Quiebre Ud. Ese talle! y la expresión exhortativa “¡Vamos allá!”).

La voz del narrador también se encuentra en el nivel medio: coloquialismos (“masca”, “rumboso”, “le da medidas”, “farandulero”, “cháchara”, “jolgorio”, “chisporrotee”, “la parla”), locuciones coloquiales (“echas una cana al aire”, “echarle ojo a...”), la expresión coloquial (“como dijo el otro...”), la interjección (“¡Vive Dios!”), voces onomatopéyicas

(“titiriteros”, “chispas”) y cantidad de locuciones cercanas a este nivel medio (“al cabo”, “A poco”, “arroja leña sobre el fuego”, “a propósito”, “no se echa de ver”, “*de por sí*”, “déjase ver”, “en fin”...) lo confirman.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal sobre un básico presente de indicativo, propio de las vivencias a quienes la costumbre confiere identidad de cuadro. Tiempo que también constituye el centro deíctico del narrador (“máteme Dios con monedillas de a cinco duros si mi propósito es otro que el de...”).

Los grupos más frecuentes de perífrasis se reparten entre las de obligación (“donde habrá de poner tienda de decir la buenaventura”...), durativas (“va pasando la orla del vestido de la mujer...”) y reiterativas (“y Tulio vuelve a cantar”). Los pronombres enclíticos (“apíñanse”, “rociánse”, “alúmbranla”...) delatan el arcaísmo que, finalizando el s. XIX, acompaña al género. Y la abundancia de imperativos es debida a la confianza consentida por el nivel coloquial (“-¡Anda tú que sabes!”).

Los adjetivos, menos significativos para el texto (la categoría verbal casi los supera en el doble), se agrupan a partes iguales en explicativos y especificativos respetando el equilibrio entre información y valoración.

Pueden encontrarse rodeando al sustantivo (“airosa cola recogida...”), reforzando su sensorialidad (“voz dulce”), idealizándolo (“a ver si su rostro deja algo que desear al más exigente”), prestando su adorno al sintagma verbal (“alta, gallarda, vagorosa [...] se presenta a los ojos una Giralda...”) o jugando con los conceptos del amor (“hay rayos de luz negra” -oxímoron-).

La sintaxis, cuyo ritmo participa del desenfado de la danza flamenca, incluye: repeticiones (frecuentes en los diálogos) “fermatas y fermatas”; bimetraciones (“remecerse y engallarse”); muchos paralelismos de hasta diez elementos, siendo los más frecuentes de dos (“la fiesta sería completa y la alegría general”), puede que con anáfora (“toda esta variedad de tipos y razas, todo este conjunto...”) o quiasmo (“aspecto impasible e inmóviles facciones”); polisíndetos (“y ábrense, en fin, los universos de la gracia y rociánse las sales...”); enumeraciones (“mira, se para, toma sus apuntes y

reflexiona”) y la concatenación (“así se divierte el pueblo andaluz en las noches de feria, ese pueblo que refresca su sangre...”).

La retórica semántica configura una filigrana en la que merece la pena reparar; suponiendo ya el andalucismo de las hipérboles (“sevillana que yo me sé, capaz de hacer llorar de sentimiento, con una copla cantada a la guitarra, a los mismos Hércules de piedra que presiden la alameda”) y ciertos lugares comunes como la relación metafórica entre el fuego y el amor (“cruja el incendio,/ y en él chisporrotee/ roto mi cuerpo”) o entre la persona amada y el puerto de llegada (“buscando en tus entrañas/ seguro puerto...”), se encuentran originales imágenes (la primavera “deslía con más bello apresuramiento las rosas”, “la voz del hombre que canta *abrochada*, como si dijéramos, a las cuerdas”, la manzanilla contiene “gotas de sol y color de trigos andaluces” y cuando se desmorona el castillo de fuegos “surgen a modo de explosiones lágrimas que dejan regueros de color en el aire”).

A pesar del afán del narrador por ubicarse en la primera mitad del siglo XIX: cuando estaba en su apogeo en España el costumbrismo, cuando los autores se pintaban en sus cuadros y cuando se empleaban doblones (“un doblón, y cuenta que es lo más que yo podría tener” -moneda acuñada desde la época de los RR.CC hasta 1849-)...

...“La feria de Sevilla” no es rural sino cosmopolita (tiene “aspecto universal” y es “la ciudad más original de la tierra”), toma el relevo a la sensualidad oriental (“deja sus arabescos en los arriates”, “como los arabescos del ascua movida por el niño en la obscuridad”), deja surgir la exquisitez parnasiana (un conjunto de “tubos de plata” es la garganta de Esperanza, “las copas centellean como diamantes”, “la parla andaluza juega y corre como cinta de seda”, “cierra al cabo en la punta de un pararrayos su pupila de oro la última luz”...), crea atmósferas artísticas (“¡quién cogerá la estela de armonía disuelta en el aire para hacerla cristal con la palabra!”) y lo impresiona todo de cegadores destellos (“el ruso cuyos ojos chocan con la luz y la toman por bruñido esmalte de oro”): la primavera “echa su deslumbrante velo a los balcones”, el torero va “desplegando sobre sí luces y rayos”, la guitarra “excediéndose a sí misma en efectos brillantes y alegres” y el castillo

de fuegos que cierra el texto está formado por “millares de puntos brillantes”.

6.15. “La procesión del silencio”

La audición del *Miserere* en una de las capillas de la catedral de Sevilla, deja al narrador al albedrío de un “profundo letargo” que lo acomoda en el “balcón de una calle” donde espera “el silencioso paso de la cofradía”.

“Fenómeno del sueño” es el resto: el monaguillo catedralicio aparece “sonando las corpulentas llaves de la iglesia en señal de que iban a apagarse las luces postreras” despertando al narrador (entre una “luz confusa y medrosa”) que se ve sobrevolado por pájaros cuyos ojos “abiertos en las tinieblas, componían un extraño baile de fuegos fatuos”.

Percibiendo aún los últimos restos de la multitud que había llenado el lugar y tras la verja de la capilla, el personaje observa “una larga hilera de luces” y, en un primer plano, a dos nazarenos que “rompían la marcha”.

Realmente es lo que estaba sucediendo en la calle mientras el confundido devoto veía sustituido el folklore alegre de los primaverales pasos sevillanos por toda la imaginería de la catedral que “rompía el reposo eterno” para inclinarse ante el “Cristo” que “apareció bajo el crucero”.

La terrorífica orquesta del paso que cantaba y tocaba el violín sin emitir sonido alguno hizo que el personaje quisiera salir del sueño consiguiéndolo gracias al “sacudimiento de una mano” sobre el hombro.

“La procesión verdadera” avanzaba frente a él mientras la “*media luna*” subía a posarse “sobre la Giralda”.

“La procesión del silencio” es un cuadro de costumbres (“el cuadro cuyas figuras veía pasar...”) que llena de fantasía un mundo posible coincidente con el real: el narrador escucha el *Miserere* (obra estrenada en 1835 en la catedral de Sevilla e interpretada, según la tradición, los Jueves y Viernes Santos) con la intención de presenciar luego parte del recorrido de “La procesión del silencio” (que efectivamente discurre por las calles del Sevilla en la

madrugada -“a la hora en que se entreabren las hojas de las ventanas y asoman las desveladas cabezas”- del Viernes Santo con el nombre de Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción) pero la somnolencia con la que acaba el concierto es causa de la división del texto en dos partes:

*La primera es fantástica y transcurre mientras el narrador, dormido “solo en un ángulo del templo” y creyendo ser despertado por un monaguillo, toma conciencia del escenario donde sobre restos de la “muchedumbre” que lo llenaba (“perfumes”, “ecos”, “susurros de rezos” y “movimientos del aire”) vuelan pájaros cuyos “ojos abiertos en la sombra” son “como ascuas errantes”.

El personaje ve “tras la verja” que lo encierra “una procesión” (“nazarenos” -“luenga y blanca túnica”, “largo capirote”, “tosco cinturón”, “vestidura”, “llameante cirio”, “larguísimas colas”-, “Cristo crucificado”, silenciosa “orquesta” -“arcos de los violines”, “cuerdas”, “cantores”-) preguntándose por qué su típico marco (“alegres balcones” -“flores”-, “rumor de verbena de las calles”, “términos del pueblo”, “saetas”) es sustituido por imágenes (“callados santos”, obispos muertos”, “jerarquía de serafines” -“alas”-, “falanges de espíritus”, “vírgenes, reyes, profetas, patriarcas”) que cobran vida “al paso silencioso de los fantasmas”.

*La segunda (separada tipográficamente por una línea de puntos) salta al mundo posible coincidente con el real (“la procesión verdadera avanzaba en aquel momento...”) y transcurre durante la vigilia del narrador con idénticas figuras (“cincuenta nazarenos” -“llameantes cirios”, “túnicas”-, “Cristo” -“brazos generosamente abiertos”-) pero en el escenario que le es propio (“balcones”, “naranjos”, “la Giralda”).

La voz narrativa, desde el primer nivel de ficcionalidad, se adentra en la trama donde participa como narrador homodiegético o personaje protagonista (“ni era, en fin, aquella procesión la que yo vi desde las calles en noches hermosas de primavera”) convirtiendo en monólogo (discurso directo) la historia.

Morfológicamente, se trata de un texto en estilo verbal (aunque la subjetividad del mundo interior, los sueños... aproxima el conjunto de las cualidades al de las acciones). El tiempo básico de la narración es el pretérito perfecto simple de indicativo (*tiempo comentador* del primer plano) que va marcando los momentos puntuales de la fábula (“me vi solo...”, “sentí como si volviera a la realidad”, “alcancé a descubrir una larga hilera de luces”, “surgió un fantástico nazareno”, “apareció bajo el crucero la figura de Cristo crucificado”, “desvaneció mi horrible pesadilla”, “pasó como el silencio...”); las descripciones se realizan en imperfecto de indicativo (*tiempo comentador* del segundo plano), tanto las reales (“no sonaban ni gritos, ni voces, ni campanillas”) como las soñadas (“la orquesta preludiaba tras él, pero ni un solo sonido arrancaban los arcos de los violines”, “también abrían las bocas los cantores...”) y las referencias al conocimiento del mundo están en presente de indicativo -*tiempo del mundo comentado*- (“...cuando de pronto nos hallamos en un lugar imponente e indefensos contra los delirios de la razón: esta cae al punto derribada...”).

Los adjetivos se reparten, casi con exactitud matemática entre el grupo de los explicativos y el de los especificativos, lo que denota que el texto llena de valoración (“negras alturas de la iglesia”) su mundo real (“tras la verja rematada por hierros puntiagudos”). La idealización del superlativo absoluto (“ecos debilísimos”, “no vibraba la más leve nota”, “larguísimas colas”)... y del epíteto (“impalpables átomos”) refuerzan la fantasía. La movilidad del verbo parece que alcanza a los adjetivos con función circunstancial (“el Cristo se aproximaba severo, imponente”).

La sintaxis, al igual que la totalidad de los textos breves de Salvador Rueda, se basa en el ritmo: bimetraciones (“sube y trepa”); paralelismos, sobre todo de dos elementos (“los pliegues flotantes barrían el suelo y desvanecían las lágrimas”), que en casi la mayoría de los casos incrementan el ritmo a través de la repetición anafórica (“no oía el rumor de verbena de las calles; no escuchaba los términos del pueblo”); las estructuras paralelas pueden ampliarse a los tres (“luché, grité dentro de mí, agité en el aire...”), cuatro elementos y hasta los nueve que incluyen el conjunto de las estatuas vueltas a la vida en la catedral; el variable juego con la posición del adjetivo

origina quiasmos (“extraño baile de fuegos fatuos”) y el enlace de ideas, más concatenaciones que en otros textos alejados del nivel coloquial (“los pájaros siniestros, esos pájaros...”, “avanzaba, avanzaba sin levantar el más leve ruido”, “impalpables átomos de polvo, de ese polvo recostado durante siglos...”).

En un monólogo siempre se encuentran marcas propias del nivel medio: voces de origen onomatopéyico (“zumar de abejas”, “chirrido”) y locuciones (“echaba de menos...”, “en fin”) aunque el interlocutor emplee un registro formal (“corpulentas llaves”, “efectos de narcótico”, “imponente cofradía”, “frisos donde el artífice...”).

La intromisión de la fantasía (llegada a través del sueño y de la “neurosis” que “agrandada de un manera gigantesca la imaginación”) en el campo semántico de la religión (“templo”, “crucero”, “ojivas”, “santos”, “profetas”, “serafines”...) es base de la retórica semántica: los nazarenos son “fantasmas”, “apariciones” o “proyección vivísima de la luna” y sus cirios “lloraba[n] sus calientes lágrimas sobre el suelo”.

Las metonimias enlazan con el sabor popular del costumbrismo (“desveladas cabezas que aguardan el paso de las apariciones”, “produciendo profunda fatiga los labios de aquellos cantores”, “el sacudimiento de una mano...”).

Manteniendo su originalidad Salvador Rueda en la eficacia didáctica de las imágenes: “las dos filas avanzaban arrastrando las larguísimas colas con el mismo silencio de la luz que sube y trepa por las laderas”, la procesión real también “pasó con el silencio de una nube por el fondo de un lago”, no había “leve nota que rasgara el silencio de la iglesia”, “restallaban las mechas con el crujido de mariposas que se abrazaban” y contemplar la cofradía con el peso del sueño era verla “a través de un tupido velo, como si tuviera los oídos metidos bajo el agua”.

“La procesión del silencio” es antítesis de la “animación y alegría” (“flores”, “verbena”, “saetas”) que rodeaba a otras en “noches hermosas de primavera” y viene acompañada de toda una simbología que no procede de la conmemoración real de la muerte de Cristo una vez celebrada la ceremonia del Jueves Santo sino de la “horrible pesadilla” del personaje (“idea de que

estaba lleno mi cerebro”): en el interior del templo había lechuzas o “pájaros siniestros” que se asomaban “a las ojivas para despeñar su canto de muerte sobre el laberinto de agujas del edificio” y “lanzaban en las altas bóvedas su chirrido” anunciando la llegada de “Cristo crucificado”; el recinto se “llenaba de una noche eterna” y se oscurece la luz que alumbraba anteriores descripciones “pasó ante mí el Cristo bañado en tristes resplandores”.

El ritmo que no puede acompañar a esta hermandad lo echa continuamente de menos el personaje (“y no había signo alguno que marcara los tiempos de la marcha”), sin haberlo olvidado la sintaxis.

El narrador, ya despierto, vuelve a fijar su atención en la luz (“la *media luna*”) que la “Giralda” decide utilizar como sincrético adorno “de plata en la cabeza”.

6.16. “Las cofradías de madrugada”

La mayoría de la gente se retira cuando cierran “las iglesias” tras asistir a la “la postrera ceremonia” y “contemplar el monumento” pero muchos permanecen despiertos esperando las “procesiones de madrugada”.

El bullicio de las calles recuerda a las verbenas del verano.

La oscuridad y “las ruinas” se prestan a imaginar fantásticas “visiones” que las recorren.

Con la “claridad del alba” comienza el desfile de procesiones: primero pasa la Hermandad del Silencio donde dos hileras de capirotos custodian las tallas de “la Virgen” y del Cristo que “adelanta bajo la cruz”.

El siguiente Paso es el “del Descendimiento”, “al son” de “las saetas” y seguido de “nuevas filas de nazarenos”.

“Y cuando han pasado [...] las procesiones de todas las iglesias” llega “el último Paso [...] representando la honda soledad de la Virgen”.

La salida del sol devuelve a la ciudad sus colores y el canto de los pájaros mientras los balcones de la calle van cerrándose como si nada hubiera pasado.

Genéricamente se trata de un cuadro de costumbres que reproduce un mundo posible coincidente con el real: la salida procesional conjunta de las Hermandades sevillanas en la “madrugada” del Jueves al Viernes Santo.

El texto comienza durante la noche, se desarrolla en una “de las alboradas de Abril” y finaliza con el avance “del día” (de Viernes Santo).

Es un cuadro cuyos toques fantásticos (“desfile de las fantásticas procesiones de la madrugada”, “avanza como visión ideada por la mente”, “trajes de visiones”...) lo despegan de la realidad convencional.

Se divide en tres partes:

*-El marco relata el fin de “las horas de la noche, consagradas por el hombre a la vigilia”, el fin de la “postrera ceremonia” del Jueves Santo en el interior de “las iglesias” (celebración de la Hora Santa dedicada a la adoración de la Hostia consagrada) ante el llamado “monumento” (“profusión de lámparas”, “colosales Crucifijos”, “incienso”, “oración”, “muchedumbre”).

*-El desarrollo corresponde al esperado “amanecer” para ver “las fantásticas procesiones de la madrugada”.

Este rato de espera hace que la “imaginación” llene “las ruinas y los senderos” de “todas las diabólicas visiones nocturnas” (“algún héroe legendario”, “danza de sátiros y ondinas”).

Conforman el paisaje de “la ciudad”: “Guadalquivir”, “copas de los árboles”, “Cartuja”, “Giralda”.

Discurren por sus calles “rumores de la gente”, “alegres reuniones”, “ecos y voces de verbena”, “aire de primavera”.

La voz narrativa se encuentra en “la ventana” situada al final de “la desierta calle, que a la primera señal de procesión llena de gente sus balcones”. Las cofradías se suceden una tras otra (el orden establecido actualmente es según la antigüedad de los Pasos):

La primera es la Hermandad del Silencio (Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción, s. XIV) con dos Pasos: el de “la Virgen” de la Concepción acompañada por San Juan

(“música grave y destemplada que anuncia el dolor y la soledad”, “grupo de cantores”) y el de la “imagen del Señor” esculpida en la escuela de “Martínez Montañes” (“guardabrisas”, “corona de espinas”, “túnica”, “encorvada espalda rendida bajo el madero”, “pesadumbre del dolor”, “actitud de resignación”, “pesar hondo y verdadero” en su “aspecto de humildad”) porta una cruz con cantoneras de plata labrada (“la luz sube y baja por las cadenas metálicas que le adornan”) y su túnica está bordada en oro (“...en el oro de su túnica...”).

Custodiando los Pasos marchan “los nazarenos” formando “dos negras hileras” (“negros trajes”, “capirote”, “cordones rodeados a la cintura”, “colas echadas por el suelo”).

Les sigue la Pontificia, Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima Nuestra Señora del s. XVI o “el Paso del Descendimiento” (“escaleras sostenidas en la cruz sobre las cuales desclavan las sacrosantas manos los sayones”, “blancos cendales”, “figuras evangélicas”, “ramos de flores” en las andas) acompañado de “cantores” (“saetas”) y “nuevas filas de nazarenos” (“amarillentos cirios”, “colas recogidas del suelo”, “andar lento y grave”).

Repiten el esquema procesional “los Pasos de otras cofradías”, el último es el de “la honda soledad de la Virgen” (“negro manto”, “cruza las manos en actitud de profundo dolor”).

*-El cierre del cuadro llega con “los rayos del día” (“gotas de rocío”, “pájaros”, “palomas”, “edificios”), “los balcones empiezan a cerrarse” y la “gente”... cansada (“ojos hundidos en las órbitas”, “macilentos” cuerpos, “párpados” que “pesan”, “amarillenta suciedad” en las “manos”) “busca [...] el sueño”.

La voz narrativa, en el primer nivel de ficcionalidad, se adentra en la diégesis desde donde, convertido en personaje, relata la historia. El narrador homodiegético se esconde tras la impersonalidad (“por las calles donde se atraviesa...”, “créese oír...”, “fingen los ojos...”) pero la secuencia “ya está más cerca su figura que mueve a la fascinación; ya pasa por delante de la ventana; ya vuelve la encorvada espalda...” delata su presencia en la escena.

El movimiento del texto se debe al estilo verbal doblando en número los núcleos de estos sintagmas al conjunto de las clases de palabras que indican cualidad.

El cuadro discurre sobre el presente de indicativo que encierra los significados de: la intemporalidad de la costumbre de *la madrugá* y el tono conversacional (*tiempos del mundo comentado*) del personaje que va *retransmitiendo* la acción desde dentro de ella (“la hermosa creación de Martínez Montañés avanza, avanza...”). Cuando la voz narrativa se refiere al pasado (en todo el marco “la postrera ceremonia expiró entre el rumor de la muchedumbre” y en el final del cierre “...solo ha soñado con una fantástica noche de Jueves Santo en Sevilla”) emplea *tiempos comentadores* del primer plano.

La casi doble proporción de los explicativos respecto de los especificativos es consecuencia de la focalización interna y de las interpretaciones de “la imaginación” (“síguenles iguales fantasmas envueltos en sus túnicas...”) confundidas aún más por el sueño acumulado en una noche en vela (“la imaginación cree que lo visto no ha sido más que una extraña escena de sonambulismo...”).

La abundancia de adjetivos permite rodear al sustantivo (“flotantes colas echadas por el suelo”, “las manos se visten de amarillenta suciedad, cogida...”...) o enumerar colores que reflejan el simbolismo del momento (“adelanta bajo la cruz, pálido, triste, ungido el rostro por la claridad de muerte del alba”).

Los epítetos participan del tipismo del cuadro (“tristes lamentaciones de Jeremías”, “rayos brilladores”, “sagrados versículos”) y la sinestesia, de su sensorialidad (“dulces ilusiones”).

La sintaxis consigue ritmo a través de: repeticiones (“salen poco a poco”); muchas bimembraciones (“arrullan y se llaman”) y paralelismos, sobre todo de dos elementos, puede que con quiasmo (“con los cirios llameantes en las manos y el largo capirote a la cabeza”); del polisíndeton (“y cuando queda desierta la calle, y el día, a todo indiferente, acaba de romper...”) y anáforas (“las últimas ráfagas de incienso, unidas a los últimos murmullos de la

oración”). El paralelismo de más elementos, cinco, reúne a los elementos de la “procesión” (“llamas”, “nazarenos”, “Pasos”, “música”, “cantores”) y las concatenaciones aproximan el discurso del narrador al nivel coloquial “la ciudad, sin embargo, vela [...]. Vela y se entrega...” lleno también de locuciones (“la luz en tanto...”, “al fin,...”).

Integran la retórica semántica: metonimias que recuerdan el carácter popular del costumbrismo (“dejan en los oídos ecos y voces de verbena”, “la población abre los amorosos labios a la risa”) y personificaciones que, discretamente, van llenando el texto de vida (“la Torre del Oro, coronada de pequeñas almenas...”, “la claridad del alba bordea los contornos del cielo e ilumina tímida y temblorosa la ciudad”) pero, sobre todo, originales imágenes (a veces en forma de comparación) que *retransmiten* los actos de la madrugada (la ciudad “vela como el ojo de luz de esos atalayas enclavados en las costas”, “las estrellas forman apiñados hormigueros en el fondo de los manantiales”, “ojos hundidos en las órbitas como cadáveres que se hubieran animado por el galvanismo”, “los párpados pesan como adornados de pestañas de hierro”...).

Valores modernistas superan la previsibilidad del contenido: referencias al mundo clásico que justifica la imaginación (“danza de sátiros y ondinas”, “como bacante echada sobre el lecho de flores de la primavera”), imágenes parnasianas (“el Guadalquivir arrastra su velo de cristales”, sobre las andas “las mechas encendidas fingen a los pies de la Virgen una matutina alfombra de puntos de oro”), pinceladas impresionistas que saturan de brillo el cuadro (“en el fondo de las dos negras hileras brilla a lo lejos, en medio de una viva constelación, el Paso del Descendimiento”, el día “alumbra en los rosales las gotas de rocío”, el conjunto de las Hermandades han pasado “en deslumbradora confusión”, “las luces se alejan imitando a luciérnagas que andan, y pierden su vigor a medida que los rayos del día las envuelven”...) y la soledad del personaje que vaga entre su propio cuadro lleno de gente (“por las calles donde se atraviesa, los rumores de la gente...”, “pero el espíritu busca su ley de gravedad en el sueño...”) cuestionando la realidad que contempla (“dijérase que los extraños seres acompañan las fiestas de un Dios desconocido y celebran sus ritos y costumbres aprovechando las hora de sueño

de la ciudad”) y salpicándola de su propia alegría (“los ramos de flores haciendo centinela en las andas como representando en las fiestas la primavera”, es “el manto de la Virgen puesto de espalda, semejante a un gran borrón salpicado de dibujos y flores” y los edificios “manchan de alegre color sus trazos y relieves”).

6.17. Conclusiones del libro

El libro resulta de sendos viajes realizados por Salvador Rueda en 1887 a Granada (junio) y Sevilla (marzo y abril) como corresponsal del madrileño periódico *El Globo* (Linares Alés 2015: 513-530)

La finalidad de la estancia en Sevilla era enviar “a ese periódico crónicas sobre la Semana Santa y la feria de abril” (*Ibidem*)

El desplazamiento desde Madrid a Granada tenía por objeto concreto formar parte de la comitiva que acompañaba “al Ministro de Fomento Carlos Navarro y Rodrigo, que iba a protagonizar algunos actos oficiales, sobre todo en lugares afectados por el terremoto de 1884, como Alhama de Granada o Arenas del Rey. La información sobre los actos se recoge en las páginas de *El Defensor de Granada* día a día”.

Los relatos surgidos de este viaje a Granada los motiva “el interés que en el fin de siglo despertaba esta ciudad, dado que suponía, más que ninguna otra ciudad española, la fusión de pasado y presente, civilización oriental y occidental: el misterio de un presente que hunde sus raíces en un pasado exótico; pero, a la vez, nuestro, hispánico” (Celma Valero 1991: 52). Por sus monumentos árabes va reflexionando el poeta solitario “símbolo de la alienación que la gran urbe moderna provoca en el ánimo del artista sensible” (Fernández 1994: 36).

Al igual que sucede con los libros anteriores, es prioritario partir de una división genérica:

1-Son cuadros:

a-Costumbristas: “Zambra de gitanos” -el narrador contempla cómo el baile flamenco sella el encuentro entre *Marimudanzas* y *Miguelón-*, “Las

carreras de cintas” -representación del tradicional y colorido espectáculo de las carreras de cintas en la plaza de toros-, “La feria de Sevilla” -animada jornada entre las casetas de la feria de Sevilla hasta la consumición de la Giralda en un castillo de fuegos-, “El Domingo de Ramos” -celebración del Domingo de Ramos durante un alegre día de primavera-.

b-Fantásticos: “La noche de S. Juan desde el tren” -el viajero recuerda sus juveniles noches de San Juan mientras regresa en tren a su pueblo-, “Desde el mirador de la Reina” -el viajero compara desde el mirador de la Reina el aspecto de los barrios que se descubren ante él con el que pudieran haber tenido en tiempos de la dominación árabe-, “El Generalife” -el caminante trata de expresar la emoción que produce el recorrido por el Generalife situado entre otros restos arqueológicos de la época nazarí-, “La Puerta del Vino”, -inolvidable Puerta del Vino, símbolo de la construcción árabe-, “Iluminación de la Alhambra” -mágico recuerdo de la Alhambra tras la noche de su iluminación-, “El Miserere” -el viajero asiste en una de las capillas de la catedral de Sevilla a la audición del *Miserere*-, “La procesión del silencio” -fantasmagórico transcurso de la procesión del silencio durante la duermevela de un devoto-, “Las cofradías de la madrugada” -mágica madrugada del Viernes Santo en Sevilla envuelve el desfile de las cofradías-, “Desde la Giralda” -alabanza a Dios como realidad superior a la imponente perspectiva de la ciudad sevillana vista desde su Giralda entre el estruendo de las campanas de un Sábado de Gloria-.

c-“Padrenuestros y pinceladas” a medio camino entre el costumbrismo y la fantasía -recorrido de un paso por algunas de las estaciones del Vía Crucis-.

2-Es cuento: “Tragedia” -muerte de Lorenzo a consecuencia de la generosa acogida que su novia dispensa a un nuevo gitano en la fragua-.

3-Es ensayo: “El mantón de Manila” -el pañuelo de Manila adorna la figura de la bailaora cuya canción popular es símbolo “característico y nacional”-.

Vemos que el tono fantástico (“El Alcázar de Sevilla parece un palacio de hadas y reinas de cuentos.” -“Padrenuestros y pinceladas”-) predomina en la mayoría de los relatos (reciben en este trabajo el conjunto de los títulos analizados la denominación de relatos por permitir siempre el movimiento “la

descripción decorativa interrumpe la marcha de la acción; la descripción expositiva, por el contrario, la ayuda” -Anderson Imbert 2007: 231-) y que cada unidad del conjunto mantiene la inicial base costumbrista (“en sus vestigios aún se deletrea lo que fue el magnífico edificio cuando en su floreciente época lucía su riqueza y su hermosura, y escondía en sus estancias mujeres de africanas pupilas, de pechos sensuales y formas primorosas” -“El Generalife”-).

La modalidad descriptiva limita la existencia del esquema actancial a “Tragedia” (narrado a través de doce seguidillas gitanas): el Sujeto protagonista es Lorenzo quien tiene consolidada su posición en el grupo, tanto por ser el novio de la hija del dueño de la fragua como por depender de él la instrumentación de la fiesta. Se emplea con tranquilidad en la consecución de sus Objetivos: el oficio de herrero, su noviazgo (“de un peazo de pan que tenía/ la mitad te daba”) y el acompañamiento a la guitarra de espontáneas coplas. Pero llega un Oponente desestabilizador (Pedro, nuevo gitano que entra en conflicto con el Sujeto al reparar en su Objeto) cuya presencia no hubiera desencadenado tragedia alguna de no haber contado con la voluble actitud de Rafaela.

La voz en *Granada y Sevilla* se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad. La práctica totalidad de los relatos tiene focalización interna; ya sea al modo romántico (con el narrador convertido en testigo de la acción: “Zambra de gitanos” -“zambra dada en nuestro honor por el eximio periodista Luis Seco de Lucena en la histórica y renombrada Torre de la Vela...”-, “La feria de Sevilla” y “Padrenuestros y pinceladas” -caso este último donde se supone una primera persona, porque alguien tuvo que tomar los apuntes “al paso” de la procesión) o, sobre todo, al modo finisecular (la primera persona, protagonista, refiere su experiencia).

Puede ser que el lector también se convierta en personaje (“Y porque se vea que deseo echas una cana al aire, te convido nada menos que a la renombrada feria sevillana, donde verás toda la infinita variedad de sus tipos... -“La feria de Sevilla”-¹⁰⁸).

¹⁰⁸ En la época finisecular “Las crónicas se van a introducir de manera personal, haciendo referencia a la identidad de los interlocutores en una situación comunicativa” (Martínez Romero 2000: 295).

Se sirven de la tercera persona (relato no focalizado), al modo realista: “Tragedia” y los cuadros: “Las carreras de cintas” y “El domingo de Ramos” (estilización del género rural para el que *El patio andaluz* empleaba un narrador testigo).

“Padrenuestros y pinceladas” es el único texto que no sigue un orden cronológico: a una escena nocturna (“La noche siembra de estrellas el fondo del agua, y de luces los altos faroles del paseo”) sucede otra claramente diurna (“La reverberación producida en los cristales por el sol, la arrojan, inclinando los espejos, a las listas de sombra de la calle”).

Morfológicamente, la mayoría de los textos de *Granada y Sevilla* se apoya sobre un presente de indicativo con distintos orígenes: la reflexión razonada (“El mantón de Manila”), el valor histórico (“Tragedia”), la intemporalidad implícita del costumbrismo (“Las carreras de cintas”, “El Domingo de Ramos”, “La feria de Sevilla”, “Padrenuestros y pinceladas”) o las inmediatas reflexiones de la primera persona (“La noche de San Juan desde el tren”, “Desde el mirador de la Reina”, “Desde la Giralda”, “El Generalife”).

El siguiente tiempo más representativo es el pretérito perfecto simple que atañe a los seis títulos restantes y, como “tiempo comentador del primer plano”, gestiona la experiencia activa de la primera persona: sea personaje secundario (“Zambra de gitanos”) o sujeto protagonista (“El Miserere”, “La procesión del silencio”, “Las cofradías de madrugada”, “Iluminación en la Alhambra” y “La Puerta del Vino”).

Las descripciones se desarrollan en imperfecto (“Las luces opacas que de columna en columna tendían sus reflejos hacia los altares, entraban como espadas temblorosas a través de la verja de la capilla, y se perdían...” -“El Miserere”).

Es decir, que el sujeto protagonista finisecular tiende más a referir sucesos que a presentar realidades inmutables a través del presente de indicativo (quizá debido a la función básicamente informativa del género periodístico).

Sobre el pretérito perfecto de indicativo escribe Aloysius Bertrand “La celda gótica” (*Gaspard de la Nuit* -1842-): “¡Oh, la tierra -murmuré a la

noche- es un cáliz embalsamado cuyo pistilo y estambres son la luna y las estrellas!

Y, con ojos cargados de sueño, cerré la ventana que incrustó la cruz del calvario, negra en la aureola amarilla de las vidrieras...”.

Obra cuyos rasgos inaugurales del poema en prosa sintetiza Jessé Fernández (1994: 18):

-“Una de las novedades del libro de Bertrand, en efecto, consiste en la interrelación que este logra crear entre la poesía y la pintura”.

-“Cada sección representa una unidad autónoma, en la cual los recursos formales y la agudeza conceptual se combinan para crear imágenes fantasmagóricas y alucinantes del mundo de los sueños. En varios de los textos predominan los ambientes medievales, imaginarios, con cierto aire de misterio, que una ligera mueca de humor negro y de ironía...”.

-“...deseo de crear un universo poético nuevo, basado en el encantamiento de un lenguaje afectivo y sugerente...”.

Rasgos que se pueden rastrear en la totalidad de los cuadros de *Granada y Sevilla* con foco protagonista pero, sobre todo, en aquellos en los que el pretérito perfecto simple conforma la diégesis.

Encontramos desarrollado en este libro el mundo posible fantástico y espiritual que venía preparándose desde “De piedras abajo” -*El patio andaluz*-.

La subjetiva experiencia de la primera persona (“El periodismo de fin de siglo es el periodismo de la mirada. Interesado en transcribir lo que se ve en la calle [...]. La consideración de la mirada como forma de conocer la realidad lleva consigo la necesidad de la descripción como estilo” -Martínez Romero 2000: 296-) encuentra también correlato en la morfología a través del adjetivo explicativo, mayoritario en una obra que solo acude al especificativo para reforzar el rigor de la argumentación (“El mantón de Manila”) o el anclaje real de “La Puerta del Vino”.

Por otro lado, la abundancia y precisión del adjetivo en *Granada y Sevilla* lo convierte en modernista (García Girón 1981: 121-141): “La Puerta del Vino” consigue a la vez saturar al sustantivo (“afiligranada arquitectura árabe”) e idealizarlo con el grado (“La luz, como el más divino artista del Universo”). En otros títulos el adjetivo acompaña el movimiento (“Adelanta bajo la cruz,

pálido, triste, ungido el rostro por la claridad de muerte del alba” -“Las cofradías de madrugada”-), trabaja el tipismo (en “La noche de San Juan” hay: “viejas tradiciones, recuerdos pasados, agua cristalina...”), la sensorialidad (“notas azules, verdes, rojas” forman los alicatados de la Alhambra -“Iluminación en la Alhambra”-), el repiqueteo impresionista (“altísima nota, llena y vibrante” pone fin a “El Miserere”) y el claroscuro (“Hay rayos de luz negra” en “La feria de Sevilla”) con técnicas de pintura barroca (“Sobre el fondo negro de una fragua...” se desarrolla la “Tragedia” y por “calles en escorzo” discurrirán aún el espíritu libertino de Don Juan o los versos de Góngora mientras avanza el vagón -“¡A Sevilla!”-).

Junto al protagonismo de nuevas estéticas hay también una intensificación del ritmo, prueba es que, en “Iluminación en la Alhambra”, la deixis endofórica puede resultar tan hábil escondiendo el sujeto como el arabesco de la pared contigua al Patio de los Leones, el hilo de la escritura (“solo ve surgir delante de sí nuevas combinaciones y arabescos, de los que salen temas que no se sabe dónde espiran; de estos surgen otros que recuerdan y traen a la memoria los anteriores a los que borra un nuevo motivo, y así van, de sucesión en sucesión, sustituyéndose y sustituyéndose...” -“Iluminación en la Alhambra”). Intensificación del ritmo por ser este: “el relámpago, la llama, el genio”, “gracia, brío, hermosura”, “música”, “emoción”, por conectar con el “alma” y surgir de la inspiración (Rueda 1896: 159-166)

Los niveles de lengua vuelven a relacionarse con la división genérica:

-El ensayo “El mantón de Manila” posee nivel culto.

-Los cuadros más característicos (al estilo de *El patio andaluz*), aquellos de raíces románticas y narrador convertido en personaje secundario se sirven de un nivel medio o coloquial patente (caso de “Zambra de gitanos”) en: la implícita actitud conversacional de la voz conductora del texto que siempre tiene en cuenta al receptor (“terrazza, que si el lector no lo toma a mal, es la que en la propia torre de la Vela...”) y muy abundantes coloquialismos (“porción de”, “temblequeos”, “trapisonda”...) y todo un conjunto de locuciones (“toma a mal”...) o derivaciones (“méritos, deméritos”, “movible y

movediza”, “palmas o palmadas”...) y sufijos (“flexioncillas”, “casuco”, “Miguelón”...) próximos su nivel.

En “Padrenuestros y pinceladas” el nivel medio, más suavizado, llega en forma de ocho saetas y del conjunto de voces onomatopéyicas (“burbujas”, “trinos”, “garganta”, “arrulla”).

Este nivel vuelve más claramente representado en “La feria de Sevilla” a través de las seis seguidillas compuestas (vehiculadas mediante el estilo directo) y en el propio discurso del narrador: coloquialismos (“farandulero”, “cháchara”, “chisporrotee”...), locuciones coloquiales (“eches una cana al aire”...), la expresión coloquial (“como dijo el otro...”), la interjección (“¡Vive Dios!”), voces onomatopéyicas (“titiriteros”, “chispas”) y cantidad de locuciones cercanas a este nivel medio (“arroja leña sobre el fuego”, “no se echa de ver”, “de por sí”...).

-El cuento (“Tragedia”) es aún más castizo: sobre el nivel medio de narrador y personajes (el refrán que canta Rafaela es “Dime con quién andas,/ te diré quién eres”) se insertan rasgos de la variedad diatópica andaluza: aspiración de la “h-“ a principio de palabra (“malos jechos tienes”), pérdida de consonantes intervocálicas (“roando”, “partías”, “peazo”...) o finales (“la mitá te daba”), yeísmo (“la fortuniya”) y confusión -r-/ -l- en posición final de sílaba (“gorpe por gorpe”).

-El resto de los títulos constituye el grupo mayoritario y se desarrolla sobre un nivel culto que pretende estilizar el costumbrismo (“Las carreras de cintas”, “El domingo de Ramos”) o iniciar el camino del poema en prosa. Nivel culto siempre suavizado con locuciones y expresiones próximas al nivel medio para favorecer la recepción del lector mayoritario (“...de todo punto...”, “sostiene en pie”, “en seguida”, “dase vista”... -“El Generalife”).

CAPÍTULO VII

TANDA DE VALSES (1891)

7. TANDA DE VALSES (1891)

Salvador Rueda publica en 1891 *Tanda de valeses* (Madrid, Gran Centro Editorial) libro que contiene: “El vals de las hojas”¹⁰⁹, “El Castillo de Santiago”¹¹⁰, “Cuesta arriba”¹¹¹, “La boda de espectros”¹¹², “El debut”, “De tejas arriba”¹¹³, “La moneda fingida”¹¹⁴, “La alternativa”¹¹⁵, “La fuga del nido”¹¹⁶, “El entierro del rayo de sol”¹¹⁷, “Elegía”, “El baile de las nueces”, “Después del baile de máscaras (lo que dicen los átomos de polvo)”, “¡Ciervo!”, “Margaritas a puercos”, “El alma en pena”, “Una venganza chusca”, “Remember”¹¹⁸, “¡Qué raro!”, “Carta abierta”, “A Virgilio Mattoni”¹¹⁹, “Toque de rebato”.

7.1. “La moneda fingida”

Alejo “al límite de la perfección humana” por salud física y espiritual, a sus diez inocentes años, vivía enamorado de su novia Rosa a quien distraían aún los propios asuntos infantiles.

Felices compartían los juegos tradicionales de por las tardes.

Una de tantas, en que se alejaron algo del resto de los compañeros, iniciaron “amoroso idilio” “cerca de una profunda fuente”. Alejo, lleno de

¹⁰⁹ S. RUEDA (1887), “Danza macabra”, *El Globo*, núm. 4393, 11 de noviembre, p.1.

¹¹⁰ S. RUEDA (1887), “El castillo de Santiago”, *El Globo*, núm. 4310, 20 de agosto, p. 1. Luego en *Revista de España*, Tomo CXXXIII -marzo y abril-, Madrid, 1891, pp. 22-27.

¹¹¹ S. RUEDA (1891), “Cuesta arriba”, *Revista de España*, Tomo CXXXIII -marzo y abril-, Madrid, pp. 27-31.

¹¹² S. RUEDA (1887), “La cita”, *El Globo*, núm. 4306, 16 de agosto, p. 2. Luego en *Revista de España*, marzo y abril, Madrid, 1891, pp. 31-36.

¹¹³ S. RUEDA (1887), “El paso de la rondalla”, *El Globo*, núm. 4295, 5 de agosto, p. 1.

¹¹⁴ S. RUEDA (1887), “La moneda fingida”, *El Globo*, núm. 4317, 27 de agosto, p. 1.

¹¹⁵ S. RUEDA (1888), “La alternativa. Cuento de toreros”, *Los Lunes de El Imparcial*, núm. 7596, 16 de julio, pp. 5 y 6.

¹¹⁶ S. RUEDA (1888), “La fuga del nido”, *El Globo*, núm. 4444, 2 de enero, p. 1.

¹¹⁷ “El entierro del rayo de sol” forma parte de una carta dirigida al Sr. D. Rafael Chinchón, Director de *El Ateneo*, fechada en Córdoba el 26-mayo-1889 y publicada en *El Ateneo. Revista científica, literaria y artística*, núm. 12, Madrid, 1 de junio de 1889, pp. 531-535 (Quiles Faz 2004: 56).

Publicado (“El entierro de un rayo de sol”) después en *El Álbum Ibero Americano*, 22 de febrero de 1896, núm. 7, pp. 74-75.

¹¹⁸ S. RUEDA (1888), “Remember”, *El Globo*, núm. 4488, 26 de enero, p. 1.

¹¹⁹ S. RUEDA (1887), “Entre paréntesis”, *El Globo*, núm. 4379, 28 de octubre, p. 2.

entusiasmo, imaginaba la cantidad de obsequios que podría recibir la niña de tener él dinero. Presentes a los que ella condicionó su amor.

La ansiada moneda (reflejo de una estrella) apareció por sorpresa bajo las aguas de la fuente y allá fue el rapaz descendiendo por las grietas del muro mientras recuperaba fuerzas mirando a la muchacha.

Llegó un momento en que “el valeroso amante” al sentir el final de sus fuerzas se dejó caer diciendo “adiós”, tras haber obtenido un tierno (apenado) “sí” de Rosa.

Al instante las aguas se tragaron el cuerpo “del naufrago” y volvieron a reflejar la estrella.

El perfilado de los personajes es sencillo, incluso va haciéndose previsible: Alejo, Sujeto protagonista, es noble “hostigado por el honor que le dictaba...” y siente un amor entregado “-¡Si yo tuviera una peseta!”. Rosa, compartiendo protagonismo con él, funciona como antagonista “correspondía a la mirada amorosa del muchacho” pero “el relámpago del amor” aún “no la había tocado”, lo que no le impidió: negociar con él (“-Pues mira, Alejo, cómpramelo, que si no, no te quiero”), confundir al muchacho en beneficio propio (“-¡Una peseta, mírala!”) y animarlo aún viendo el riesgo a que se exponía (“-Anda, Alejillo, que ya estás cerca”). Rosa es el Oponente que niega al niño vivir feliz compartiendo el amor que sentía.

Personajes secundarios son “los otros compañeros” que “todas las tardes” forman el grupo de juegos hasta aquella en la que los protagonistas se apartan y les ciega las luces del cielo nocturno.

Genéricamente se trata de un cuento con tres partes (planteamiento, conflicto y desenlace) cuya brevedad elimina la posibilidad posibles acciones de personajes secundarios.

En el marco está el retrato del protagonista (“diez años”, “despejada inteligencia”, “temprana idea del honor”, “vigor de músculos”, “salud de organismo”, “rosado rostro”, “equilibrio de su ser”, “espiritual”, “no sentía en los ojos de ella el relámpago del amor”), la etopeya de Rosa (“correspondía a la mirada amorosa del muchacho”, “no era tan precoz como

él” preocupada por “trapos y muñecos”) y la actividad que compartían (“amparados por las horas del juego, decíanse amores y ternezas”).

En el nudo, salvo el motivo descriptivo “la noche empezaba a llenar de luces los cielos”, priman los narrativos: “alejáronse demasiado en sus correrías y llegaron cerca de una profunda fuente”, el niño comprende que solo podrá aspirar al amor de Rosa tras cumplir su promesa de regalos (“-Que no me quieres? [...] -Si me compras todo eso, sí.”) y “hostigado por el honor...” desciende por el muro hasta sentir que “si no las fuerzas de su espíritu, le abandonaban las del cuerpo” y caer “al fondo de la fuente”.

El desenlace, sin solución al conflicto, es una vuelta al orden aparente “la estrella volvió a brillar”.

El narrador, situado en el primer nivel de ficcionalidad, gusta de personarse en la trama (“mi cuento”) y, desde fuera de la diégesis, construye un relato no focalizado (al estilo de la narración clásica) “instaba la niña pensando en...”.

Incluye en su discurso las palabras de los personajes a través del estilo directo que es el más mimético con la realidad y la mejor forma de que los personajes se retraten a sí mismos “-¿Y todo eso para mí?”.

La presencia del estilo directo tiene naturales consecuencias en el nivel fonético: interjecciones “-Bueno, anda”, apóstrofes “-Anda, Alejillo”, apelativos cariñosos “¡...tonta!” y funciones que afectan directamente a los roles del emisor y del receptor (emotiva ¡Si yo tuviera una peseta!”, conativa “-¡...mírala!”, fática “-¿Qué?”).

Morfológicamente predomina el estilo verbal. Los tiempos guardan cierta correspondencia con la división textual: el marco (salvo el intemporal presente de indicativo desde el que se quiere conectar con el mundo del lector “uno de esos niños precoces, cuya vida toda afluye al entendimiento...”) emplea el imperfecto de indicativo que, entre los *tiempos comentadores*, trabaja el *segundo plano* para describir “por su rosado rostro, seducía”, “hablaba gustosa” o para acercarse al lector “siempre iban juntos uno a otro”.

El nudo se desarrolla en pretérito perfecto simple (*tiempo comentador del primer plano*), tiempo específicamente narrativo “Hubo un momento en que...” que ya no se abandona hasta el final “los círculos movibles fueron [...] serenándose”.

Los diálogos utilizan los *tiempos propios del mundo comentado* (en torno al presente y al futuro) “-¿Te caerás, Alejo?”, “-Ahora busco un hueco más bajo con los pies”.

Las perífrasis verbales más empleadas son las que tratan el comienzo (“se ponía a pensar en los muñecos...” -incoativa-) y fin de la acción (“quedó colgado sobre el agua, y sostenido con las convulsas manos a las grietas”).

Entre los adjetivos, predominan los antepuestos contribuyendo a la literalidad del texto y acercándose a la sinestesia: “poético momento”, “hilos sonoros por las piedras”, “su rica pulsera”, “voz tan dulce”.

El ritmo refuerza la lírica emotividad del texto: repeticiones “poco a poco”, paralelismos con quiasmos “hizo resolución súbita de morir, y volvió el emocionado rostro...”, anáforas “a esa potencia de cerebro y a esas extraordinarias facultades”, polisíndetos “La estrella relucía [...] y abría y plegaba su cáliz”, frecuentes paralelismos de tres elementos “solía pasar placentera revista a todos sus trapos y muñecos, y luego a las cosas que traía mal colocadas en el traje el pretendiente y cuando acababa con estos detalles, se ponía a pensar en los muñecos de todas las amigas”, la epífora “como un ala va irremisiblemente unida a la otra ala” y, sobre todo, concatenaciones que enlazan las ideas tanto en el discurso del narrador “Alejo bajaba, bajaba...” como en el diálogo de los personajes “-Si la tuvieras ¿qué ibas a hacer?. -¿Qué iba a hacer? Pues mira...”.

Recursos semánticos encontramos: mágicas personificaciones “la noche [...], dejó reflejarse en el fondo del agua una estrella” o “la estrella que le guiñaba desde el fondo misterioso del agua”, metonimias “metiendo el cuerpo entre los muros del pozo”, didácticas y abundantes comparaciones “el susurro de gotas que producía la fuente, como el de las bolas de corcho en el tímpano, se difundía por la soledad como una música misteriosa”...

Y metáforas: el reflejo de la estrella es un “perfecto disco de plata”; el amor, un “relámpago”; la vida interior, “llama”; la fuente, un “espejo”; el

agua se constituye por cristales que conforman figuras y al tragarse la vida de Alejo suenan “con el estrépito de los huecos batidos por las olas”.

El narrador, sobre el nivel culto en el que insertan los recursos literarios, aplica un registro informal (“rapazuelo”, “se echó su pedazo de novia”) acorde con tradiciones como los juegos de los niños “la rueda, [...] la gallina ciega, [...] el escondite” o la del mantenimiento económico por parte del hombre (“compraría para ti...; te regalaría...”).

No obstante, es un cuento cuyo tratamiento impresionista de la luz sobrepasa la objetividad del Realismo: la inteligencia del niño “brillaba” sin consumirlo “como vela que todo lo reduce a resplandores”, el reflejo de la estrella es “una flor de luz” que lanza ráfagas “de su seno”, las lágrimas en los ojos del zagal son “dos destellos”, la superficialidad deslumbra a Rosa y por eso ve una moneda bajo el agua “-...mira allá en lo hondo” y, a la vez, ella es la luz de la que Alejo toma fuerza “...engañado por la visión divina de la estrella”, “alzando de vez en cuando la cara para ver el rostro de la niña”.

Y al Modernismo pertenecen también tanto la estética preciosista del “collar de perlas” y el necesario “viaje a “Francia” para buscar la “pulsera de diamantes” de Rosa como los símbolos de “los negros círculos de la fuente”, la ambiental “música misteriosa” del goteo del agua y el halo fatal (injustamente) decadente de Alejo (“dado a lo triste y melancólico”, “cara tristemente dulce del muchacho”).

7.2. “Elegía”

A la hora de la siesta están seis niños tumbados en “la plaza” del pueblo.

Ginés desafía a Dieguete a cruzar el puente de los Once Ojos. Este rechaza la proposición que con entusiasmo acepta el resto apelando al “amor propio” del niño.

Así que todos se encaminan hacia allí cruzando antes los diez puentes no peligroso del acueducto árabe.

Hacía tal calor que el sol “derretía los pedernales”.

El único que había manifestado cobardía se puso en pie y junto al viaducto midió su altura sintiéndose “algo desvanecido”. El respeto que manifestaba su rostro fue objeto de nuevas incitaciones.

Dieguete llegó sin problema hasta la mitad mientras los demás comenzaban a contener la respiración. A partir de ahí el miedo iba ganándolo pero su orgullo comprometido le hizo sobreponerse. Seguramente todo hubiera ido bien de no ser por el imprevisto de “un largo bache lleno de matas y musgo” muy eficaz a la hora de acabar con el ánimo, aún así lo enfrentó pero no pudo evitar el bloqueo físico y cayó al vacío estrellándose con las rocas del fondo.

El texto construye un mundo posible coincidente con el real en el que los personajes reproducen roles propios de una pandilla de amigos donde la aceptación de retos puede ser peligrosa.

El Sujeto protagonista es Dieguete cuya condición de “general en jefe de la patrulla” fue causa sobrada para que Ginés (antagonista) ejerciera su función de Oponente (“¿vaya que no te atreves a que hagamos una cosa?”) en un intento de evidenciar la cobardía del niño y hacerse con el liderazgo en el grupo. El resto (Adyuvantes del Oponente “-¡Eh, no puede!”) para evitar ser objeto del desafío deciden apoyar un plan que no les señalaba.

Al Sujeto le han impuesto el Objetivo de cruzar el “puente de los Once Ojos” con la excusa de permitirle mantener un título que tenía de sobra ganado (“nadie como él organizaba los juegos de contrabando”), pero las misiones las emprende el corazón y Dieguete sabía que no se podía (“miró al grupo de chiquillos, y dio a recelar su desconfianza”); por eso no pudo, porque realmente no quería.

La acción (en una avanzada primavera “oyendo el rumor de pájaros nuevos”) parte de “las pizarras de la plaza del pueblo” y acaba en el puente de los Once Ojos tras haber recorrido los personajes durante la hora de la siesta y el tiempo que debieran haber estado en clase (“acordaron la consabida *rabona*”) el camino hasta el viaducto.

Genéricamente se trata de un cuento (idealizado “la pintura del idilio griego...” y con base lírica: “Elegía” -*Composición poética de género lírico...*-) dividido en tres partes:

El marco presenta a los personajes, “seis alegres muchachos” especializados en: soplar ranas, derribar frutos y coger nidos; en su tranquilo escenario (“el silencio en todo el pueblo es absoluto”) durante una estación calurosa (“el sol tiende bandas de fuego en las calles”).

En el desarrollo aparece el conflicto “que vayamos a pasar el puente de los Once Ojos” que aísla a Dieguete “hasta no quedar sentado más que el que había formulado su negativa”, por eso el narrador se apresura a defenderlo: “saltaba, corría, trepaba con agilidad suprema”, “general en jefe de la patrulla”, “clara y despierta inteligencia”, “organizaba los juegos [...] y las raterías”, “corazón excelente”...

Pero el amor propio de Dieguete (“no quiere venir, porque no es capaz de pasar el puente”) le hace emprender el camino hacia un objetivo imponente (“gran altura”, “doscientas varas de largo”, “la planicie [...] era escasamente del ancho de una mano” y “musgo [...] resbaladizo”).

A su alrededor, se extiende la topografía de un paisaje (“sábana radiante”, “montaña”, “agua de los remansos”, “arroyos”, “bosque”...) lleno de vida (“moscas”, “mosquitos”, “microscópicos seres”, “mirlo”, “escena amorosa”).

El estado emocional del protagonista (etopeya) cruzando el puente pasa por tres fases: valoración de la construcción (“miedo”, “vaciló”, “desvanecido”, “vergüenza”, “desconfianza”), hasta llegar a la mitad (“intrepidez”) y de ahí al final (creciente “desasosiego”, “arrostró con entereza” el obstáculo, pero enseguida “desmayar”, “temblor nervioso”, “sudor frío”, “golpe de llanto”...); representando los tres últimos verbos los motivos imprescindibles para la trama que justifican el título “volteó [...], chocó [...] estalló”.

En el cierre el arroyo, a modo de coro griego trágico, explicita el sentimiento colectivo “se alejó sollozando su elegía...”.

La voz narrativa, situada en el nivel extradiegético, construye un relato no focalizado (al modo de la narración clásica) “infundiéndole ánimos al valiente, ya arrepentidos de haberle incitado a que pasara”.

El narrador opina (“Anunciar a un malicioso chiquillo una revelación, es ponerle en tan viva curiosidad como prometer decir un secreto a una mujer”) y explicita la emoción del personaje (“¡Buena cosa habían ido a decirle!”) como preámbulo a su retrato.

La función emotiva (“-¡No es capaz!”) es común en diálogos llenos de interjecciones (“-¡Uh!...”, “-¡Eh...!”), al igual que las funciones conativa y fática (“-¿Cuál, di?”).

A lo largo del cuento se registran variaciones en el estilo verbal: en el marco predomina un intemporal e idealizado presente de indicativo (“están, con los libros de la escuela entre las manos”, “Por el aire cruza alguna semilla aérea...”).

El desarrollo y el cierre se apoyan sobre el pretérito perfecto simple, tiempo comentador del primer plano, del modo de la realidad (“dice de pronto Ginés, incorporando medio cuerpo del suelo, donde estuvo con las manos cruzadas...”).

En imperfecto (*tiempo comentador* del segundo plano) se desarrollan los momentos descriptivos referentes a Dieguete “movíase [...] como una burbuja” y al paisaje “Las orillas de los arroyos mostraban sus cenefas blanquecinas”.

Los adjetivos son, en su mayoría, explicativos, una de las formas de demostrar el lirismo del texto; junto con el epíteto “breves instantes”, la optimización del superlativo “sube al más corpulento álamo por un nido” y estéticas sensoriales “vivo esmalte dorado”, “palio sonante”, “nota de cristal”.

El carácter narrativo del texto no reduce la elevada proporción de elementos rítmicos (propia de los textos de Salvador Rueda): hay muchas bimembraciones “paró y midió con la vista el enorme fondo del precipicio”, anáforas “Sea que [...] no estuviera dispuesto [...], sea que [...] experimentó [...] miedo...”, muy abundantes paralelismos de dos elementos “deslizábanse

[...] los microscópicos seres [...] y el ingrávido y loco *violero* lanzaba...” y de tres (con o sin polisíndeton) “y arremangándose [...] los perniles, y tirando [...] el sombrero, pisó el estrecho camino” que se extienden hasta las dos series de cinco próximas al cierre “sintió [...]; percibió un temblor [...]; quiso pedir auxilio [...]; tendió la mirada [...], y se apagó [...] su cerebro”.

De entre los recursos semánticos, el tono popular lo aportan las metonimias “más tienen el oído puesto en la nota incansable de la cigarra [...] que fijos sus ojos en las respectivas lecciones”; el resto (comparaciones “Colorados los carrillos como cerezas”, “extendiendo los brazos como balancines”; metáforas del puente en tanto que “girón de catedral” o “cresta del Himalaya” e imágenes “sombra que arrojan las tejas al suelo a guisa de punteada orla de encaje”) construyen una pintura llena de vida “parecía tener el vértigo su residencia”.

El discurso del narrador (muy en relación con la tradición oral del cuento) se desenvuelve en un nivel de lengua medio, como indican los coloquialismos “rezó el llamado Dieguete”, “se plantó en pie”, “*chirivitas*”, “musarañas” o las expresiones “piérdese de vista”, o hacer “*rabona*”.

Carácter popular al servicio de valores modernistas: la emotiva estilística del rojo es primero expresión de calor (“las montañas destacaban su perfil en un cielo de llamas, en un fondo de horno”) y luego de muerte (“tiñó de roja tinta sus aguas”); la luz veraniega crea escenas (“Los mosquitos giraban en raudos torbellinos sobre las puntas de los árboles, componiendo polvaredas de luz”) que impresionan a sofisticados animales (“por donde al cruzar irradiaban las zumbadoras moscas de plata”) y la desbordante vida inicial (“alegre caravana”) sigue la absurda línea decadente (“resbalaba y caía el mismo pensamiento”, “tendió la mirada al arroyo del fondo”, “otro gemido más triste que el primero”) de la contradicción finisecular.

7.3. “La fuga del nido”

Perico gustaba de hacer travesuras: calzar a “un gato con cáscaras de nueces”; cortar la cresta a una gallina sustituyéndola por un trozo de bayeta que, caído en la primera pelea, era engullido por el gallo; hizo “unas

aguaderas” al gato que llenaba de “medios limones”... Pero la de despojar al gallo de plumas y soltarlo “para reírse de verlo cacarear entre las gallinas” desató tal enfado en su madre que la paliza que le dio hizo tomar al niño la resolución de marcharse de casa.

En el primer pueblo donde paró jugó con un grupo de muchachos a la rayuela.

De nuevo en el camino, y a cambio de “dos cuartos”, bebió leche de un rebaño que llevaba de vuelta el pastor.

Al finalizar la jornada pudo pasar la noche en una posada donde la soledad le cubrió de recuerdos y arrepentimientos que tranquilamente disipó el sol del día permitiéndole continuar su camino.

De entre todos los personajes, Periquillo es el Sujeto protagonista sobre quien las palizas de su madre (antagonista) funcionan a modo de Oponente impidiéndole vivir la idílica vida familiar que Salvador Rueda reproduce en la mayoría de sus textos breves (“no hubo jamás criatura alguna que más culto rindiera al excesivo cariño de su madre” -“Elegía”-).

Aunque este personaje maternal puede ser también el Adyuvante que le lleva a alcanzar su Objeto: una “libertad” antes desconocida, abriendo el proceso de maduración del niño.

El resto de los personajes: “los muchachos” de la rayuela, el “cabrero”, los “arrieros” de la posada y el “porquero” que encuentra a su salida, son secundarios y Adyuvantes del protagonista porque le permiten disfrutar de su autonomía.

La acción parte de la casa de Perico y acaba en la posada de un pueblo no muy lejano a su aldea tras haber estado en otro, donde juega a la rayuela. Todo durante una jornada otoñal (“campos marchitos de otoño”) y el inicio de otra (“empezó a caer en suaves filtraciones la luz”).

Se trata de un cuento dividido en tres partes ordenadas cronológicamente, salvando la breve analepsis, o adelanto del conflicto, del

primer párrafo “Periquillo recibió un día en su casa una paliza porque fue y peló un gallo vivo en el corral, y lo soltó luego...”.

Realizado el *flashback*, empieza el marco con las respectivas etopeyas del protagonista (“no era malintencionado”, “era irreflexivo”, “rompía en estrepitosa carcajada”) y su madre (“furiosa la madre dándole un torteo al muchacho” como recompensa a cada una de sus travesuras).

El conflicto llega con el gran castigo a la fechoría de haber desplumado al gallo y haberlo dejado cacareando “entre las gallinas”. El resto se condiciona al retrato del zagal en ese momento (“sangraba por ojos y nariz” e “hizo firme propósito de escaparse”) siguiendo el modelo de “Bertoldo y Cacaseno”, cuento en el que personajes rústicos están dotados de gran inteligencia y sentido común.

Perico enseguida siente la proporcionalidad entre el alejamiento de casa y la percepción de una libertad que antes no encontraba (“sol amarillento, [...] campos marchitos”).

El encuentro con los niños jugando a la rayuela es una escena sin movimiento: “líneas trazadas en el suelo”, “cuartos en vez de tejoletas”, “la patrulla hizo pantalla a sus ojos”, “uno sorbió la nariz y arrugó la cara”, “otro quedó sostenido con el pie”.

Motivos de la trama originados en la astucia de Perico son: que dijera no llevar dinero (“-Préstame tú que tienes” cuando luego sí pagó al cabrero por la leche “me tienes que dar dos cuartos”), que se quedara algo (“sobró un real, que guardose ufano en el bolsillo”) y que viera en el fortuito encuentro con un rebaño la ocasión de conseguir alimento (“-¿Quiés que mame una teta, tú?”).

“Pastor y aventurero” inician el camino con una escena que casi los convierte en figuras (“haciendo cada cual [...] su cigarro de pámpanas secas”) cuando llegan a la posada a la hora de la cena (“comían su arroz con bacalao algunos arrieros, a la luz de un candil”).

La nocturna soledad de Perico activa: “recuerdo de su madre”, “lágrimas”, remordimientos (“pediría perdón”, “herejía cometida con el ave”), desvelo (“roncar de los arrieros”, “patear de las bestias”, “patrullas”) y una “resolución” (“volvería”).

El cierre llena de energía a Perico (que sigue el reloj biológico marcadamente matutino de la alondra) y lo enfrenta al “derroche de sol y alegría que la mañana derramaba sobre los campos” lo que origina en él un segundo resorte de oposición a “su casa, su madre y su aldea” sin saber ya nadie dónde “pararía”.

La voz narrativa se sitúa en el nivel extradiegético desde donde construye un relato no focalizado (omnisciencia autorial “le arrancaba el postizo de un picotazo, con terror y pasmo del auditorio”).

Los personajes participan de la trama utilizando el tipo de discurso más mimético con la realidad: el estilo directo, que permite estudiar los niveles de lengua empleados “-¡[...], qué güena!- exclamó después de la brega...”.

Es un cuento muy dialogado con gran presencia para la función emotiva (“-¡Haber dejado él su casa!”), junto a otras funciones propias del rol conversacional que hacen variar la línea melódica de la información: conativa (“-[...] tienes que poner dinero”) o fática (“-¿Dinero?”).

A este nivel del sonido pertenecen las voces de origen onomatopéyico (DRAE): “carcajada” y “te has zampao...” además de la posible aliteración “sintió roncar a los arrieros”.

Viendo las clases de palabras, impera el estilo verbal que distribuye sus tiempos de manera común a como suelen estos cuentos: el marco utiliza imperfectos de indicativo (*tiempos comentadores* del segundo plano) para construir las descripciones de Perico y su madre (“y recibía nuevo torteo de la madre”) e ir preparando al lector para su inmersión en la trama (“muchas hazañas contábanse de Periquillo”).

El inicio del nudo lo marca el pretérito perfecto simple de indicativo (“La carga de palos fue en relación con lo grande de la heregía...”) que se extiende hasta el final (salvando en imperfecto la contradicción emocional del protagonista “¡Él, a quien tanto quería su madre...!” y con los gerundios el movimiento ininterrumpido “Andando, andando...”).

Los adjetivos se distribuyen entre objetividad y emotividad sirviéndose de la utilidad narrativa del complemento predicativo (“muy animado [...], y dispuesto [...], escurrióse, [...] por la puerta del corral”).

Quizá en algo (según referencia de otros textos) haya disminuido la cantidad de bimebraciones (“de un lado como de otro”), no así de paralelismos (“sorbió la nariz y arrugó la cara”)... de hasta siete elementos, polisíndetos (“y uno sorbió la nariz [...], y otro quedó sostenido sobre el pie [...], y el cuadro entero quedó sin movimiento”) y concatenaciones que enlazan los diálogos (“-...es suya la posá. / -¡La posá!...”).

Por la sencillez de la trama no se necesitan muchos recursos en el nivel semántico. Salvo alguna hiperbólica expresión “sangraba por ojos y nariz”, son fundamentales las personificaciones que lo van llenando todo de vida propia (ningún animal había “que no pudiera contar algo de sus uñas”, “la libertad, que encontró más hermosa que nunca”, “el derroche de sol y alegría que la mañana derramaba sobre los campos”) y alguna metáfora, siendo las más significativas las que relacionan al niño con los pájaros (“Perico, con su carácter de alondra”, “volvió a abrir las alas para echar el segundo vuelo”).

En la lingüísticamente rica conversación de los personajes se encuentran: interjecciones, apóstrofes (“-Claro...”, “-¡Dios...”, “-¡Anda, mala sangre!”) y algún tránsito al nivel vulgar (“-¿Ande vas, tú?”, “-¿Quiés que mame una teta, tú?”, “-...ni siquiá un cuartillo”...).

Esta abundante presencia de la modalidad elocutiva del diálogo condiciona el nivel medio del discurso del narrador con: coloquialismos (“dar leña”, “jergón”), localismos ausentes del Diccionario (“*recacha*”, “*torteo*”), locuciones (“perdió de vista”, “a carrera tendida”...) y arabismos quizá debidos a su procedencia malagueña (“aldea” < *addáy´a*, “azumbre” < *attúmn*, “zagal” < *zagál*...).

7.4. “Cuesta arriba”

Pedro Pachorra no ha atado bien la cincha y eso ocasiona el desplazamiento de los aparejos hacia la parte trasera de la montura; además,

la ausencia de “aldaba o asidero” le obliga a ir echado hacia delante durante todo el camino que recorre con su esposa hacia la feria de Mairena.

Dorotea, sospecha que algo debe ir mal porque el burro se mueve demasiado. En reiteradas ocasiones hace saber su inquietud a Pedro pero este siempre lo toma a broma “- Mujer, si te queda todavía mucho burro”.

Los adornos, tanto del matrimonio (que va a hacer negocios ganaderos) como del asno, denotan procedencia acomodada.

Endurecen el camino tanto el calor como los tropiezos constantes del animal debidos a la carga movable.

En medio de las advertencias de Dorotea, su arrepentimiento de haber iniciado el viaje y la salida de los aparejos “por la parte trasera” se desata la incontrolada risa de Pero que continúa tras la caída de su esposa y la suya propia.

El texto tiene un tono cómico que acompaña el viaje de los Sujetos protagonistas (a medio camino entre “figuras” y personajes poco definidos) a la feria de Mairena (“van a las regocijadas ferias de Mairena”) con el Objeto de hacer negocios ganaderos (“pensando en los negocios que hará de paso en la feria al ajustar yuntas para el arado y recuas de borricos”). Cuentan con el Adyuvante del asno esforzado hasta el extremo (“*machaca* el burro con las patas la distancia”) pero no puede compensar “la dejadez y el abandono” (Oponente) de Pachorra que descuidó atar la cincha.

La acción se desarrolla en el mes de abril (que en Andalucía puede resultar muy caluroso “Cuando no es sol lo que a todos se les viene encima, sino hoguera”) puesto que la feria de Mairena del Alcor (Sevilla) tenía lugar en abril, una semana antes a la Feria de Abril sirviendo como preparación y modelo de esta. Acudían ganaderos y comerciantes de casi toda España. En su espacio se extendían varios centenares de puestos en los que se vendía una gran variedad de productos: alimentos (dulces, verduras, carnes, platos cocinados), ropas y adorno personal, arreos para animales, herramientas, armas, juguetes...

Los días de mercado de ganado se reducían a los tres oficiales de la feria pero la llegada de los feriantes convertía las “vísperas” en una completa

fiesta. La feria de Mairena representaba en la primera mitad del s. XIX la esencia de Andalucía, buscada por forasteros y escritores costumbristas debido al comercio pero también por la gastronomía, trajes de fiesta y bailes con influencias resultantes de ocho siglos de presencia islámica. Por eso Estébanez Calderón, en *Escenas Andaluzas*, decía “Pero tu feria, ¡Oh Mairena!, es donde se compendia, cifra y encierra toda la Andalucía, su ser, su vida, su espíritu...!”.

Genéricamente se trata de un cuadro costumbrista dividido en tres partes:

En el marco quedan presentados los personajes: Pero Pachorra (“arrastrando la panza”), su “cónyuge” (“avispada”, “asustadiza”, “recelosa”), el burro y la situación que los incomoda (“la enjalma huye”, “la cincha [...] holgada”, sin “aldaba o asidero” y “cuesta arriba”).

El desarrollo (iniciado con el diálogo) extiende la difícil situación hasta el conflicto: la caída. Esta parte central amplía la información de los actantes: Pachorra (“*ricacho* cortijero”, “cadena de oro”, “bolsa bien repleta”, “alegría que llena su espíritu”, “infinita calma”), Dorotea (“persona rica y bien acomodada”, “vestido” con “remates y puntas”, “zapatos con escote”, “voluminosos zarcillos”, cuerpo “enjuto”) y el “rocín” (“madroñal” -“bolas de estambre y rosas y morillas”-, “albarda de paja fina y suave”, “mantas guarnecidas de flecos”, “*atajarre*” -“ancho de seis dedos”, “vistosa fimbrina”-, “suda y resuda”).

Motivos imprescindibles para la trama son: el progresivo deslizamiento de los aparejos; la parsimonia del dueño que, sabiéndolo, no los ata ni aún escuchando las advertencias de su mujer “-Te he dicho que vamos a dar en tierra” y la llegada al suelo de esta “gran barrigazo”.

Motivos también narrativos conforman el cierre (sin solución alguna al conflicto): Dorotea “pónese en pie”, el burro “arrea el aparejo” y Pachorra permanece “por el suelo” riendo.

La voz narrativa, desde el nivel extradiegético, construye un relato no focalizado (“los dos enamorados esposos”) y utiliza su omnisciencia para personalizar el discurso propio “revela un temperamento nacido a propósito para que la persona sea el mejor día... comida por las moscas”. A través del

estilo directo, da cabida a las voces de los personajes representativas por la gran carga humorística que llevan todos y cada uno de los avisos y sus respuestas “-[...] ¿Crees que vamos a tardar en salir por el rabo de la bestia? - Peor sería salir por las orejas; por el rabo hay menos peligro”.

La comicidad se consigue también con la imitación de sonidos: la onomatopeya “*Cataplum*”, voces origen onomatopéyico (“zumban”, “traquetearse”, “borbotón”) y la paranomasia “de hoz y de coz”.

La tipología textual de los diálogos, directamente relacionados con roles conversacionales, conlleva variaciones en la curva melódica informativa: el emisor es proclive a la expresividad (“¡contigo puede irse a cualquier parte!) y a proferir órdenes (“-Retira la mano y no te los dará.”), así como el receptor a restituir el canal si quiere participar lo mejor posible en el proceso de comunicación (“-¿Qué rezas, mujer?” -función fática).

Morfológicamente dirige el texto un claro estilo verbal en presente de indicativo (los cuadros costumbristas utilizan este tiempo ya que contribuye a aportar la intemporalidad que los define). Salvedad representativa es el pretérito perfecto simple de indicativo (*tiempo comentador* del primer plano) en que Salvador Rueda suele explicar los conflictos (“Un repentino buche de risa hizo traquetearse...”).

El tiempo básico del *mundo comentado* vuelve a ser el presente de indicativo salvando alguna analepsis de Dorotea (“¡quién me mandó a mí salir de mi casa...!”).

Entre los adjetivos, predominan los explicativos (señal de la visión literalizada del texto) “mullida albarda”.

La amplitud del diálogo reduce los recursos literarios respecto de otros textos breves. Rítmicamente es el elemento dual el más utilizado (repeticiones “flores y más flores”, bimebraciones “albarda de paja fina y suave”, paralelismos “los aspavientos de Dorotea y la infinita calma del jinete”, la anáfora “y cuando un casco [...], y cuando una pata...”) aunque también se encuentran concatenaciones “-Mira, que no estamos para bromas. -¡Para bromas estoy yo!” y frecuentes enumeraciones impresionistas

“estambre y rosas y morillas”, “señora, caballero y rocín”, “vientre, brazos y carrillo”.

Los recursos del nivel semántico buscan, sobre todo, la visualización a través de comparaciones (“rojo como una guinda”, “retembló toda su panza, como mecida por un pelotón de ondas de agua”, “como si el asno llevara una luciente primavera en la *culata*...”), la imagen del grupo sobre el suelo (“tenaz e incorpóreo murciélagos”), sencillas metáforas (“con uñas de gato se agarra la infeliz Dorotea”) y cómicas hipérbolas (“- [...] ¿No ves que va medio burro delante de nosotros?”).

El nivel de lengua común a todo el texto es el medio que incluye: muy frecuentes interjecciones (“-¡Ja, ja!”, “¡Ay!”, “¡Ah!”), apóstrofes (“-¿Qué, Dorotea?”), coloquialismos (“lloriqueo”, “mondongo”, “hocica en”...) y locuciones (“personas de poco más o menos...”, “a las claras”, “poner a prueba”...).

Es particular la gran cantidad de arabismos constituyentes casi todos del campo semántico de la caballería o relativos a él (“aldaba” < *addabba*, “enjalma” < *issálma*, “albarda” < *albárda’ah*, “atajarre” < *attafár*...), vocablos a su vez que proceden de las costumbres heredadas de la ocupación árabe.

No es este, de todas formas, un texto que brilla únicamente por su gracia popular sino por toda una serie de elementos modernistas, contraste del mundo rural en que se incrustan, como el parnasianismo del “lujo” (“vestido de seda”, “remates y puntas de las blondas”, “zarcillos erizados de chispas de diamantes”, “cadena de oro formada de finas hebras”) y el juego impresionista que hace la luz al caer sobre el grupo de viajeros (“y cuando un casco parece querer salirse de la mancha movable y caer del lado de la luz, el otro entra fatalmente en la sombra”).

7.5. “Después del baile de máscaras”

El baile de máscaras ha terminado, pero tras el telón quedan multitud partículas en movimiento que cuentan su reciente experiencia en la actuación:

Un átomo estuvo en el encaje que bordeaba el seno de la *Lujuria* (perfecta y exuberante cual estatua griega).

Otro átomo se posó “en la blanca corona” de la *Pureza* muy receptiva ante nuevos horizontes. Pero la “acechanza” se apresuró a perseguirla y no cesó hasta enturbiar su tono inmaculado.

Otra molécula se posó “en la solapa de un artista” que quiso utilizar el fantástico espectáculo de luz como inspiración a su escritura.

Otro, permaneció en una digna túnica llegada del Mundo Clásico que prefirió adentrarse en la degradación y la suciedad.

Y el último de los que habló dijo haberse adherido a la “espalda de un galán que perseguía a mujer casada” desde donde veía la furiosa expresión del marido perseguidor antes de que la escena acabara en “sainete”.

La llegada del día hizo desaparecer la totalidad de los átomos en movimiento.

Los personajes son cinco átomos que comentan, tras el telón, sus respectivas experiencias durante el recientemente finalizado baile de máscaras. Desde su propia indefinición (ya que ni siquiera alcanzan el perfil de figuras) articulan un mundo posible fantástico que se desenvuelve en torno a una actuación hasta que la luz del sol los deshace.

La modalidad elocutiva predominante es la exposición implícita en cada uno de los cinco monólogos que quizá tuvieran receptor común en el teatro.

Los átomos hablan de un baile de máscaras (“cuadro” repite el texto, en el sentido de escena tipificada que ha entrado a formar parte de unos hábitos sociales) inserto en un texto narrativo con carácter de prosa poética.

Esta narración consta de tres partes:

El marco habla del cierre del teatro con los subtemas descriptivos: “última fingida voz” (que puede ser dramática o musical), “sombra”, “quietud”.

El desarrollo (que no conflicto) comienza echando el telón donde aún se percibe: “perfume”, “calor”... y “profusión de removidos átomos”.

El primer átomo estuvo posado en “el encaje” del pecho de la “Lujuria” y recuerda su impresionante retrato (“estatua soberbia”, “obra de cincel”, “ojos” llenos de atracción, “negro antifaz”, “labios” de “amapola”, “risa”, “juventud”, “formas de diosa”).

El segundo átomo se posó en la “corona” de la “Pureza” que había ido al baile feliz para “presenciar un nuevo horizonte de la vida” pero tras la persecución de la “acechanza” perdió sus “flores de azahar blancas y puras”.

El tercer átomo se posó “en la solapa de un artista” que quería ver la espectacularidad de la puesta en escena del “Arte” con la intención de escribir después sobre ella (“arcos voltaicos”, “el rielar de los diamantes y de las piedras”, “flotación de puntos de luz”, “mariposeo de ojos, labios, colores y figuras”...).

El cuarto átomo habla desde “una túnica” y recuerda el mundo que manchó “la seda brillante” de su elegante clasicismo (“Prostitución”, “idioma brutal”, “palabras calientes”, “colorido de las tabernas y de las plazas”, “jerga de la canalla”, “salpicones de inmundicia”).

El último refiere cómo se adhirió a la “gallarda espalda de un galán” que perseguía a mujer casada siendo perseguido a su vez por el esposo de esta cuyo retrato era “cara de cólera”, “ojos” de “rabia y veneno” y “bastón que se eleva”. Escena que acaba en “cómico sainete”.

La voz narrativa se sitúa en un nivel extradiegético desde donde construye un relato con focalización externa (“canta uno de los átomos con voz casi imperceptible”). En este primer nivel de ficcionalidad da cabida, a través del estilo directo, al discurso de los cinco átomos quienes, a su vez, son narradores intradieгéticos y homodieгéticos (al haber participado del mundo que refieren) construyendo de forma omnisciente sus propios discursos (“un artista que acudió a ver el soberano triunfo de la luz”).

Morfológicamente se trata de un texto en estilo verbal. El pretérito perfecto simple de indicativo *-tiempo comentar* del primer plano- es utilizado por el narrador desde el principio (“el teatro cerró todas sus puertas”) hasta el final (“Un destello de día atravesó...”). Las moléculas también se sirven de él para sus historias (“Me levantó de la corona el abanico

de concha y plumas”) y del imperfecto de indicativo -*tiempo comentador* del segundo plano- cuando pretenden describir (“sus labios asomaban bajo el negro antifaz”) o aproximarse al lector (“seguía con paso cauteloso al galán”) hasta vivir su presente (“De pronto se acerca el enamorado a la dama...”).

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos para dotar de la mayor comprensibilidad posible a un discurso que se mueve en el ámbito de la fantasía (“llevaron a su fantasía la visión...”). En el lírico cauce de esta prosa fluyen los epítetos (“sanguínea amapola”, “flores de azahar, blancas”, “imperceptible molécula”) y un montón de construcciones rítmicas con base en la dualidad: bimetraciones “lleno de vida y vibraciones”, multitud de paralelismos de dos elementos “dejáronle oír su pulsación sublime y desplegaban ante sus ojos glorias de rayos y claridad a torrentes”, también de tres “fui arrastrada [...]. Aprendí [...]. Oí...” y hasta de seis elementos.

Los recursos más utilizados son los que o bien conectan con la fantasía de forma explícita (comparaciones: “palabras calientes como trozos de carne humana”, “Él seguía como un imán su belleza”, “un rizo dorado, como un incensario de oro”) e implícita (metáforas: el pecho de la *Lujuria* es “aquella tumultuosa agitación de nieve”, de sus dientes caía “un raudal de risa, de gotas frescas y brillantes”, los focos del teatro son “ramajes de bombas colgados a las techumbres ya los muros”...) o bien se mezclan con ella, efecto de las personificaciones de los átomos y de los disfraces sobre los que hablan: la *Lujuria* “paseaba sus formas de diosa”, la *Pureza* llevaba “la blanca corona de una virgen”, el *Arte* hacía percibir al escritor un escenario lleno de luz...

El nivel de lengua es culto con conocimientos de la imaginería católica (la “acechanza” persigue a la “virgen” cuyo camino consigue estorbar), clásica (una “túnica” griega prefirió recorrer “tugurios elegantes” antes que “oír la eufónica lengua griega en que hablaron Sófocles y Esquilo”, el rayo de sol cayó “en la carnavalesca faz de una cariátide”), de teatro español del Siglo de Oro lleno de persecuciones de comedia y con conocimientos estéticos (*Arte*) que resultan ser parnasianos (sobre el escenario hay “raso”, “seda crujiente”, “diamantes”, “piedras”, desnudas “espaldas marmóreas”, ...).

Más elementos modernistas son: la atención al mundo del espíritu, decadente (“las flores” de la *Pureza* “habían caído como lágrimas al suelo” y

la túnica “se llenaba de salpicones de inmundicia como de barro la deslumbradora ala del cisne”) o pletórico (“paseaba sus formas de diosa y arranca una vibración a las almas”).

...O la pintura impresionista que convierte el escenario lleno de focos en una red de luces “flotación de puntos de luz que hacen del aire una deslumbradora atmósfera de oro” parecida al sol “iluminó la soledad del recinto”.

Es un texto lleno de contradicciones (la religión y el paganismo, la distinción y la bohemia, la decadencia y la alegría, la luz -o el colorido “chorreaba el colorido...”- y la oscuridad) quizá reflejo del inestable momento finisecular.

7.6. “Una venganza chusca”

Alejo, mozo siempre “al acecho” de las mujeres, observa cómo la guapa esposa de Ojoalerta se baña en una alberca.

Está tumbado boca abajo sobre el techo del estaque con muy poca seguridad debido a la rama que lo sostiene.

Pero el observador, a su vez, es observado por el marido que piensa en cómo darle un divertido escarmiento. Así que la mujer de Ojoalerta, sale del baño y consigue apoyar la enramada sobre un solo puntal de los tres que tenía. Y el que permanece, queda inestablemente sostenido sobre el brocal de la alberca atado con una cuerda cuyo extremo llega a “catorce pasos de distancia”.

Al día siguiente, ponen en marcha la segunda parte del plan: algunos mozos y Ojoalerta llegan al lugar antes de que la esposa de este inicie el baño y tiran al agua “un pelele, con forma de mujer”. Escondidos aguardan la llegada de Alejo que da un rodeo a campo través y se sitúa “a unos cincuenta pasos de la alberca” desde donde es observado por el grupo vengador que procura no ser delatado por su risa. Alejo detuvo un momento su acomodo sobre la enramada al haber creído oír un ruido pero enseguida se situó mejor

y comenzó a hablarle al pelele sin, lógicamente, obtener contestación alguna de María.

La paciencia de Ojoalerta finalizó al citarlo Alejo, tira entonces del cordel atado al puntal y ocasiona la inmediata caída de a Alejo al agua.

El texto, de carácter cómico, cuenta con personajes estereotipados: el marido celoso (“no en vano le llaman en el lugar Ojoalerta”), María (la “guapa” esposa) y Alejo (mozo “al acecho de la que cae”). Estos tres forman el grupo de los protagonistas. Personajes secundarios son los mozuelos que ayudan al esposo en el desarrollo del plan.

El Sujeto involuntario que desencadena la acción es Alejo cuyo Objeto es observar el baño de María y requerirla de amores. El joven choca con el lógico Oponente de Ojoalerta que trata de acabar de una vez por todas con los requiebros hacia María. El Oponente tiene adyuvantes con quienes prepara la venganza (su esposa y los mozos)

La acción se desarrolla en un medio rural “No hubiera cambiado Ojoalerta el tirón por el cortijo mejor del pueblo” durante el transcurso de dos días.

Se trata de un cuento dividido en tres partes ordenadas cronológicamente y formadas por abundantes motivos imprescindibles para la trama:

- En el marco: Alejo situado en el “techo de follaje” de una alberca observa el baño de María. El retrato de Alejo es escueto “mozo” y “al acecho de la que cae”.

El retrato de María (“cabellera rubia y espléndida”) no parece muy inocente (“guapa tirando de largo y fresca como el agua misma”, “ella se está guardada y a salvo de todo daño”).

Otro motivo importante: Alejo ha sido descubierto por Ojoalerta (celoso esposo de María) que inicia su “venganza”.

- En el desarrollo: sorprende ver a la bella María cortando dos de los tres puntales que sostenían el enramado y dejando inseguramente apoyado el tercero.

Un grupo de mozuelos y el marido se adelantan al baño del día siguiente y, desde su escondite, observan, sin poder evitar la risa, los equilibrios de Alejo.

El enamorado increpa a la que considera María y cuando su esposo se oye mencionado, tira de la cuerda que desestabiliza el toldo cayendo al punto Alejo al agua.

- El cierre se llena de las risas de los mozos en torno de la alberca.

La voz narrativa se sitúa en el nivel extradiegético desde donde articula un mundo posible coincidente con el real conformado en tanto que relato no focalizado (“solo le concedía Ojoalerta breves minutos de felicidad mirándole desde su escondite...”) y que da cabida a las palabras de los personajes a través del estilo directo.

Morfológicamente predomina el estilo verbal cuyos tiempos funcionan según la intensidad narrativa:

El marco está en presente de indicativo, se trata de un presente con valor histórico. Realmente es una entrada a la acción “in media res” (“Boca abajo sobre el techo de follaje que cubre las removidas aguas de una alberca, está el cauteloso Alejo...”) previa a la urdimbre del plan. Sobre este presente se realiza una pequeña analepsis para explicar el acomodo “se ha tendido en una rama, que a duras penas le sostiene”.

El desarrollo continúa con el presente hasta que se aproxima la ejecución del plan (“echó otra vez el pie y quedó en una rama de poca consistencia”) desarrollada en pretérito perfecto simple de indicativo (*tiempo comentador* del primer plano)

Los deseos de Alejo convierten el presente propio del *mundo comentado* en subjuntivo “...ojalá cayera yo sobre ti...”.

La perífrasis verbal más utilizada es la terminativa quizá debido a las sucesivas fases que va superando la puesta en marcha de la venganza “deja convertido el techo del estanque en una especie de trampa”.

El conjunto de los adjetivos es, en su mayoría, explicativo, aportando, desde la morfología, literalidad al texto.

De manera independiente al esquema narrativo, el texto aporta abundantes elementos rítmicos con forma de: bimetraciones (“permíteme oír tu voz y no enmudezcas”), anáforas (“así como no hay cerrojo que pueda guardar a una mujer, así ella se está guardada...”) y, sobre todo, paralelismos de dos elementos (“toma la dirección del pueblo con su mujer, y espera la hora del baño del día siguiente”), también de tres -en el momento de mayor tensión narrativa- (“Alejo, no solo inclinó todo el cuerpo, sino que miró, y lo que es más, dirigió la voz...”)... y hasta de seis elementos.

Los recursos del nivel semántico escasean (para no ablandar con la lírica el ingenio narrativo): hay cómicas hipérbolas (“más de uno de los del escondite se ha tragado media mata haciendo esfuerzos extraordinarios para no reír”), metonimias y comparaciones (“Falta hacía a sus labios entonar el credo como reo en patíbulo”), sencillas metáforas (“ojos de lince”, “avisado marido”, “el pájaro levanta el vuelo y se aleja”...) siendo la imagen el recurso más brillante en el texto (“la cabellera de María, que rubia y espléndida se abre en la trémula superficie del agua”, a veces con carácter antitético: Alejo llega “con menos ruido del que si fuera pisando sobre corcho” y Ojoalerta activa la trampa “con la violencia del corcho que salta de la botella”).

El nivel de lengua empleado por el narrador es medio, así lo afirman: el coloquialismo “un colosal *crismazo* en el agua” y frecuentes expresiones o locuciones coloquiales “como cada hijo de vecino”, “tirando de largo” o “le hierva la sangre moza”.

El nivel de lengua empleado por Alejo es vulgar: “-Bienafortuná el agua...”, “-Asín fuera yo olita...”, “- [...] no enmuezcas”, “[...] pecho e piedra”.

Cierto es que el narrador no participa en la fábula pero opina al hilo de ella “Preciso es que la sangre borbote con todo el brío de la juventud en las venas, para exponerse a tales peligros”, “tan silencioso es cuando quiere el amor...”...

Es un texto, aunque no costumbrista, sí muy apegado a los hábitos populares y la sociología del mundo rural: la actitud cohibida del mozo que tiene que esconderse del marido para poder charlar con María “tu marío Dios sabe dónde estará a esta hora, y si tú me respondes, nadie habrá de oírte más que yo”, la vigilancia del esposo “por aquello de que el que tiene mujer guapa

debe tener también ojos de lince” o la necesidad de buscar aliados para tender una trampa a alguien “De acuerdo con algunos mozos de los que no faltan en toda broma...”.

El desenfadado del texto (acorde con el escenario rural) se ve en las abundantes referencias a la risa: “cada mozuelo [...] siente tentaciones de risa”, “...haciendo esfuerzos extraordinarios para no reír”, “otras alegres bocanadas de risa...” o el propio título “venganza chusca”.

7.7. “Toque de rebato”

La familia de Clemente acaba el rosario a las puertas del cortijo mientras espera que el hijo mayor llegue de trabajar del “campo montado en el pollino” para poder cerrar la puerta de la casa e irse a dormir.

El olfatear del burro les avisa de la llegada de Lorenzo. Este lo guarda en el establo para protegerlo de animales y ladrones durante la noche.

El animal busca alivio en la frescura de la hierba porque su amo olvidó darle de beber antes de dormir.

Todos dormían, a excepción de Clemente que comenzó a oír unos pasos y a quien el miedo impidió relacionar con la búsqueda de agua del pollino.

El padre despertó a su esposa quien explicó el rumor con la presencia de ladrones en la casa. Mientras tanto, el burro hacía más ruido tirando “con el hocico la tapadera de la orza” para poder beber el agua. Luego empezó a dar coces sin conseguir sacar la cabeza de la vasija sumando al estrépito la caída de una sartén. La familia gritaba: “¡ladrones!!”.

Los aterrados gritos despertaron a toda la comarca que marcharon, armados, a defender a sus convecinos. A la cabeza iba “el paleta amado de la hija de Clemente” quien quiso entregar a su novia la cabeza de dragón que vio en la vasija que ocultaba la del burro. Así que disparó sobre el barro acusando a Clemente de haberle despertado para “matar una orza”.

La familia de Clemente funciona como Sujeto unitario cuyo Objetivo es dormir al final de la jornada. Pero se encuentra con el Oponente de que

Lorenzo olvidara dar de beber al pollino razón por la cual este busca agua en las tinajas de la cocina ocasionando un gran jaleo que se confunde con la presencia de ladrones. Para solucionar el conflicto cuentan con los Adyuvantes de toda la comarca que acuden armados de “pinchos”, “pistolas” y “escopetas”. Historia que acaba en desenlace cómico, o paródico, al dar la bala en la cabeza del “dragón” y dejar al descubierto la cabeza del burro.

La acción se desarrolla en un cortijo al finalizar una jornada de verano (“olor hermoso del verano”) y durante la noche de esa misma.

La estructura del cuento es tripartita:

-El marco presenta a la “miedosa” familia de Clemente: Basilia es la “pizpirreta” esposa, Clemente mismo es “asustadizo”, Lorenzo es “el primogénito de la casa” y trabaja en el campo, “seguía en edad a Lorenzo” María de la Paz “que sostenía relaciones con el paleta de un lugar vecino” y “dos o tres hermanos pequeños”.

Eran muy religiosos “mascullaban al mismo tiempo el rosario que Clemente hacía deslizarse cuenta a cuenta por sus dedos”.

Los temores de la familia se debían a los animales que amenazaban por la noche a los de la casa (“un lobo”, “un par de zorras”) o fomentaban la superstición “un renglón de lechuzas [...] cantado la próxima muerte de alguna persona”.

La noche era “de las serenas de estío llena de “ranas” cantoras y “estrellas”.

-El desarrollo añade un nuevo temor (“a los ladrones”) del retrato familiar y varios rasgos a la topografía del “cortijo” (Finca rústica con vivienda y dependencias adecuadas, típica de amplias zonas de la España meridional -DRAE-): “enramada” y “explanada” delante de la casa; y dentro: “establo”, “cantarera”, “rimero de capachos”, “orza del agua, estrecha de cuello si abultada de vientre”, “luz de candil”, “chimenea”, “caña de orondas morcillas”, “el gato” y “las gallinas”.

El narrador se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad, desde donde construye un relato no focalizado (“no faltaban razones a la familia para mostrarse a todo recelosa”) y da cabida a las palabras de los personajes

mediante un estilo directo que permite observar los niveles de lengua (“-¿No oyes así como un rumor, Basilia?”).

El nivel fónico, además de la voz de origen onomatopéyico (DRAE) “pizpireta”, incluye variaciones de la línea melódica informativa consecuencia de la función emotiva (“¡Qué placidez y qué reposo en toda la casa!”, “¡¡Ladrones!!”...), fática (“-¿Qué?”) y conativa (“Mira, anda y enciende la luz y ve a ver lo que es eso”).

Morfológicamente predomina el estilo verbal, como corresponde al género narrativo:

El marco comienza con un presente de la escritura (“Sólo queda el vals último”), seguido de un anticipo de la información venidera, prolepsis, con sentido metalingüístico (“empezaré diciendo que únicamente esperaba...”), el resto son *tiempos comentadores* del segundo plano con intención descriptiva (“no era el cariz de la noche, ciertamente, para despertar semejantes temores en el alma; como que era de las serenas de estío en que las ranas...”).

La llegada de Lorenzo del campo abre el desarrollo y el pollino prepara el conflicto, por eso se utilizan *tiempos comentadores* del primer plano (“oyóse a la izquierda la estruendosa respiración del pollino...”). El imperfecto vuelve a emplearse en la descripción de la escena nocturna de la casa en silencio (“el gato dejaba caer la cabeza...”), en la que refleja el miedo de la familia (“dentro alargaba cada persona de la familia la cabeza”...) y en la del burro con la orza en la cabeza (“parecía un elefante con su trompa”). Los *tiempos del mundo comentado* giran siempre en torno al presente o al futuro (“-¿Qué podrá ser, oyes?”).

Los adjetivos calificativos respetan un casi perfecto equilibrio entre objetividad y subjetividad quizá debido a la inclinación hacia la lírica de la prosa del fin de siglo que convierte en frecuente el epíteto (“negro cañón de la chimenea”), la sinestesia (“notas azules”) o la cualidad para la expresión de funciones circunstanciales “fue el primero en acudir solícito, [...], penetró lleno de valor en la cocina”.

Anuncia el narrador en el marco “Le daré regocijado ritmo...”. Como sin excepción sucede en estos textos breves de Salvador Rueda, son muy abundantes los elementos rítmicos: repeticiones (“fue de cumbre en cumbre”), bimetraciones (“cuentos o verdades”), paralelismos (“venteaba los sombreados de luna y los pedruscos del camino”) también de tres elementos siempre localizados en el nudo (“el rucio tiró con el hocico la tapadera de la orza, metió ansioso la cabeza y hundió la nariz en el agua”), concatenaciones (“a aquel eco contestó otro, y a este un tercero”), anáforas y enumeraciones impresionistas (“vals último, vals literario, alado y ligero”).

Los recursos del nivel semántico están en la línea de la sencillez del medio rural en que se ubican: metonimias (“hicieron aplicar la oreja a Clemente hacia aquel lado”, “La comarca despertó”, “guiando la voz bronca a la cocina”), hipérbolos (“con sus cuatrocientos perros dando aullidos terribles”, “hicieron saltar en cuatro mil pedazos la vasija”), muchas comparaciones que aclara la música (“volvieron a repetir a coro, como si sus voces fueran penetrantes trompetas del día del Juicio”, “como el son poderos de un trueno”) o el teatro (“como si en aquel instante sirvieran de modelo a un cuadro trágico”), personificaciones constructoras de una narración con vida propia (“los fantasmas que empezaba a dibujar la luna”...) y algunas didácticas imágenes (“respondió esta asustada sacando la cabeza del sueño como la saca un nadador del agua”, “las estrellas vibran como notas azules bajo el velo tembloroso de las aguas”, “la masa de hombres cayó sobre la puerta”...).

Particular de este cuento es la comicidad que origina lo narrado en un mundo posible coincidente con el real (“Primero cogieron el sueño [...], luego la hija moza, que formuló una sonrisa en honor de su paleta”, “el eco distante de un caracol daba el toque de alarma en el contorno”, “soñando acaso con regalar a la mujer que llenaba su pensamiento la cabeza de aquel dragón gigante”).

El nivel de lengua empleado por el narrador es el coloquial, así lo indican (según el DRAE): coloquialismos (“orondas”, “dormivela”, “degollina”), locuciones coloquiales (“no le llegara la camisa al cuerpo”), locuciones en

general (“a piedra y lodo”, “echó pie a tierra”) o expresiones de uso frecuente (“buscó cada mochuelo su olivo”).

Cierto arcaísmo, visible en los pronombres enclíticos (“oyóse a la izquierda...”) o en algún uso antiguo (“el blando cobertor del ala”) se deduce del léxico del narrador.

El nivel de lengua en el que se desarrolla el discurso de los personajes es vulgar (“güenas noches”, “-Me paece que sí”, “-¡Un méstruo, un méstruo!”...).

El autor real, como suele en gran parte de sus textos breves, evidencia su rol de emisor en el proceso comunicativo que constituye su cuento (“Le daré regocijado ritmo, y empezaré diciendo que...”).

Rasgo característico de “Toque de rebato” es la parodia de costumbres rurales, quizá porque así se percibiera desde la modernidad: superstición referida a la muerte (“alguien aseguraba haber visto a eso del amanecer un renglón de lechuzas paradas en el alero de un tejado, cantando la próxima muerte de alguna persona”), miedo aterrador a cualquier adversidad (“-ve a ver lo que es eso / -¿Yo? ¡Jesús María!”), refugio inmovilizado en la religión (“-El pan nuestro de cada día dánosle hoy... -contestaron a coro los religiosos como misterioso enjambre que trabaja”), interpretaciones muy particulares de la realidad (“la cabeza de aquel dragón gigante”) y mundo de las apariencias y enfrentamientos familiares (“El paleta, viéndose burlado de aquel modo, dijo como si las palabras fueran puñales dirigidos al cuerpo de Clemente...”).

7.8. “¡Ciervo!”

Juan Antonio, apodado Vistalince, se despedía de su mujer la madrugada señalada. Tenía gran afición por la caza y gustaba de organizar tales eventos pero su miopía le negaba las piezas al ni siquiera verlas para poder disparar.

Reunido en la plaza con todos los camaradas a cuyas puertas había ido llamando, toma una copa antes de dirigirse al Viso del Monje desde donde continúan ascendiendo por las vertientes.

Juan Antonio fue el primero en disparar para gran susto de la partida de cazadores que al instante se precipitaron con los perros tras la supuesta presa herida. Y volvió a disparar de nuevo Vistalince tras avistar un nuevo ciervo justo al girarse. Los ecos que generaba el paisaje confundían a los cazadores que inconscientemente corrían tras las señales “del miope”. En medio de las sospechas del grupo surgió un nuevo aviso que mantuvo la alerta solo hasta que alguien encontró la causa en la pajilla que llevaba Vistalince en “la oreja izquierda” y “que adaptaba figura de ciervo” (y aún creyó que el venado se le venía encima cuando se la quitaron de la oreja).

La acción comienza con el amanecer y dura hasta entrado el día (sobre las diez de la mañana es el momento ideal para cazar ciervos). El primer periodo anual de la caza del ciervo transcurre desde mediados de septiembre hasta mediados de octubre cuando las hembras permiten acercarse a los machos y estos luchan por el mayor grupo de ellas.

El cerro llamado El Viso del Monje es el lugar escogido, a él llega una partida de cazadores desde el pueblo de Villalasierra.

El absurdo que plantea el texto le confiere tono humorístico: el Sujeto colectivo es el grupo de vecinos cuyo Objeto es cazar ciervos. Cuentan con el Adyuvante de su equipamiento (“viandas”, “jauría” de perros, escopetas) pero de forma involuntaria, Juan Antonio, el organizador de “la fiesta venatoria”, se configura como Oponente ya que debido a su miopía confunde una pajilla (“aristas figurando la laberíntica cabeza de un ciervo”) que lleva detrás de la oreja con sucesivos ciervos, razón por la cual cada vez que esta se introduce en su campo visual moviliza al grupo que, con los perros, acude despavorido tras el ficticio animal.

Genéricamente, se trata de un cuento con estructura cronológica tripartita. Una vez visto el componente narrativo a través del resumen, fijémonos los elementos descriptivos que lo completan:

-En el marco se inician los temas: “cacería” (“jauría”, “cascabel”, “cadena”, “viandas”, “objetos”, “escopeta”), el retrato del protagonista, Juan Antonio (“encargado” de la organización, “mosto”, “cigarros”, “su

mujer”, “miope”) y la topografía del pueblo (“Villalasierra”, “plaza”, “taberna del rincón”, cerro del “Viso del Monje”).

-La descripción del monte se extiende a lo largo del desarrollo (“remate dentellado de la cordillera”, “abismos”, “barrancos”, “simas”, “cerro abrupto”, “matorrales”, “jaras”, “carrascas”, “madroñales”, “chaparros”, “ladera”, “encinares”, “pinos”, “hilos de agua”, “carrizales”, “chaparros”, “higueras”, “plantas silvestres”...).

El narrador, desde el primer nivel de ficcionalidad, construye un relato no focalizado u omnisciente (“notó uno de los cazadores que Vistalince llevaba detrás de la oreja una pajilla”).

Da cabida en su discurso a las palabras de los personajes a través del procedimiento más mimético con la realidad: el estilo directo que permite, además, el análisis de los niveles de lengua (“-¿Hacia ónde? -interrogó el tabernero...”).

El desenfado del contenido narrativo justifica (DRAE) la existencia de la voz de origen onomatopéyico “tintineo”, la onomatopeya “-¡Tan, tan! -dijo la coz de la escopeta...”, la aliteración vibrante sobre la -r- “el caracol [...] arrojó un bramido horrendo a los aires” y variaciones de la línea melódica informativa patentes en la función emotiva, fática “¡adiós, oyes!” o conativa “¡vamos!”.

Morfológicamente predomina el estilo verbal cuyos tiempos vienen condicionados por la estructura del cuento:

El imperfecto de indicativo, *tiempo comentador* del segundo plano, es el más utilizado en el marco, donde se describe al protagonista (“era que Juan Antonio, el encargado de ir llamando por el pueblo a los cazadores...”) y la tarea que está realizando (“todo era empaquetar viandas...”).

El inicio del diálogo es un buen momento para abrir el nudo desarrollado completamente en pretérito perfecto simple de indicativo, *tiempo comentador* del primer plano, exceptuando nuevos momentos descriptivos

(“el remate dentellado de la cordillera que mostraba su inmenso perfil sobre el fondo oscuro del cielo”).

Los *tiempos del mundo comentado*, empleados en los diálogos, giran en torno al presente o al futuro (“-¿Será por si acaso este el ciervo, Juan Antonio?-”).

Las perífrasis verbales más empleadas son las que reflejan la dinamicidad de las acciones, ya sea en su comienzo (incoativas “empezaron a subir por las vertientes”) o en su proceso (durativas “era Juan Antonio, el encargado de ir llamando por el pueblo...”).

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos, lo que facilita la construcción de un mundo posible coincidente con el real. El grado (superlativo relativo) permite la individualización de los personajes a la manera que suele ser propia en el medio rural o ámbitos reducidos, indicando alguna de sus cualidades en relación al conjunto (“el más diligente de los vecinos”, “el más *sangregorda* de los cazadores”, “el más joven de los cazadores”). El hecho de que casi un cúmulo de complementos predicativos se localice en el momento de mayor tensión narrativa (cuando el grupo va de un lugar a otro a las órdenes de Juan Antonio) confiere carga lírica (más que meramente expositiva) al texto (“Jadeantes hombres y lebreles [...] fatigados [...], iban todos arrastrados...”).

Lirismo patente también en la base rítmica del cuento: repeticiones (“-¡Ciervo, ciervo!”), bimebraciones (“de carrascas y madroñales, de chaparros y jaras”), paralelismos (siendo el más frecuente el de dos elementos “veía un ciervo en cada tronco y metía una bala en cada pizarra”, a veces aparecen con anáfora “ya pasaba bajo robustos encinares, ya se perdía bajo gigantescos borlones de pinos”) y polisíndetos (“les dejó sin color y en vilo y con el gatillo de la escopeta levantado”).

No pretende el autor que la retórica distraiga la atención de la acción, por eso adorna el texto con recursos sencillos: metonimias (“guiando instintivamente la voz hacia...”), alguna hipérbole (“como si quieran ver mil cosas por segundo”), comparaciones (“una línea de claridad tan tímida como muchacha de quince que acude a la primera cita de amor”), alguna bonita metáfora (“todo empedrado de rocío fresco y trémulo”), imágenes que

parecen fotografías de escenas (“llevando en derredor la alborotada jauría con los cuerpos tendidos en el aire y las lenguas un palmo fuera de las bocas”) pero, sobre todo, personificaciones que confieren al cuento sensación de autonomía, como si todo viviera por sí mismo, siguiera un curso propio (“cómo se quejaban las bocas de aquellos abismos”, “salió silbando la bala”, “hacia decir Vistalince a todos los peñascos de la sierra”...).

El nivel de lengua empleado por el narrador es el medio, adecuado a la comicidad del contenido, así lo evidencian coloquialismos (“cosconeos”, “zampatortas”) y muy abundantes locuciones (“con la mano puesta de plano”, “se abrieron en ala”, “mirando de soslayo”, “en vilo”).

Los personajes emplean un registro informal, muy emotivo y lleno de repeticiones (“-¡Allí va, allí!”, “- [...] a él, a él”), vulgar en algún caso (“-¿Hacia ónde?”).

El narrador no aparece como personaje pero sí opina, desde su posición de autor real: a través de comentarios metalingüísticos (“no dirán que esto no es escribir como un quinto”), expresando generales concepciones del mundo (“la impresión del que va cazando pájaros con linterna y ve presentársele de pronto un toro furioso experimentó la partida entera”) o desde el inicial presente de su escritura (“se oía en una madrugada lo que dice mi amiga la audaz estilista Pardo Bazán [...] todos los rumores que indican preparativos de una cacería”).

Localismos son las denominaciones de personas mediante apodos, Juan Antonio es “Vistalince” (parodia de su miopía) y se une al conjunto de otros personajes como “Ojoalerta” (por los celos que demuestra en “Una venganza chusca”) o “Caralimpio” (por su vida ordenada y conformista en “El brasero” de *El patio andaluz*).

De todas formas, es un realismo rural que despega hacia la fantasía (“esa emoción intensa de las madrugadas, que engendran lo fantásticamente cerrado de las casas” o “De las piedras colgaban esos hilos de agua sin susurro, esas calladas gotas que parecen poseídas del misterio del bosque”) desde modelos románticos (“la luna, que aún enviaba su luz, envolvió en su eterno misterio arreos y lebreles”) para buscar la sensorialidad (“el son robusto cayó en las profundidades de piedra”, “los rayos del sol más tarde

cayeron sobre aquellos erizamientos de rocas, dorando cúpulas y crestas”), el lirismo (“gotas [...] que se deslizan mudas para no romper la profunda poesía del paraje”) y un tono finisecular (“las cuencas del monte repitieron solas y tristes la algazara”).

7.9. “¡Qué raro!”

María, enamorada de Juan, asegura a Andrés no poder quererle. Este encontró en ella la fuerza para estudiar, ahorrar, ser feliz... y simbolizando toda su persona le entrega una rosa que ella rechaza.

La decepción lleva a Andrés a un profundo decaimiento hasta el punto de que la ausencia de ideal acaba con su vida.

Juan, volviendo del campo una tarde y al pasar por el cementerio, corta una de las rosas que caían al exterior del muro para ofrecérsela a su amada. El cuerpo sin vida de Andrés había impregnado la piedra de la que había brotado el rosal cuya flor entregaba Juan a su novia.

Así, de forma indirecta, se cumplía el deseo de Andrés de depositar su amor (en forma de rosa) sobre el pecho de María, tal y como anunció una copla.

¡Por fin pudo recibir el beso que se le negó en vida!

Y el rosal celebró la realización del amor cubriéndose de brillante rocío.

Los personajes se definen por sus funciones actanciales:

El enamorado Sujeto, Andrés, quiere hacerse con su Objeto: María, pero el hecho de que ella haya encontrado en Juan correspondencia a su amor supone para Andrés el Oponente que le impide alcanzarla.

Los propósitos del Sujeto se cumplen tras su muerte gracias a dos Adyuvantes:

-El rosal cuyas flores son la transformación del cuerpo que yace muerto bajo él.

-Juan que entrega a María una de esas rosas exteriores al muro del cementerio.

La acción abarca una franja considerable pero indeterminada de tiempo (que para Andrés supone gran parte de su vida) y se desarrolla en el medio rural (“Igual le daba ya su pueblo y los campos”).

Genéricamente se trata de un cuento dividido en tres partes:

-El marco construye la etopeya de los personajes a través de sus propias palabras y permite vislumbrar el conflicto: Andrés es “un hombre de talento, de honor, dispuesto siempre a lo noble y a lo grande”, hizo “una brillante carrera”, conquistó “una fortuna”, está enamorado de María (“por ti daría [...] cuanto tengo de vida”) e insiste en su intención (“por última vez te hablo...”). De María solo se sabe que no puede corresponderle “yo amo a Juan”.

-El desarrollo se abre con una larga serie de subtemas que reflejan el decaimiento de Juan tras el rechazo, alguno de los cuales son: “sin sensibilidad”, “razón confusa y turbada”, “se hizo más débil”...

La etopeya de Juan es: trabajador “del campo” y “novio de María” razón por la cual corta para ella una rosa que, casualmente, brota de la “tumba” de Andrés y contiene “los átomos de su cuerpo”.

Para María, la recepción de la rosa supone “risa de agradecimiento”, “alegría”, “beso” y la aceptación completa de Andrés tal y como se “le ofreciera en vida”.

-El cierre vuelve a la descripción del mundo interior: el beso de María en la flor llena de alegría a Andrés (“los huesos de Andrés se estremecieron en su tumba”) y al rosal (“lo celebró el rosal con llanto de inmensa felicidad”).

El narrador se sitúa en el nivel extradiegético desde donde construye un relato no focalizado (“se deshacía por dentro de un modo confuso”) y trabaja el mundo posible del espíritu (“oyó esta copla, que parecía la voz de un espíritu que vagara en el solitario lugar”) sin pretender explicarlo (“¡Qué raro!”).

Esta voz narrativa escoge el estilo directo, forma más mimética con la realidad, para reproducir las palabras de los personajes (“-¿Te gustaría más que te engañase?”).

Destacable en el nivel fonético es la copla repetida dos veces (cuatro versos octosílabos que riman en asonante según el esquema -a-a), estrofa receptora del sentimiento y sabiduría populares (“se cumplía entonces, como se cumple mucho de lo que encierran las coplas”). Además de cantidad de aportaciones a la función emotiva (“¡no te quiero!”, “¡Si supieras!”) base de la función fática (“quíereme un poco, mujer”) y referencial (“la muerte enviaba el espíritu del enamorado a recoger el beso negado a sus labios”).

Se trata de un cuento cuya estructura condiciona los tiempos empleados: en el marco, dedicado al diálogo, aparecen los *tiempos del mundo comentado*, en torno al presente y al futuro (“ella sabrá explicarte mejor que yo lo que te quiero”) con alguna analepsis (“pensando en ti corté esta rosa en el campo...”).

El pretérito perfecto simple de indicativo, *tiempo comentador* del primer plano, es el propiamente narrativo y por eso se utiliza en el resto del texto (“María aceptó aquella rosa”) con la salvedad de los momentos descriptivos (“rosal que se erguía sobre una tumba y derramaba sus rosas al exterior”) o aquellos que quieren aproximarse al lector (“Andrés descansaba por fin sobre el pecho de la mujer...”).

La perífrasis verbal de posibilidad utilizada con insistencia confronta los mundos de la proposición (“podemos ser felices”) y su negación (“¡Pero no puedes quererme!”).

Los adjetivos, sin constituir una clase de palabras abundante, son, en su mayoría, especificativos, lo que ayuda a centrar la atención en la información. Cuando el grado adopta alguna forma diferente del positivo, se inclina hacia la idealización a través del superlativo (“Y aquel amor purísimo...”) o de la superioridad del comparativo (“otro se eleva más hermoso”).

El elemento rítmico continúa haciéndose presente en forma de bimetraciones (“vida extraña y nueva”), asíndetos (“eres un hombre de talento, de honor, dispuesto siempre...”), concatenaciones (“de sentimiento a flor, de flor pasaría a perfume, y el perfume...”), paralelismos (“primero, con estremecimientos de dolor, después sin sentir nada”) y anáforas tan

frecuentes como los anteriores (“Por ti [...], volví los ojos a los libros [...]; por ti he conquistado una fortuna [...]; por ti daría mi alma entera...”).

La retórica semántica incluye: metonimias (“por donde estaban hechos a correr sus ojos”), personificaciones (“a la caricia del sol habían subido por el tallo...”) y comparaciones (“huyeron todos los colores, como huyen los pájaros del árbol en el cual fue disparada una piedra”) siendo la metáfora el recurso más utilizado en el texto (la ilusión cuando cae es un “castillo” que se derrumba u “horizonte” que pierde su infinitud y el pecho de María es “altar” donde en vida Andrés “no pudo officiar su pasión”) cargada además de valor simbólico (Andrés quiere que la rosa que entrega a María simbolice “lo que soy y lo que valgo” y quiere que eche “raíces” en ella. Igualmente, el beso que ella da a la flor regalada por Juan simboliza el que Andrés nunca obtuvo).

El nivel de lengua empleado tanto por el narrador como por los personajes es culto adecuándose a la idealización del contenido (se opone así a textos breves de carácter cómico cuya voz narrativa llena su discurso de coloquialismos, incluso de vulgarismos en el caso de los personajes). Algunos de los cultismos que aparecen son (“fortuna” < *fortuna*, “talento” < *talentum*, “honor” < *honor*, “misterio” < *mysterium*, “ascensión” < *ascensionis*...).

“¡Qué raro!” rebosa una espiritualidad que el clímax descendente -o decadente- (“se empañó su luz, se hizo más débil, se apagó por fin”) convierte en un deseo por realizar (“recoger el beso negado a sus labios”). Un cuento que transforma el tono melodramático de su primera lectura en una apuesta por la alegría individual al alcance de todos, por la esperanza (la misma que eleva hermosos castillos).

Esta apuesta por el mundo del espíritu conecta directamente: con el misterio romántico (“parecía la voz de un espíritu que vagara en el solitario lugar” del cementerio), con el neoplatonismo en el que el *Bien* crea un círculo donde todo nace y vuelve a él (tanto María como la rosa son medio a través del que Andrés alcanza el primer principio, habiendo realizado su amor “el perfume que tiende a la ascensión como el incienso, iría de nuevo a unirse a su divino origen, iría a perderse de nuevo en Dios”) y también con la

atmósfera finisecular, descanso del cruento Naturalismo (“el foco de su alma no tenía ya dónde dirigirse”) a través del simbolismo de la rosa.

Otra vertiente del Modernismo es el impresionismo de una luz razonablemente identificada con la vida, con el “ideal” (“rosa, que después la naturaleza abrió a la luz”, “se empañó su luz”), con el brillo (“brillante rosa”, “de su brillante fantasía huyeron todos los colores”) y con la alegría y belleza preciosista (“la planta donde fue cortada la rosa, amaneció cubierta por un deslumbrador esmalte de rocío”).

7.10. “De tejas arriba”

Hermenegildo, sobre el tejado, se estira para dar a su secreta novia Teresa un ramo de flores teniendo que superar diversas vicisitudes: primero llega una rondalla cuyo solista funciona a modo de narrador (“Por el ala del tejado/te alargué un ramo de flores”) lo que obliga al herrero a ocultarse y esperar a que el grupo se vaya.

Pero este parece acomodarse a la puerta de la casa y reponer fuerzas pasando la bota de vino mientras la misma voz incide en su curiosa omnisciencia (“cuida, niña, del que amante/llegue hasta ti por las tejas”) hasta poner nervioso al protagonista que de buena gana la hubiera emprendido a golpes con ellos pero, nuevamente, opta por ocultarse y esperar.

En esas estaba cuando la peña decidió reponer el vino agotado y lanzar su recipiente que fue “a dar en la mitad del cuerpo de Hermenegildo”. Los lamentos que a duras penas logró contener se escaparon sin remedio cuando una pareja de gatos paseó “las uñas de las ocho patas” sobre su cara y seguramente hubiera sido descubierto si un repentino aguacero no hubiera ahuyentado a la comparsa.

Teresa, por fin, recoge su ramo y otorga el beso solicitado (una vez que Hermenegildo hubo entrado “de un salto”). Pasado el chaparrón continúa oyéndose la misma copla (“cuida, niña, del que amante/llegue hasta ti por las tejas”).

Los personajes, tipo, representan una escena del cortejo en la que Hermenegildo (Sujeto) tiene por Objeto entregar un ramo de flores a su secreta novia Teresa con la intención (Destinador) de formalizar su relación (“como veo que me quieres, te concedo por esta vez...”). Pero se encuentra con el Oponente de una rondalla que ha ido a establecerse justo a la puerta de la casa y, entre cantos y vino, amenaza con estropear su propósito. Un transitorio aguacero es el Adyuvante que aleja la comitiva.

La acción se desarrolla durante una noche veraniega (“se deshizo la fugitiva nube de verano”) de un medio probablemente rural (solo valorando una colectividad pequeña se puede decir que alguien tiene “la gracia, ciencia y donaire de todos juntos”).

Genéricamente, nos encontramos ante un cuadro de tono cómico (“las uñas de las ocho patas, justas y cabales, pasáronle por el rostro”), lleno de alegría (“acompaña el punteado alegre de las cuerdas”) y dividido en tres partes que se suceden en orden cronológico:

-El marco plantea la situación inicial: “Sobre el plano resbaladizo de un tejado” está Hermenegildo cuya etopeya lo sitúa “por cima de los demás mozos” en el cante, en el baile (“agilidad suprema de sus pies”), con “los palillos”, “en la pelota”, “en los bolos”, en la religión (“va delante de la Virgen haciendo de escopetero”)... y está enamorado de Teresa cuyo retrato también alcanza la perfección (“honestidad”, “modestia”, “encantar con la palabra”, “virtudes”, atrae “corazos y cerebros” y sabe bailar, bordar y conversar con recato).

-En el desarrollo comienza el desplazamiento del mozo sobre el tejado para acercar el ramo de flores (“tejas”, “alero”, “canales”, “jaramago”, “ortigas”, “pareja de gatos”). Debajo, en la calle, se acomoda la “rondalla” (“guitarras”, “bandurrias”, “mozo”, “copla”, “bota”, “pañuelos liados a” la cabeza).

Como se trata de la presentación dinámica de una escena del cortejo escasean los elementos de la descripción estática (adjetivos) pero también el nudo que identificaría el texto con algún subgénero plenamente narrativo. La voz conductora del discurso se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad, dispone de autoridad omnisciente (“aguardará el paso de la rondalla para en

seguida sacar de nuevo la cabeza”) y se sirve del estilo directo para incluir las palabras de los personajes, lo que permite observar las variedades lingüísticas por ellos empleadas.

Pertenece al nivel fónico el estudio de las tres estrofas: dos veces se repite una copla (cuatro versos que riman en asonante según el esquema -a-a) y la tercera consta de cuatro versos que mezclan la rima consonante y asonante según el esquema abab; siempre versos de arte menor en la misma línea popular de la temática costumbrista.

Morfológicamente predomina el estilo verbal que se inicia con el intemporal presente de indicativo para, conforme van aumentando los problemas sobre el tejado, pasar al pretérito perfecto simple de indicativo (*tiempo comentador* del primer plano). El subjuntivo se emplea para situaciones no reales (“sin temor a duendes ni a apariciones hubieran al punto tratado de indagar de dónde procedía, si en el instante mismo de pensarlo no empezara a caer tal y tan apretado aguacero”) y el gerundio continuado para la confusión y velocidad que genera el aguacero: “unos echándose mano a la cabeza [...], los otros tapando con el lado del justillo las bandurrias, estos recogiendo los palos del suelo, y aquellos atrapando... [...] buscando refugio contra el torrente”.

Las perífrasis que indican acciones inminentes o el comienzo de las mismas son las que más abundan para indicar los sucesivos percances sobre el tejado (“ayes que iban a escapársele del pecho”).

Los adjetivos (muy escasos) equilibran su valor entre connotación y denotación, y si alguno se diferencia del grado positivo, es para indicar una superioridad que redunde en idealismo (“viene a poner en más cómica situación al enamorado”).

La sintaxis llena el texto de elementos rítmicos dirigiendo cualquier atmósfera, por realista que sea hacia la lírica: repeticiones (“decir por decir”); bimetraciones (“voz aguda y suave”); polisíndetos (“y descolgarse del alero, cayendo en medio de la fiesta, y allí armar una sarracina...”); concatenaciones (“un pulido ramo de flores, ramo que, para atraparlo,

ella...”); anáforas (“quien dice el amor dice Hermenegildo”); paralelismos de tres (“en cuanto fija los ojos, pone la mano o interviene de palabra...”), cuatro y cinco elementos pero, sobre todo de dos (“con un cardenal en cada rodilla y un desollón en cada dedo”) y enumeraciones impresionistas (“en todo cuanto interviene, preside o embellece”).

La retórica semántica ilustra la acción mediante recursos cuyo denominador común es la sencillez: metonimias (“el mismo mozo de antes echa del pecho afuera otra copla”), hiperbólicas imágenes llenas de comicidad (“tragando el vegetal sin saber lo que hacía”, “enterró con más ahinco la cara en las tejas”, los rasguños de los gatos no le dejaron “pulgada de piel sin arañazo”...), personificaciones (“miente como un bellaco el cantar”, “sin que quiera la suerte”...), muchas comparaciones (“atirantando como cuerdas de arpa las de su cuello”, la botella sobre la espalda sonó “como parche dado por la porra”, la calle quedó desierta “como silenciosa hilera de sepulcros”, “el mozo, púsose entonces de rodillas, como si fuera a pronunciar la sentida oración”) y metáforas (“explosión loca y arrebatada de besos”).

El nivel de lengua empleado por la voz conductora del discurso es el coloquial (muy en la línea del medio rural en el que se desenvuelve, de la comicidad, de los elementos tomados de la tradición como la ronda nocturna...), conformado, siempre según el DRAE, por: coloquialismos (“emperejilada”, “desollón” y “tremolina”) y muy frecuentes locuciones (“muerta de risa”, “salieran a uña de caballo” “a remolque”, “echado de bruces”, “al punto”...).

Las interjecciones en el discurso de los personajes igualmente hablan de su pertenencia al nivel coloquial (“¡Ay!”), “¡Toma!”); así como el verbo “jase” recuerda la aspiración de la “h” como variante diatópica propia de las hablas andaluzas, referencia local donde también se ubica el uso andaluz (DRAE) “repica donosamente los palillos” (por castañuelas).

El autor real, a través del narrador, actualiza su rol conversacional en comentarios metalingüísticos (“como quien dice”) o apelando al conocimiento del mundo del lector real (“como sacrificios quiere el amor...”). Rol conversacional que le lleva a crear su uso particular del lenguaje marcándolo

tipográficamente con letra cursiva (“una sarracina de palos que se hubiera *tapado* el aire de garrotes”, “aguardando a que *tocara a irse* la rondalla”, tras el paso del gato y los sucesivos percances anteriores Hermenegildo quedó convertido en un “*ecce homo*”, el protagonista entrega finalmente el ramo “*hablando más sangre que palabras*”).

El realismo costumbrista no lastra la expresión del mundo interior (“solo hizo para calmar su rabia, acordarse de los mazos del yunque y de aplastar con ellos cráneos y costillas”) canalizado en muchos casos a través de la mirada (Hermenegildo destaca sobre los demás “en cuanto fija los ojos”, el recato de Teresa se ve en el baile al “bajar pudorosamente los ojos”, el poder regenerador del amor se ejerce a través de la mirada -“miradas, siendo de amor, curan heridas”- tal y como adelanta el narrador “una vez que baje Hermenegildo, Teresa pondrá en juego sus ojos, y aquí hilas, allí unto, acullá parche, el mozo quedará como nuevo, y remendado”, por eso busca Hermenegildo “soltar con maestría el ramo, y recibir en pago una expresiva mirada de ternura”) y marcado con impresionistas pinceladas de luz como el “rastro luminoso” que deja la persona de Teresa.

7.11. “Remember”

El yo narrativo recoge para su amada un ramo de violetas en cuanto comienzan a brotar las flores de la primavera.

La atmósfera del gabinete donde se encontraba el búcaro parecía exhalar el amor silencioso que ambos compartían.

Aunque lo único que realmente tenía el amante era el recuerdo de ver colocar las flores en el jarrón mientras “los botones se abrían en los campos” porque los de casa no exteriorizaban el sentimiento (permanecían como anacrónicas flores cerradas).

Una luminosa mañana en que el yo narrativo se había decidido a cambiar el regalo de violetas por otro de “rosadas flores”, llegó a la casa dispuesto a declarar su amor. Pero antes de alcanzar el jarrón cayó una de las flores, fue

el momento en que él vio el sonrojo de ella y comprendió que se hallaba enamorada, el botón de sus labios estaba abierto.

La decadencia de la naturaleza en otoño refleja la desilusión del amante cuyo amor, con el paso de los días, acabó transformándose en amistad.

Entristece al protagonista esta evolución y aconseja expresar los sentimientos sin tardanza porque, en el mejor de los casos, pueden reducirse a amistad.

El Sujeto protagonista tiene el Objeto de comunicar sus sentimientos amorosos (“le diré el amor que le profesó”). Facilita esta intención (Adyuvante) el ramo que frecuentemente entregaba (“fragante ramo de violetas”) pero tropieza con el Oponente de su timidez (“mi timidez llegaba donde nunca había llegado lo ridículo”) ante el personaje femenino lo que va retrasando el inicio de la relación hasta el punto de hacerla imposible porque ella ha iniciado otra.

La acción comienza con la primavera (“no se había despertado aún la naturaleza con sus almendros coronados de flores...”), se extiende hasta el otoño (“llegaron las primeras brisas de otoño”) y se desarrolla en un ámbito urbano (“inmensa ciudad”).

Genéricamente se trata de un cuento con estructura tripartita:

-El marco es la parte más extensa (en ella se inician casi todas las líneas descriptivas):

a-La cronografía de la naturaleza en primavera (“almendros coronados de flores”; “violetas”; “hálitos de hojas y retoños”; “botones” -del “almendro”, “de los lirios”, “de las rosas”-).

b-La topografía de la ciudad (“profusión de cúpulas y torres”, “miradores”).

c-Más detallada es la del salón o salita de estar donde se encuentra el búcaro con agua (“ancha ventana”, “canario”, “velador”, “piano” -“teclado”, “hojas de música”-, “grande espejo” que refleja un “cuadro de costumbres” -“figura del gaitero”, “la del hombre que daba acelerados redobles en la caja” y “círculos de parejas que bailaban [...] la danza llamada muiñeira”-).

d-La etopeya del protagonista (“alegría”, “amor” lleno de “timidez”).

-El cierre es una evolución (“primavera”, “estío”, “otoño”) que ocasiona la transformación de:

a-La estancia: ya no existe el “cuadro de costumbres” en el “espejo”, el “piano” oculta el “teclado” y el “canario” “había volado”.

b-La etopeya del protagonista: que ya no siente “alegría” sino “angustia”, “tormentos”, “asfixia”, “lágrimas”, “amistad”.

La voz narrativa se sitúa en un nivel intradiegético desde donde cuenta su propia experiencia (narrador homodiegético) en primera persona (“recogía yo manojos de violetas”). Es un relato con focalización interna y el inconveniente para el narrador de que, al no alcanzar la omnisciencia, continúa perseverando mientras ella ha encontrado otro amor.

El discurso tiene estilo verbal: el marco se construye mediante los *tiempos comentadores* del segundo plano (imperfectos o pluscuamperfectos de indicativo) con la intención, no solo de describir (lugares, momentos, personajes) sino también de hacer partícipe al lector de una experiencia, de una reflexión (“el botón con que el pudibundo amor había abrochado nuestros labios, nunca se atrevía a abrirse, porque se lo impedía un temor hondo e inexplicable”).

Con el nudo (“Era una injuria la que me hacía al despertar cada mañana aquella primavera.”) comienzan a aparecer los *Tiempos comentadores* del primer plano o propiamente narrativos que marcan la tensión del conflicto (“fui a declararle lo que ya se me salía a borbotones del pecho”) y continúan hasta el cierre (“¿Cómo pudo trocarse en amistad amor...?). No en la conclusión que con la intemporal del presente (“se vuelven melancólicos otoños las primaveras”) construye un consejo (“declarad vuestros amores”).

Los adjetivos son en su mayoría valorativos o explicativos propio de la evocación subjetiva del mundo interior (“Remember”). Su proporción equivale a la mitad de los verbos, dejando claro el sentido narrativo y precisándolo con el valor circunstancial del predicativo (“hojas y retoños, que llegaban difundidos en el ambiente”). Aún así, cuando pretenden adornar, adoptan valores más líricos: de doble adjetivación (“lejana ciudad amotinada”),

sinestesia (“delicioso nido”, “dulce caricia”...) o epíteto (“estrellas brillantes”).

Tiene la sintaxis clara base rítmica visible en: repeticiones (“poco a poco”), bimetraciones (“atraían y regocijaban”), quiasmos (“Había yo cambiado de resolución, como cambiado había...”), polisíndetos, anáforas (“y detrás de los del almendro venían los de los lirios, y detrás de los de los lirios los de las rosas, y el botón...”), concatenaciones para el enlace de ideas (“Las flores asomaron en los almendros, en los almendros y en nuestras almas”) y paralelismos (“figuras que nadie había metido en el marco ni dibujado en el cristal”) capaces de alcanzar hasta los seis elementos que pintan la sala de estar “Las ventanas [...], los ojos [...], el búcaro en el centro [...], las hojas de música [...], el simulacro de reflejos que el sol [...] y el espejo mismo...”.

Los sustantivos respiran autonomía a través de la personificación: el pájaro hablaba “con la espontaneidad de los arroyos”, el piano “invitaba a [...] arrancar los acordes del teclado”, el búcaro estaba “vestido con su graciosa corona de violetas”...

Lejos de la comicidad de otros textos breves de Salvador Rueda, el recurso de la hipérbole explica la intensidad del sentimiento (“Una mañana, tras las torturas infinitas...”).

La comparación ayuda a construir imágenes (“de las hojas de música abiertas en el piano” “se levantaban como sonora bandada de insectos las notas”, el alba encuentra al capullo abriéndose “como boca que reúne los labios para besar”, la timidez del protagonista lo lleva a permanecer “como inmóvil esfinge”...).

Pero el recurso sobre el que se apoya la semántica del texto es la metáfora que enlaza las vertientes de la naturaleza y el amor: al igual que los pétalos periféricos de la flor (“del almendro”, “de los lirios”, “de las rosas”) la cierran para protegerla como si fueran un botón en su fase inicial de desarrollo, los labios de los amantes permanecían cerrados por “el botón con que el pudibundo amor [los] había abrochado”. Más tarde, solo los labios de ella dejan de ser flor cerrada porque han permitido la exteriorización del sentimiento amoroso “en sus labios vi abierto el botón”.

La expresión metafórica del amor es más directa y más tónica con el fuego (el amor es “incendio” que sube “en oleadas de fuego” hasta que “perdía poco a poco sus fuegos, apagaba sus hogueras” y en su transición a la amistad se convierte en “ascuas entornadas”).

La amistad también tiene definición metafórica (“tenía el blando reposo del agua y la dura consistencia del granito”).

Recurso más tradicional es la metonimia (“nuestro ojos, que seguían con interés...”), en la línea de un costumbrismo (“cuadro de costumbres”, “figuras”, “el gaitero”, “la danza llamada muiñeira”...) que despegaba en nuevo ámbito urbano (“inmensa ciudad”) lleno de fantasía (“las ventanas mostraban a su fondo encantadores paisajes”, las notas de la partitura son “leyenda enigmática”, los botones “se abrían misteriosamente” y cada rosa añade “nuevas maravillas al ramo”) hacia una atmósfera simbolista (en la que el piano “reía”, el canario “se deshacía en atronante música” y el espejo reflejaba multitud de figuras cuando el entusiasmo desborda al protagonista para pasar luego a ocultar “la raya blanca de sus teclas” el piano, dejar “la jaula desierta” el pájaro y borrarse el cuadro del espejo) de raíces románticas (“se vuelven melancólicos otoños las primaveras”) y resplandeciente estética parnasiana (“el gabinete brillaba a la luz de la mañana como una jaula de oro y cristal”, los paisajes son “aterciopelados”...).

Sin olvidar referencias sensoriales (“poesía”, “danza”, “música”, “fragante ramo”...) y la decantación del Modernismo por la magia del morado (“los festones de lirios ensanchaban su lista morada”).

7.12. “El castillo de Santiago”

La tarea de la noche de Santiago es preparar en la plaza del pueblo el castillo con tablones “robados sigilosamente a las carpinterías” “para ser echado por tierra a la mañana siguiente” y adornarlo con macetas “robadas también de los balcones”.

Ya alzado, y tras asistir a misa, bailarían sobre él hombres y mujeres.

Las mozas pasan la noche al cuidado de sus macetas pero Rafaela, bajo amenaza de Miguel, sabía que, al no haberle concedido “el sí”, con toda seguridad perdería esa noche “sus girasoles”.

Alerta estuvo saliendo al balcón cada vez que oía pasos de mozos hasta que cayó dormida y Miguel extrajo entonces todas y cada una de las macetas de su “ventana” llevándolas hasta la plaza donde la juventud alzaba la construcción.

Al grito de “la fiesta está empezada” se acomodaron las acicaladas muchachas en las sillas del castillo donde las esperaban los orgullosos mozos. Miguel invitó nuevamente a Rafaela a pronunciar el “sí” y fue el momento que ella aprovechó para expresar sus dudas sobre la fidelidad del pretendiente. Ahí estuvo Miguel desgañitándose para ganar su credibilidad hasta que durante un fandango se arrodilló y prometió que solo soltaría su falda cuando oyera el suplicado “sí”. Una vez pronunciado apoyó “la mujer en el hombro del mozo, la mano” al modo de vínculo cortés de vasallaje.

El Sujeto protagonista es Miguel cuyo Objeto es hacerse con el amor de Rafaela. El gran Oponente con el que se encuentra son los celos de la joven (“pero ¿no tendrás tú *otra*, Miguel?”) y el Adyuvante del que se sirve este en diferentes ocasiones es su propia insistencia: robando los girasoles de la ventana de Rafaela, invitándola al baile del fandango e inmovilizándola afectuosamente durante el mismo.

Otros personajes que componen el cuadro: la juventud (“gente moza”) encargada de la construcción del castillo y que baila sobre él, “las dueñas de macetas”, el “camarada” que ayuda a Miguel a bajar las macetas de la ventana, “escuadrón de mozos” que recolecta flores, el mozo que dirigía la preparación del castillo, “viejos” y el pueblo que va a misa y rodea la construcción.

La acción tiene lugar en un medio rural durante la primaveral fiesta de Santiago y la noche previa a él (“palacio levantado a la primavera”).

Genéricamente se trata de un cuadro de costumbres (“costumbre nunca hasta entonces conocida”) con abundantes elementos descriptivos:

-En el marco se inicia la descripción del castillo (en construcción): “tablones”, “pretilos de macetas”, “penachos de cañas”, “plantas de río”, “amarras”, “hoyos profundos en el suelo”, “puntales”, “arcos vestidos de ramaje”, “labores de juncos y mastranzos”.

Aparece también el rasgo más importante de la etopeya de Miguel (está enamorado de Rafaela y quiere su aceptación “le ha hecho saber que tiene que concederle el sí”) y de Rafaela (también está enamorada de Rafael pero preferirá que cumpla su amenaza de robarle los girasoles antes que rendirse al primer requerimiento “de mejor gana que dejarse robar las macetas, daría Rafaela la sílaba consabida al mozuelo”).

-El desarrollo pinta el calor del día primaveral (“púrpura”, “tonos calientes”), la escena de la “misa” que reúne a todo el pueblo (“repiques”, “rostro bonito”, “mozos”, “viejos”) y su disposición en el castillo (“lo más garrido del género masculino”, “muchachas apuestas y gentiles” -“abalorios y ringorranos”, “encajes, tablas y trencillas”, “acomodadas en las sillas”).

-El cierre define el baile del fandango como “ritual galante”.

La voz narrativa se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad desde donde construye un relato no focalizado (“volvió la paz a su espíritu”) dando cabida a las palabras de los personajes a través del estilo directo que permite el análisis de las variedades de lengua empleadas. Aunque el narrador no participe en la trama, esta parece ser fruto de la experiencia que ha permanecido en su recuerdo (“quien ve a la gente moza de mi pueblo, si es que aún rinde culto a la tradición”).

La estructura del texto, las modalidades elocutivas empleadas y el propio subgénero costumbrista condicionan los tiempos verbales:

-En el marco encontramos: el presente de la escritura del autor (“como se está en vísperas...”), el presente intemporal de la celebración (“su pretendiente está ronda que ronda la casa en que ella vive”) y alguna prolepsis que realiza el autor conociéndola (utilizando el futuro simple de indicativo “bailarán hombres y mujeres al salir la gente de misa, y el restante auditorio presenciara el bullicio”).

-El desarrollo (utilizando *tiempos comentadores* del primer plano que continúa hasta el cierre) se adentra en el suave conflicto que supone para Rafaela saber que en cuanto se durmiera “sus tiestos de girasoles” desaparecerían porque Miguel aún no tenía su “sí” (“salió la mujer azorada al balcón en la idea de que el hurto...”), como efectivamente sucedió (“el mozo aplicó una escalera...”).

Aún así, cada vez que llega la descripción de escenas: la construcción nocturna del castillo (“a otros los ponía a abrir hoyos profundos en el suelo”), la asistencia a misa (“daba esplendor al pueblo”), los minutos previos al baile (“en el estrado o primer piso del castillo aguardaba...”) y la pintura de la fortaleza (“más bien parecía palacio”) se emplean *tiempos comentadores* del segundo plano.

Los diálogos, en presente de indicativo, construyen *el mundo comentado*.

Los significados del adjetivo se reparten entre el realismo de la festividad de Santiago y la subjetividad de la situación interpersonal que supone el galanteo entre Miguel y Rafaela. El peso de la descripción en el cuadro genera dobles adjetivaciones (“tocos tablones robados...”) y una plasticidad que lo aleja de la impresión fotográfica mediante la sinestesia (“delicioso sueño”) o valores cercanos a ella (“brillante jardín”, “voz acaramelada”).

La construcción sintáctica se basa, sobre todo, en el ritmo binario de: repeticiones (“sin más ni más”), bimetraciones (“calla y baila”), anáforas (“así quisieran lo contrario todas las voluntades y se opusieran todos los deseos”), polisíndetos (“y los girasoles quedaron sin custodiar, y Miguel sintió inigualables deseos de establecer su plan”), la epanadiplosis (“¡Sí, hombre, sí!”) y concatenaciones (“- Si decían que tenías el cerebro seco de quererla. /-Seco, sí, pero de quererte a ti”). Con ocasionales paralelismos de hasta cinco y seis elementos: “aplicó una escalera [...], subió [...], cogió el primer tiesto [...], y lo alargó [...], agarró la segunda maceta y verificó igual faena”.

La retórica semántica se sirve de recursos de gran sencillez, e incluso, tópicos: metonimias (“el pueblo comenzó a levantarse y a vestirse”, “no hay ojos que vigilen”, “el templo fue contenedor de cuanto rostro bonito...”), metáforas (“tesoros de la mocedad”, “redonda faz de sus girasoles”, “una

marea de gloria en forma de muchachas”) y personificaciones (“el castillo enseñó a su hora...”); siendo la imagen, de gran eficacia visual, el recurso de más originalidad y más veces utilizado (“la moza ha puesto verja de erizadas puntas a su pasión”, el atardecer es “por donde traspuso la huella enrojecida del sol”, que “al mozo no le pesara la sangre” es debido a su agilidad y cuando quiso escapar “metió en seguida talones a la distancia”).

El nivel de lengua que emplean tanto el narrador como los personajes es el medio -DRAE- patente en: coloquialismos (“periquete”, “ringorringos”, “jolgorio”), la expresión coloquial “A jarabe de pico”, el refrán “una cosa es predicar y otra dar trigo” y abundantes locuciones pertenecientes al registro informal (“ser echado por tierra”, poner “las cartas boca arriba”, “corrió en derechura”...).

El discurso de los personajes presenta rasgos de las hablas andaluzas (ceceo “no vez mi desvelo”, yeísmo “por un cachiyo de luz”, pérdida de “d” intervocálica “me llenas too por dentro” que puede llegar al apócope “de ná sirven...”, aspiración de “h” inicial de palabra que suena como una “j” muy suave “lo que he de jacer” y pérdida de sonidos finales “no está la verdá”) mezclados con algún vulgarismo (“ya te la hubiá yo dicho”, “quereles”, “¿Más otavía?”).

Junto a estos rasgos de las hablas andaluzas refuerzan la localización de la acción en el sur de la península arabismos como (“alboradas” < *albor*, “abalorios” < *alballúri*, “jarabe” < *saráb*) y la selección del fandango, baile muy común en Andalucía “con movimiento vivo y apasionado” útil para enlazar con el galanteo cortés porque “consiste en apoyar la mujer en el hombro del mozo, la mano armada del tropel de lazos, como si fuera a ceñirle la noble banda de los antiguos caballeros”.

7.13. “Carta abierta”

Salvador Rueda agradece a D. Juan Relosillas la reciente publicación en *El Correo de Andalucía* de una carta dedicada a su “humilde persona” y a sus “libros”.

El emisor, conocido por sus sátiras, es también capaz de conmover con la escritura, además de poseer un brillante estilo mediante el que consigue que el mundo representado cobre realce por sí mismo.

Las referencias a su tierra (Málaga) hacen que vuelva a Salvador Rueda la alegría de muchos recuerdos entrañables revividos con envidia hacia Relosillas porque aún podía él seguir disfrutando del paisaje y las costumbres andaluzas. “Poesía” llama el autor de la “Carta” a ese “no sé qué” de su pueblo que recuerda con profunda añoranza desde el Madrid en el que vive cuando contesta al artículo.

Pertenece el texto a la modalidad elocutiva de la argumentación cuya tesis es la tristeza que produce la añoranza de la tierra natal, malagueña, en concreto, (“volví la cara llorando, /y le dije: tierra mía, /¡qué lejos te vas quedando!”). Es una tristeza constante (“suelo rasguear, para traer recuerdos a mi memoria...”) y la respuesta a Relosillas argumenta por qué el artículo la ha actualizado: “me ha producido tristeza, por que en él me habla de cosas de Andalucía que no pueden serme indiferentes”, por hablar “de tan bella manera de Andalucía” y porque Madrid carece de poesía (“mi pueblo tiene mucha más poesía que la corte”).

La argumentación es la base de una carta respuesta cuyo encabezamiento es apóstrofe al malagueño D. Juan J. Relosillas (“Mi buen amigo y paisano”) al que pone en situación: por mediación de un viejo amigo (“don José Gálvez Arias”) recibió Rueda (“en propia mano”) un artículo en forma de carta dedicado a su obra y “humilde persona” publicado por Relosillas en el periódico “*El correo de Andalucía*” que dirigía.

A partir de ahí comienza el desarrollo con la etopeya del crítico desde el punto de vista no solo de su habilidad para escribir: capaz de causar “risa”, hacer “asomar lágrimas” o ser mordaz (no en vano había trabajado en semanarios satíricos como *El escándalo* -1873- y sabía de la experiencia de tener que cerrar los diarios que dirigía por constantes enfrentamientos con las autoridades como sucedió con *La Tribuna*, en 1871 o *La Etcétera*, en 1875) sino de su gran fuerza de estilo que permite a Salvador Rueda (destinatario de la carta) revivir el cuadro de sus raíces andaluzas: el folclore (“modulaciones

de la guitarra”, “castañuelas”, “la barcarola”, “la copla”, “fiestas bajo la parra”, “malagueña”, “parrandas airosas”), experiencias personales (“cariñoso diminutivo con que me nombraban los chicos de mi aldea”, “monaguillo”, el maestro *padre Robles*, “los muchachos hacían *rabonas*”, la corrección de los escritos por Relosillas “usted ponía mano a mis escritos”), las figuras (“atezada gitana” -“crujiente falda de percal”, “chanclas” y “buril de la lengua”-, “*granujas y charranes*”, “pescador”, “campesino”, “mozas” -“mantillas”, “andar menudo y provocativo”-, “sacerdote”, “monaguillo”), la topografía de la naturaleza (“el mar” -“brisa de la costa”, “barcas encalladas en la arena”, “peces”, “gaviotas”, “roca llena de musgo”, “lapas”, “conchas”, “vapores”-, la montaña -“pitas”, “chumberas”, “álamos”, “arroyos”, “sauces”, “cañas”, “sierras”, “retamas”, “águilas”-), topografía urbana (“faro”, “el puerto”, “torre de la catedral”, *La Coracha* -antiguo barrio malagueño, hoy desaparecido por completo, situado al lado sur de la vieja alcazaba, colindante con ella y al borde mismo de lo que hubo de ser el antiguo puerto árabe. Era un barrio con arquitectura vernácula andaluza-, la *Caleta* -barrio que pertenece al distrito centro de la ciudad de Málaga, limita al sur con el mar Mediterráneo, fue lugar de celebración de romerías hasta que a finales del s. XIX se convirtió en zona de residencia de la alta burguesía-, “mi pueblo” -“únicas tres calles”, “iglesia de antigua torre mora”, “camposanto”-).

El cierre de la carta que tipográficamente corresponde al último párrafo y se construye desde el centro deíctico del autor (“Aquí [...] la copla que canto siempre, es...”) es la tesis del texto referida a la melancolía que en Rueda despertaba su tierra cuando vivía en Madrid.

Es una añoranza profundamente sentida y constante (“en horas que nadie puede oírme, suelo rasguear [...] la guitarra”) que sobrepasa los recuerdos puntuales generados en un momento de lectura (“su artículo me ha producido mucha alegría, y también me ha producido tristeza”).

El subgénero epistolar perteneciente al género didáctico y caracterizado por la censura de una realidad (en este caso la ausencia de poesía de la corte) en beneficio de otra (la sensorialidad y riqueza de la región andaluza que

entronca con la vivencia personal) facilita la activación del esquema comunicativo que Salvador Rueda recuerda en gran parte de sus texto breves. Probablemente aquí, el canal de la respuesta fuera el mismo del que en su momento se sirviera su receptor (el periódico) antes de que el texto formara parte del libro recopilatorio *Tanda de vales* publicado en 1891. La comunicación se desarrolla en un contexto anímico de gran sensibilidad para Salvador Rueda ya que, desde su llegada en 1880, aún no había conseguido encontrar en Madrid la idoneidad que para él quedó en la región andaluza.

Morfológicamente el discurso tiene estilo verbal, aunque el número de adjetivos es elevado debido a la descripción.

El presente de indicativo corresponde al presente de la escritura que abre (“recibo su carta”), cierra el texto (“letra [...] que no puedo hacérsela oír de viva voz”) y se intercala en él (“me recuerda...”); pero también, al presente de la recepción (“usted [...] oye las ruidosas fiestas...”) y al presente intemporal de los hábitos que siguen vigentes con el paso del tiempo (“cada vez que en la humilde torre de su iglesia repica, llamando a misa, la campana...”).

Para sus recuerdos, utiliza Salvador Rueda dos distancias: la menor la consigue con el imperfecto de indicativo, *tiempo comentador* del segundo plano, (“iban a bañarse en algún estanque arrostrando las iras de su dueño”) y la mayor con el pretérito perfecto simple, *tiempo comentador* del primer plano, (“las montañas, en las cuales pasé los dieciocho primeros años de mi vida”).

La conversación diferida, surge de los respectivos mundos en los que los interlocutores se mueven y se vertebra con el pretérito perfecto compuesto, *Tiempo del mundo comentado* (“he contemplado”, “he corrido fatigosamente por la arena”, “me ha hecho usted ver”...).

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos. Esta superioridad resulta de las referencias reales al entorno de los interlocutores (“semanario satírico nombrado *El Etcétera*”) y al paisaje andaluz que Salvador Rueda bien conoce (“torre mora”).

De todas formas, el lirismo que siempre genera el adjetivo se acentúa con los casos de doble adjetivación (“escandalosas hojas secas”, “pequeños arroyos sombreados”), epítetos (las gaviotas trazan sobre el mar “blancos remolinos”, desde las montañas se ve “la lista de mar azul”, el monaguillo “repica aquella sonora campanilla”...) y valores cercanos a la sinestesia consecuencia de la búsqueda del detalle sensorial (“guijas crujientes”, “lujuriente velo de malvas”).

Pese a ser un texto perteneciente al género didáctico cuenta con idéntica sintaxis basada en el ritmo que la totalidad de los relatos breves de Rueda (con mayor o menor carga de descripción, narración o argumentación): bimetrías (“pitas y chumberas”), abrumadora presencia de paralelismos de dos elementos (“encierra modulaciones de guitarra y trae a nuestro oído el choque del viento”), también de tres (“mirando el faro [...], el bosque de buques del puerto [...] y la punta de la torre de la catedral”) y hasta de cinco elementos, concatenaciones (“me habla usted del mar, de ese mar...”), polisíndetos (“llegan y pasan y se alejan”), anáforas (“esa pluma que me dirige carta [...]. Pero esa pluma, que hace...”).

La retórica semántica es recurrente sobre la ironía de lo que Salvador Rueda considera cruel por apelar al recuerdo de sus raíces más queridas (“trae a mi memoria con ensañamiento digno de su pluma...”). Muy utilizada es la metáfora (“escalpelo” es la pluma satírica de Relosillas, el puerto es un “bosque de buques”, la mantilla sirve de “marco al rostro”), las comparaciones son visualmente eficaces (las cruces del cementerio “se alzan como oraciones de la tierra”, el estilo de Relosillas genera palabras rompientes “como gotas de sangre”, la carrera sobre la arena de la playa es silenciosa “como si atravesara por una alfombra”...) y las imágenes rebosan plasticidad (“he visto la extensión marina [...] levantar la oscilación de estrellas de su espejo”).

El nivel de lengua que emplea el autor de la carta es el coloquial, propio tanto del diálogo entablado (“*granuja*”, “*gorgoleo*”, “*hacían rabonas*”, “*echando rumbo*”...) como del marco costumbrista que escoge (“al fondo del cuadro”) donde la alegría andaluza (“remolino de átomos de sol de

Andalucía”) es esencia de lo español (“aire patrio”) y está llena de poesía (“mi pueblo tiene mucha más poesía que la corte”).

Se trata de una pintura flexible, sin perfiles, de trazo impresionista (“el mar andaluz, recostado en su lecho de plata y guarnecido de conchas y de espumas”), que alcanza a todos los sentidos (“rumor melodioso del idioma”, “intenso olor a escamas y a marisco”, “fondo rojo de los crepúsculos”), que es resultado de la interiorización (“un no sé *qué*, que aún llevo metido en el alma”) y que vuelta siempre al pasado entra en un círculo decadente que la modernidad solo contribuye a alimentar (“no he vuelto a respirar desde que salí con pena de ese suelo”).

7.14. “A Virgilio Mattoni”

El pintor Virgilio Mattoni escribe una carta a Salvador Rueda defendiendo, al parecer, la mayor eficacia comunicativa de la pintura sobre la literatura.

La respuesta de Salvador Rueda, este texto en cuestión, consiste en rebatir la tesis del primero recordando la sobrada cantidad de matices que aporta la escritura; aunque cierto es que, en ciertos momentos, confiesa sucumbir a la sensorialidad del color (procedente de la luz) y de la música.

Acaba conciliando ambas posturas pues considera que la función tanto de pintura como de la literatura es reflejar la misma viveza que su autor contempla.

La arquitectura, más envolvente, traslada al espectador un sentido espiritual del que el sevillano se halla completamente imbuido (“asomado al hueco de una ojiva”). Salvador Rueda confiesa tener interiorizadas las mismas visiones arquitectónicas que Mattoni particulariza en “el templo cristiano” pero valora, además, la naturaleza como lugar donde el común de los seres humanos busca “remanso” en sus personales batallas.

Después de todo, el arte no deja de ser un conjunto de “petrificaciones”, reflejo de la vida pero nunca ella misma. Y es la vida el único escenario aceptado por Salvador Rueda al contener los movimientos del amor.

El subgénero epistolar perteneciente al género didáctico y caracterizado por la censura de una realidad (superficialidad, estatismo y fantasía del arte) en beneficio de otra (dinamismo y sentimientos de la vida) facilita la activación del esquema comunicativo que Salvador Rueda desarrolla en gran parte de sus textos breves.

Propia de este género es la tipología argumentativa que determina la estructura de la carta:

El emisor primero (Mattoni) parece haber defendido en una carta previa la eficacia comunicativa de la pintura sobre la escritura (“dice usted que dónde van a querer luchar el pincel y la pluma...”) argumentando que:

-La pintura capta la atención por los sentidos (“que es el medio más vivo”).

-Representa con exactitud (al menos sin valores connotativos) lo que pretende.

Salvador Rueda responde con la tesis contraria (“indudablemente, la ventaja es de la pluma”) y argumenta:

-La escritura permite la expresión de acciones continuas en el tiempo (“habla pronunciando frases terribles”).

-La escritura permite la representación simultánea de escenas que comparten un mismo instante (“al mismo tiempo que el ejército nos deja oír el inmenso patear de sus caballos que entran galopando en Babilonia, la pluma misma nos describe el suntuoso palacio del rey...”).

Aunque no puede evitar mostrarse impactado por la fuerza vital del color (“¡el color!... ¿Hay cosa más bella que el color?”).

Capaz ha sido Mattoni de reflejar en la pintura (“usted ha pintado admirablemente una de estas visiones”) la atmósfera envolvente de la arquitectura disfrutando (“me habla usted de arquitectura asomado al hueco de una ojiva”) de la estética del momento- recordemos que en el s. XIX la Europa continental vivió una auténtica fiebre neogótica que, además de levantar nuevos edificios, restauró y completó edificaciones medievales, como catedrales y castillos-.

Salvador Rueda conoce y comparte sus principios formales (“ya ve usted si me mostraré partidario de las ideas en que abunda”):

-Demuestra conocer la catedral (“¡que si es hermosa la catedral de Sevilla!”) -construcción que, al hilo de esta moda, resulta apropiado traer a colación ya que inició su andadura como templo cristiano con estilo gótico a comienzos del s. XV, tras ser demolida por su estado ruinoso la mezquita precedente-.

-La busca como lugar de recogimiento (“me abismo al pie de esas columnas y veo espaciarse la sombra en el templo”).

-Y deja volar su imaginación entre sus piedras (“dignidades que recomponen sus pavesas salen de los sepulcros...”).

Pero, nuevamente, argumenta la tesis contraria “prefiero a las petrificaciones del arte los movimientos de la vida” porque:

-“Porque si aquellas muestran las actitudes del hombre, estos enseñan sus sentimientos”.

-“Y si unas producen los deslumbramientos de la fantasía, los otros producen el amor”.

Además de la argumentación y el diálogo, tipologías propias del género epistolar, se halla en esta carta muy representada la descripción:

-La etopeya de Virgilio Mattoni dice que es pintor (“dueño [...] de la paleta y de los colores”) y tiene habilidad para la escritura (“se revela usted como literato”).

-El retrato de Ciro, conquistador de Babilonia (“esforzado de su intento”, “fiereza”, “su cara gesticula”, “su voz truena”, “habla”).

-La topografía de Babilonia (“palacio del Rey” -“lámparas”, relieves “en los muros” del profeta Daniel, “vasos sagrados caídos”-).

-La topografía de la catedral de Sevilla (“órgano de cuatrocientas flautas”, “misal”, “naves”, “arcos”, “vidrios”, “estatuas”, “sepulcros”, “lámparas”, “columnas”, “bóveda”, “cruz”, “exvotos” colgados en los muros, “altares”, “arañas”, “crucero”, “estatuas” - “santos”, “obispos”, “profetas”, “reyes”, “ángeles”, “vírgenes”, “prelados”-). Motivos todos libres o estáticos pero imprescindibles para demostrar el detalle con que Salvador Rueda ha interiorizado la vuelta a la espiritualidad medieval a través de las artes plásticas de que habla Mattoni (“vidrios de colores”, “ojivas”, bóveda de

crucería -“entrelazan sus arcos y recogen todas las líneas atrevidas para unir las en la rotonda después de arquearlas en la bóveda”-).

Morfológicamente predomina el estilo verbal con los tiempos propios de la situación en que los personajes se mueven, *tiempos del mundo comentado*, en torno al futuro (“por cada actitud del pincel nos mostrará trescientas actitudes”) y al presente: intemporal (“figuras que hacen guardia de siglos en el crucero”), con trasfondo histórico (“Ciro por ejemplo, que apunta con el dedo a Babilonia”) o el que gravita en torno al presente de la escritura (“recibo su carta, y...”).

Dejando: el subjuntivo para situaciones condicionadas (“iríame en compañía del macho cabrío, cuando la barahúnda quimérica estuviese mejor representada”) y las más abundantes perífrasis de obligación para las funciones propias de oficios (“señalando a su ejército la ciudad que ha de ser invadida”, “letra latina que habrá de ser cantada por los sacerdotes”).

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos, aportando rigor a la fundamentación de una verdad personal que rebate dos tesis: la de la superioridad comunicativa de la pintura sobre la escritura y la del recogimiento en los valores artísticos como única actitud ante la vida.

De todas formas, garantiza el adjetivo el lirismo (epíteto “oscuro vencejo”) y la sublimación del texto a través de: connotaciones hiperbólicas de la cualidad (“inmenso patear de sus caballos”, “cable infinito” de la lámpara, “colosal cabeza” de las estatuas en forma de columnas...) y la superioridad que aporta el grado (“mejor representada”, “es el medio más vivo de...”).

La sintaxis en el género epistolar es igual de intencionadamente rítmica que en el resto de los textos breves de Salvador Rueda: bimetraciones (“síntesis y remate”), múltiples paralelismos de dos elementos (“entrelazan sus arcos y recogen todas las líneas”), a veces con anáfora (“por una sola idea, por un solo sentimiento...”); puede ser que estos paralelismos sean de cuatro elementos (“a los santos, a los obispos [...], a las figuras que [...], a los profetas...”), que adopten estructura circular (“por cada movimiento trescientos movimientos”), de polisíndeton (“mézclanse y confunden en

imposible conjunto, y acuden...”) o de enumeración impresionista (“se moverá, brillará, conmoverá el ánimo...”).

Al contrario de lo que sucede con el planteamiento ideológico, la retórica semántica es sencilla: comparaciones (“mi imaginación, a manera de ave invisible, vuela...”), imágenes (“el deslizarse del tiempo”), metáforas (las religiones son “oasis” y “puerto” y nadie debe hacer mover su organismo según una única motivación o “rueda”...) y cantidad de personificaciones referidas a la vida que surge de la piedra cuando llega el atardecer (“todos, reyes, profetas, ángeles que andan por el pavimento con las blancas alas recogidas”...).

El nivel de lengua en el que se elabora la respuesta de la carta es culto, salvando alguna locución propia del nivel medio (“ni de perlas”, “ponerme el dedo en la llaga”) debida al afecto (“Mi querido amigo”) con que se dirige al destinatario.

Los cultismos se organizan en torno a tres campos semánticos fundamentales: el de las artes (“arquitectura” < *architectura*, “gótico” < *góthicus*, “estatuas” < *statua*, “petrificaciones” < *petra*...), el de la religión (“sacrilegio” < *sacrilegium*, “profetas” < *prophetas*, “altares” < *altare*, “ángeles” < *ángelus*...) y de la sentimentalidad que los relaciona (“simpatía” < *simpathía*, “letargo” < *lethargus*, “remanso” < *remansum*, “sublime” < *sublimis*...).

La atención que ambos interlocutores prestan a la catedral de Sevilla puede deberse a la moda de mitad del s. XIX que volvía la vista al gótico como consecuencia del medievalismo arrastrado por el Romanticismo hasta el Modernismo.

Al igual que el templo de la Sagrada Familia de Barcelona tiene cimientos neogóticos y adquiere con Gaudí identidad modernista, la respuesta apistolar de Salvador Rueda superpone al medieval (“crujero”, “bóveda”, “ojiva”) un estilo moderno: el “palacio del rey” en Babilonia es de un parnasianismo clasicista (“pedrería”, “lámparas de plata”, “licores ardientes de la orgía”) y en la catedral sevillana hay reflejos impresionistas (“en los muros fosforecen con brillo extraño los exvotos”, “en alguna faceta brilla un punto de luz...”, “Pero si todo este esplendor...”) y “deslumbramientos de la fantasía” que

acogen el descanso del autor (“me abismo al pie de esas columnas...”) cuando al caer la tarde mezcla la vigilia y el sueño (“sumido en este profundo letargo el recinto, la imaginación hace dejar sus pedestales a los santos...”).

7.15. “La alternativa”

Ríos de personas discurren hacia la plaza con la intención de sacar su billete y ver “tomar la alternativa” al torero que “venía precedido de fama extraordinaria”.

Mientras, *El Pimpli* ultima el “ritual” (preparación y forma de ponerse el traje de luces).

La plaza aguarda ansiosa con vestimenta castiza y solemne (“blanca mantilla”).

Las cuadrillas lucen sus “arreos” en el paseíllo. Marcha nervioso *El Pimpli* no solo por la toma de su alternativa sino también por la presencia de Rosario que atenta observa “en un antepecho”.

El público, al “llegar bajo la presidencia”, aclama la elegante y fina técnica del torero; momento en que él envía una sonrisa a la mujer.

Para lucir su bravía arremete el toro “con los de a caballo” nada más abrirse la puerta, luego llegan los banderilleros y el último tercio, momento en que el “espada más antiguo” entrega al novel “el reluciente acero y la muleta”.

Tras impecables pases *El Pimpli* lía el estoque en el paño y durante el “solo instante” en que se permitió mirar “amorosamente” a Rosario aprovechó el toro para entrar en sus carnes lanzándolo para volverlo a recoger de la arena hasta dejarlo convertido en “jirón deshecho de bandera”.

Las primeras ovaciones del público se transforman luego en gritos que acompañan las lágrimas de Rosario.

Los personajes son figuras que reproducen las funciones propias de una ceremonia de “Alternativa”. Todos son Adyuvantes del Sujeto (“*El Pimpli*”) cuyo Objeto es el de matar “oficialmente la primera fiera” para lo que cuenta

con: un “inmenso público” que lo aplaude y sufre con él, la banda de “clarines”, “un *maleta*”, “la presidencia”, “cuadrillas” que lo acompañan en el paseillo (“toreros”, “grupos de mozos”, “el que había de darle ante el público la espada y la muleta”), las personas que participan de la lidia (“los picadores”, “los banderilleros”, “los peones”) y Rosario (“delatando en su vivo interés el amor que a él la sujetaba”).

Todos los actantes son Adyuvantes del Sujeto a excepción del toro cuya función de Oponente resulta más poderosa que la motivación (Destinador: tomar la alternativa) del *Pimpli* puesto que el animal consigue acabar con su vida.

La acción tiene lugar poco después de “las cuatro” horas de una calurosa tarde “de Junio” en la madrileña y hoy desaparecida plaza de toros “de Goya” o “de la Fuente del Berro” (1874-1934) a la que se llegaba por la actual calle de Alcalá, tenía estilo neomudéjar y fue testigo de una de las épocas más brillantes del toreo en Madrid.

Fue posterior a la “Plaza de toros de la Puerta de Alcalá” (mandada construir en 1749 por Fernando VI) e inmediatamente anterior a la actual plaza de “Las Ventas del Espíritu Santo” iniciada en 1931.

Se trata de un cuadro costumbrista con carga narrativa propia de su pintura y dividido en tres partes:

En el marco aparece:

-La topografía de la madrileña “Calle de Alcalá” (“bullicio”, “gentes”, “carruajes”, “despachos de billetes”, “plaza” -palcos-).

-El público, de entre el que se selecciona solo el femenino, vestido con el traje de maja de los días de fiesta (“mantilla”, “falda [...] cubierta por la red vistosa de morillas”, “ramo de flores”, “peina”).

-El comienzo del retrato de “*El Pimpli*” (“el espada novel”) que luego continúa en el nudo (“fama”, “traje”, “capa”, “montera”, “muleta”, “corazón” palpitante y técnica, “estilista de muleta”).

El nudo, contiene:

-El retrato de Rosario (“mantón de Manila”, “pelo” -“grupo de claveles”-, “amor”).

-La descripción de las cuadrillas (“capas de lujo”, “capotes de faena”, “picadores” -“estribo”-, “banderilleros”, “peones”).

-El retrato del toro (“bravo y reluciente”).

El entorno inmediato del cierre transforma los retratos de los protagonistas: *El Pimpli* (“acribillado de heridas”) y Rosario (“desesperación”, “rabia”, “lágrimas”).

El narrador, situado en el primer nivel de ficcionalidad, y externo a la diégesis, construye un relato no focalizado (“llenó de terror y asombro los pechos”) intercalando en su discurso comentarios metalingüísticos que, en este caso, parece anuncio de greguería (la muleta es una “amapola pasada por la hipérbole de un poeta”) y apelaciones al conocimiento del mundo del receptor (la gente iba hacia la plaza “al modo que se parten en gruesos ramales los ríos...”).

Al nivel fonético pertenecen los ocho versos de romance, adecuados por su carácter popular para detallar el castizo atuendo del torero (muleta “en la izquierda”, “en la derecha el estoque”, “bien trenzada la coleta”, “ceñida la faja al cuerpo”) y su uso antes de iniciar el *tercio de muerte*, cuando lía la muleta y la cambia a la mano derecha (“lió perfectamente la muleta que desvió hacia la derecha...”).

La extendida vibración de la aliteración sobre la “-r-” ilustra el sentimiento que movía a la plaza en esta última parte de la lidia (“A cada desgarrón que hacía la fiera en sus carnes, un grito bronco y enorme...”).

Morfológicamente, se trata de un discurso en estilo verbal con un conflicto (el de la muerte del *Pimpli*) que, aunque propio de la pintura que lo acoge, lo convierte en cuento.

El marco se sirve de *tiempos comentadores del segundo plano* para expresar el realismo descriptivo de lugares y figuras (“veíanse alineados los palcos”) hasta que, una vez perfiladas las circunstancias secundarias responsables del tipismo, abre el nudo el primer pretérito perfecto simple de indicativo, *tiempo comentador del primer plano*, (“El presidente hizo a la

hora fijada la señal”) que se extiende ya hasta el cierre del texto, salvando nuevos momentos descriptivos en imperfecto, como el que detalla la pureza de técnica del espada (“los pares, que más que prendía, soltaba sin el menor esfuerzo”).

Las perífrasis verbales más utilizadas guardan relación con el contenido del relato: son las referentes a los estipulados ritos de cualquier ceremonia (“había de darle ante el público la espada y la muleta” -de obligación-) constituida por el cumplimiento de pasos sucesivos (“ir a ver al torero”, “en ademán de ir a socorrerle” -ingresiva-).

Los adjetivos, en su mayoría especificativos, participan con su objetividad del carácter reglado de “La alternativa”. Recuerdan su valor literario el epíteto (“roja congestión”), la superioridad del grado (“las más airosas actitudes”, “el espada más antiguo”, “pase supremo...”) y los semas de sublimación, refuerzo de la tensión emotiva (“inmenso público”, “valor extremado”, “clamoreo extraordinario”, “Un aplauso [...], imponente”).

La sintaxis engarza el ritmo mediante: bimetraciones (“agrupábanse y confundíanse”); paralelismos, sobre todo, de dos elementos (“haciendo agachamientos de cuerpo y dibujando paréntesis ligeros”), de tres (“este se perfiló elegantemente [...], lió perfectamente la muleta [...] levantó un solo instante los ojos”) y alguno de cuatro (“un pase por alto, [...] otro en redondo, [...] otro pase supremo, un pase de pecho”); anáforas (“ese bullicio enorme, ese fluir de gentes”); polisíndetos (“y el Pimpli los tomó de sus manos y saludó...”); asíndetos (“ovación ruidosa, inmensa”); concatenaciones (“arregló el *Pimpli* la muleta, una muleta parecida a una enorme amapola, amapola...”) y enumeraciones impresionistas (“profusión de puestos, personas y carruajes”).

Cada uno de los distintos recursos semánticos se empeña de igual manera en trabajar la visualización del cuadro: comparaciones (los claveles de Rosario temblaban sobre el busto “como las gotas de rocío en las cañas”..., el *Pimpli* “engallábase con movimiento parecido a los de la paloma”, la muleta es “parecida a una enorme amapola”, el torero la “desrizó, como un abanico”...), imágenes (“resbalaban gruesos ramales de gente”, “la población entera desgajábase por ir a ver al torero”, los trajes de la cuadrilla iban

“pulverizando la luz del sol en los bordados”, el corazón del *Pimpli* se deshacía en “emocionados redobles”, el toro se gira tras el capote como si este fuera “miel invisible echada sobre la flámula”) y metáforas (el *Pimpli* es “un laborador de encaje de finísimos hilos de oro en cuya red no había otro remedio que envolverse”, el mantón de Manila de Rosario es un “trozo de jardín de Valencia”).

Exceptuando metonimias e hipérbolos (“midieron los peones con los pies ligeros el suelo”, Rosario “no separaba los ojos del torero”, este esperaba el “acero”, “rugido que partió de veinte mil bocas”) tan en relación con el carácter costumbrista del texto (“peina de antiguas costumbres”, “corrección difícil de interpretar por el pincel”, “el cuadro era de una fuerza tremenda”...) como el nivel de lengua medio en que se escribe: coloquialismos (“el trapo” es término coloquial de capote de brega o capa de color vivo usada por los toreros para la lidia, “un *maleta*” es un mal torero y la ovación cesó “de repente”) y bastantes locuciones (“de antemano”, “batía las palmas”, el cuerpo humano ondeó “hecho trizas”...).

Nivel medio aunque con gran cantidad de tecnicismos, así señalados por el DRAE, de la tauromaquia (“tomar la alternativa”, “lances”, “recorte”, “pases”, “cuadrillas”, “colada”, las tres “suertes” o tercios de la lidia...) que no tapan la estilización del texto: de “seda” es la capa del *Pimpli*, la falda de las mujeres del público y el mantón de Manila de Rosario; el oro está en la misma capa y en los trajes de luces de los toreros y todo se llena “de lujo” (las “largas” del torero y su estilo en general “elegancia exquisita que desplegaba”).

Luz y alegría impresionan un cuadro (rodeaban la plaza “una brillante profusión de puestos”) con referencias al arte en una especie de metalingüística musical (la muleta dibuja “un calderón artístico en el aire”) y en el que el Simbolismo es el encargado de ir marcando el desenlace final: cuando *El Pimpli* se lanza al ruedo está ya “desconcertado”, la aparición del toro sobre la arena se relaciona al instante con “el buey Apis” (sagrado en el Antiguo Egipto y asociado con la muerte) y las lágrimas de Rosario tras la cogida del torero se superponen a “los pétalos de sedas de colores” de su mantón de Manila.

7.16. “El vals de las hojas”

Con el invierno, las frondas de los árboles se convierten en remolinos sobre el suelo.

También las hojas de plantas y setos, olvidando cálidas estaciones, bailan “sobre los senderos”.

De las oquedades que forman la naturaleza y la arquitectura surge el huracán empujando a las hojas con ininterrumpidos movimientos antitéticos y marcando con su fuerza el ritmo del baile.

Es un baile emotivo que arrastra: oraciones “sobre las tumbas”, recuerdos de escenas amorosas... y canciones de “voz cascada” por el paso del tiempo.

El sol pinta las hojas con tonos cobrizos para su danza de despedida y los árboles sufren un frío sin consuelo mientras gira el torbellino de la vida cuyos locos pasos seguirá la humanidad entera buscando su desintegración.

El viento arrastra por el suelo las hojas y conforme avance la estación “llegarán los hielos a aterir” los árboles “de frío”. Este invierno del texto debe ser meridional ya que en lugares de la mitad norte de la Península es el otoño quien tira las hojas.

La modalidad elocutiva de “El vals de las hojas” es la descripción dinámica, protagonizada por la personificación de las hojas, que se inserta en el género de la prosa poética.

El texto se divide en tres partes:

-El marco precisa la localización espacial (“en los árboles”) temporal (“con las primeras ráfagas del invierno”) y la etopeya de las hojas (“titilan de miedo” y “se agarran atribuladas” a los árboles).

-Estas, por la acción del “viento”, dejan de formar parte de la escena “copas” de los árboles (“música”, “hojas”, “pájaros”) y pasan a ocupar los “senderos”.

Se desprenden de arbustos (“rosal”, “madre-selva”, “jazmines”, “zarza”), árboles (“granado”, “sauce” -“nido del ruiseñor”-, “*eucaliptus*”, “álamo”) y plantas trepadoras (“vid”).

Las hojas, empujadas por “el huracán” que sale de: “las cuevas de las montañas”, “las ruinas”, “las escaleras de las torres”, “los corredores de los monasterios”, “los abismos”, “los castillos” y “las fortalezas” se arrastran por: “el pedregoso camino de los bosques”, “rincones”, “sendas”, “riscos” y “piedras”...

Pasan por: “los cementerios” -“oración”, “tumbas”, “cruz”, “plegaria”-, “grutas sombrías” y “las gargantas de las peñas”.

Estas hojas de bronce tienen que despedirse de: sus colores y “espectros de luz”, su labor protectora hacia las flores, contemplar el rocío, escuchar “a la alondra”, sentir el tacto suave de los nidos y fabricar sombra para idilios campestres.

-El cierre desvela la topografía del lugar hacia donde se encaminan las hojas... y toda la humanidad (“allí donde espira la vida, vacila el pensamiento, y se abre, como flor de la materia, el alma”).

La voz conductora del discurso se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad desde donde perfila a los personajes con técnicas de omnisciencia (“oían por la noche las serenatas que el ave daba entre las frondas”) y salta a la diégesis para dialogar con ellos (“seguid vuestro paso inseguro sobre la tierra sin lamentar el darnos la despedida”).

El texto apoya su estilo verbal en el veloz movimiento de la descripción (“airado las barre, las sacude, las agarra [...], las agita [...] y allá las arroja...”).

Es el presente de indicativo apertura (“se van las últimas esperanzas de las hojas”) y cierre (“se abre [...] el alma”) del texto, además de base en un desarrollo (“sale con espantosa voz el huracán...”) completado con: imperfectos (“las hojas del rosal, que en la primavera se desliaban...”), pretéritos perfectos simples (“aquellas que en el granado cobijaron...”) y futuros pronósticos del invierno (“los árboles lamentarán la pérdida de su pompa”); además de irreales situaciones en subjuntivo (el huracán deja las hojas “palpitando como si les tiraran de una hebra invisible”) y perífrasis de

obligación para los rasgos estacionales (“ni habrán de ser soldadas a los árboles”).

Aunque bastante equilibrados entre la objetividad y la subjetividad, los adjetivos son, en su mayoría, especificativos (no en vano participan de un mundo posible coincidente con el real: la caída de la hoja con la llegada del frío). Las descripciones dinámicas se prestan al predicativo para informar de las circunstancias del movimiento (“para salir agarradas en vertiginosos remolinos”) y la intención lírica del texto, patente también en la morfología, justifica los frecuentes epítetos (“redonda fruta de la mora”, “resguardado hoyo”, los “calientes círculos de plumas” que forman los nidos...).

Por esta razón la sintaxis es aún más rítmica que en otros textos: alguna repetición (“de piedra en piedra”); muchas bimetraciones (“el viento pasa y arremolina las copas”); paralelismos de dos elementos (“la locura les sirve de base, el movimiento les da agitación continua”) pero, sobre todo, extensas series (tres de cinco elementos, una de seis, dos de siete y hasta una serie de trece elementos) donde se cuelan las anáforas a modo de repiqueteo impresionista (“allá van sin saber dónde: aquí chocan, allá ruedan, allí caen, más allá se alzan y vuelven a sostenerse...”) capaces también de enlazar párrafos como si fueran estrofas (“ya no reflejan el color [...]. Ya no amanecen [...]. No verán rodar el rocío por las cañas, ni escucharán [...] no llorarán [...], ni...”) y acabar intensificando el ritmo con el polisíndeton (“da las leyes del remolino y las empina y las sostiene y las obliga a correr en milagrosa espiral”).

Los recursos del nivel semántico no son menos abundantes: todos giran en torno a la personificación (“las hojas [...] se hallan preparadas al baile y dispuestas a emprender sus derroteros”) pero no solo de las hojas (“cada árbol es un ser de infinitas almas”, “cada racha arranca nuevas parejas a las ramas y las pone sobre los senderos para que emprendan el viaje...”, el huracán tiene “millares de manos invisibles”...), digamos que “El vals de las hojas” es un cuadro lírico con multitud de actores.

La metonimia (“resguardan la redonda fruta de la mora a los ojos voraces de los niños”) se asocia con elementos rurales residiendo la originalidad en: metáforas (“el cincel de la naturaleza dibuja sus figuras en la piedra” de las

cuevas, “el buril del rayo de luz que habrá de elaborar la flor entre el ramaje”...), comparaciones (“mece como una cuna el ramaje” a los nidos, las hojas empujadas por el huracán quedan al borde de las gargantas “con ligera palpitación como pecho que vacía y llena sus pulmones”, las del sauce “abrían como abanico su verde pompa”...) e imágenes (estas mismas hojas “vieron pasar los astros a sus pies bajo el cristal del agua”, “los abismos” están “colgados de las crestas”, la alondra “sube a bañarse en las purezas primeras del día”...).

Elementos todos en clave finisecular: el ritmo de la sintaxis está en relación con los campos asociativos de la música (cuando el viento mueve las hojas, que “cobijaron los idilios de los pastores” -“ecos de la flauta”-, producen “canciones” o “conciertos de música”, y entre ellas al atardecer “el pájaro esconde su lira”) y del baile (el viento deposita las hojas en los senderos para que empiecen “las rotaciones y círculos de la danza”, hasta marcan “el fantástico rigodón” o contradanza que ejecutan muchas parejas a un tiempo; las hojas seguirán “su baile acelerado, sin hallar descanso a su fatiga”) de los que habla el título “El vals...” (baile que ejecutan las parejas con movimiento giratorio y de traslación. Se acompaña con una música de ritmo ternario) explicando el interés del Modernismo hacia el cultivo de las artes.

La danza es en parejas y... decadente “se dan fúnebre cita, para salir agarradas en vertiginosos remolinos a ejecutar la danza de la muerte” (representadas en el s. XIV son diálogos en verso donde una personificación alegórica de la Muerte llama a personas de distinta posición social o en diferentes etapas de la vida para bailar simbolizando la universalidad de la muerte).

Estas danzas de la muerte son, en el texto, centro de un campo asociativo que mezcla la religión y la Edad Media (el huracán sale de “los corredores de los monasterios, por donde el monje [...] murmura sus rezos y plegarias”, sale “de los castillos desiertos, de las fortalezas sombrías” y cuando empuja a las hojas por los cementerios estas pronuncian una “oración sobre las tumbas”).

En medio de una atmósfera de movimientos confusos y antitéticos (“las remonta a las nubes y las precipita de lo alto”) el baile expande sus semas

decadentes (las hojas lanzan “ecos lastimeros”, las campanas que suenan en el crepúsculo “derraman en el misterio su afligida oración” y el sauce, viva imagen de la tristeza, balancea “sus ramas melancólicas”).

La estética parnasiana del texto viste a las hojas del álamo “por un lado de plata, y por el otro de suave color de esmeralda” y el Simbolismo enluta el rítmico cuadro de la muerte (cuando “el monje resbala con sus negros hábitos” y la caída de la hoja es ejemplo del devenir cíclico de la humanidad).

Pinceladas modernistas son también: los “huevos azules” del nido del ruiseñor, la sinestesia que reside en “las horas ardientes de la siesta” y la intertextualidad que salta a la Antigüeda Clásica con “el ritmo de la danza de los pastores, y los cantos sentidos de las zagalas” o al Romanticismo cuyas hojas caídas ya “no llorarán con el sauce la muerte de la inocente Elvira” (Elvira es romántico personaje de *El estudiante de Salamanca* muerta a consecuencia de que don Félix de Montemar no cumpliera su promesa de matrimonio) ni volverán a caer sobre “la falda y la cabeza de Ofelia” (*Ofelia en el agua* o *La muerte de Ofelia* es un cuadro de John Millais pintado en 1848 que representa a la enloquecida Ofelia exánime en el arroyo al que cayó cuando adornaba con flores un sauce en memoria de su padre Polonio, muerto por error a manos de Hamlet. Es un cuadro lleno de simbología por la tristeza que libera el sauce y los tipos de flores que en el agua flotan junto a la joven -los pensamientos indican un amor no correspondido; las amapolas, muerte o adormecimiento...- cuyo motivo repite el poema “Ofelia” de Rimbaud donde volvemos a encontrar sauces que lloran temblorosos lloran y simbolismo en los colores “la pálida Ofelia/ pasa, fantasma blanco por el gran río negro”).

7.17. “El entierro del rayo de sol”

Aven-Bosch o Averroes trató y mezcló múltiples compuestos sin dar con la reacción química que permitiera la transformación de la luz en oro así que “decidióse por enterrar un rayo de sol” confiando en que el tiempo y las reacciones que tuvieran lugar en el interior de la tierra obraran la operación.

Observando las moléculas calculaba que la luz necesitaría de “una cantidad de tiempo infinita” para completar su proceso.

Pensó en “la bella mezquita de Córdoba” como digno lugar para la sepultar la luz y allí, donde “el rayo apoyaba su extremo”, comenzó a cavar para que cayera dentro volviendo a cubrir la fosa con “el material que hubo extraído del pavimento”.

Bajo la columna sigue el rayo cuyos “átomos de luz” son hoy los gusanos que van transformándolo en oro.

El Sujeto protagonista es Averroes cuyo Objetivo es obtener oro a partir de la luz. Oponentes son las reacciones químicas y compuestos incapaces de combinarse de la forma adecuada. Confía Averroes en “la acción del tiempo y la de la tierra” en tanto que Adyuvantes que le permitirán conseguir la cristalización.

El único actante es Averroes aunque desfilan figuras de “moros”, “Abderramanes” y “califas”. La acción se inicia en la mezquita de Córdoba y abarca desde el s. XII en que fue enterrado el rayo hasta el XIX en que se escribe el texto (“han pasado siete siglos sobre el sepulcro”) y se hacen pronósticos sobre su evolución (“aún faltan cerca de los ocho mil años”).

Toma el discurso forma de cuento lírico dividido en tres partes:

-En el marco se encuentra la etopeya de Aven- Bosch o Averroes, personaje histórico nacido en Córdoba 1126 y muerto en Marrakech en 1198 cuando Al- Ándalus estaba en poder almohade (“árabe del s. XII”, “hijo de un magistrado de Córdoba”, estudió “medicina” y “filosofía”, no profesaba “las religiones cristiana y judía” sino islámica, “Comentador de Aristóteles” y “compendiador del Almagesto de Ptolomeo” -tratado astronómico del s. II que contiene el catálogo estelar más completo de la Antigüedad en el que se describe el sistema geocéntrico y el movimiento aparente de las estrellas y los planetas-).

-El nudo comienza con la relación de utensilios y sustancias con que trabaja Averroes (“retortas”, “alambiques”, “farmacopeas”, “cápsula”, “mortero”, “filtros”, “reacción química”, “compuesto”) y la descripción del

“rayo solar” (“átomos”, “moléculas”, “tornasoles”, “visos”, “tonos naranja”) y continúa con la topografía de la mezquita de Córdoba (“columnas” de piedra con “vetas oscuras” o “de colores claros”, “muros [...] de arabescos”, “ventana de vidrios de colores”, “bóvedas”, “el *mirab* u oratorio” - “cimienta”, “cúpula”, “incrustaciones”-, “altares”, “cruceros” -“arcos”, “columna”-, “fosa”, “pavimento”). Constituyendo todo un “cuadro plástico y grandioso”.

-El cierre cita los subtemas que el paso del tiempo desliza sobre la mezquita (“lenguas”, “la guerra”, “las civilizaciones”, “moros”, “Abderramanes”, “califas”, “razas”, “religiones”).

El narrador se sitúa en el primer nivel de ficcionalidad desde donde construye un relato no focalizado (“al penetrar Averroes en el recinto, dispuesto como un iluminado a dar sepultura a su problema...”); da cabida a las palabras del personaje buscando la mimesis con la realidad a través del estilo directo (“-si este fenómeno -decía ensimismado el filósofo -produce la acción de la tierra...”) y permanece al margen de ella hasta la conclusión, en que decide llevar la fábula a su presente de la escritura (“aún faltan cerca de los ocho mil años para destaparse la tumba...”).

El texto se sirve del pretérito perfecto simple de indicativo, *tiempo comentador* del primer plano, para construir la narración. Con él se inicia el cuento (“Aven-Bosch o Averroes [...] concibió una idea extraña...”) y acaba el nudo (“cayó sobre la fosa el pilar y diose por terminado el entierro”).

Pone fin al relato un presente de indicativo (“el rayo duerme entretanto bajo el pilar”) que es parte del centro deíctico del autor desde el que arrastra la mirada al pasado (“han pasado siete siglos sobre el sepulcro...”). Utiliza el mismo presente para comentarios surgidos de la propia experiencia (“los ojos se fatigan” queriendo seguir “el hilo fantástico” de los “dibujos árabes”) y el imperfecto de indicativo, *tiempo comentador* del segundo plano, para las descripciones (“la mezquita yacía en un profundo silencio”) o narraciones próximas al presente (“el reposo del secular edificio no rompía su quietud sino a cada golpe del hombre misterioso que descargaba su instrumento en la base del bello santuario”).

En el monólogo del personaje se encuentran los *tiempos del mundo comentado* (“un rayo entero, necesitará una cantidad de tiempo infinita”).

Los adjetivos especificativos, en cantidad doble a los explicativos, aportan verosimilitud a un texto anclado en el escenario real de la mezquita de Córdoba habitada por personajes históricos (“Averroes”, “Abderramanes”, “califas”).

La mayor presencia del adjetivo respecto del verbo transforma en prosa poética el discurso del cuento. Su abundancia les permite aparecer bimebrados (“religiones cristiana y judía”, “cristal duro y consistente”, “laboriosa y callada gusanera”...) y rodear al sustantivo (“largas naves encerradas en...”, “naturales figuras trazas por la piedra”, “dobles arcos abiertos...”...). Aportando idealismo al texto (“sublime ámbito de la mezquita”, “inmensa penumbra” de las catedrales”), fantasía (“maravilloso dibujo de los calados”, cada átomo del rayo es “punto maravilloso en la escala”, Averroes era “el hombre misterioso” que cavaba la fosa...) y empujándolo hacia la poesía (“manía poética del filósofo”, “vetas oscuras y poéticas”) o la estética (“estética luz”, “bello santuario”, “bello resultado que deseo”...). Matizada atmósfera de cualidades donde brilla la sinestesia (el rayo solar es “nota visible de música”).

La sintaxis vuelve a estar construida sobre el ritmo de: repeticiones (los líquidos de los experimentos pasan “gota a gota” por los alambiques), bimebraciones (“se cuecen y se funden”), muy frecuentes paralelismos de dos elementos (“los átomos que nadan en la luz, las moléculas que tiemblan en la escala dorada”), anáforas (“aquellas largas naves [...] aquella sucesión de bóvedas...”), concatenaciones (“han tejido las centurias el impalpable velo de las leyendas, el velo legendario...”), enumeraciones impresionistas con polisíndeton (“dieron a Córdoba renombre, y razas distintas y religiones “)...

Conforman la retórica semántica: algunas metáforas (en el “horno intenso” de la tierra “se funden las más diversas sustancias”, “mundo de piedra” es la mezquita, “el hilo fantástico de las labores” dibuja los arabescos sobre la pared...), muchas comparaciones asociadas a la imagen (“como una Iliada de mármoles” se alzaba la mezquita, la luz hendía la penumbra “como un vigoroso cuchillo”, al cubrir la fosa “las losas se unieron nuevamente como

la estrella dibujada en el lago, que, rota en mil pedazos, vuelve a mostrar su figura después del estremecimiento del agua”...) y muchos elementos personificados que dan autonomía al texto (los vidrios de la ventana “arrojan al fondo del templo los brillantes espectros solares”, los dibujos árabes parecen haber sido trazados “por un rayo de luna”... correspondiendo al rayo de sol, que “apoyaba su extremo con callado misterio en el pilar del santuario”, “vestía el sudario de impalpables moléculas” y “duerme entretanto bajo el pilar”, el protagonismo entre los elementos inanimados).

Salvo algún coloquialismo (“muros cuajados de arabescos”, la penumbra custodia “a *dormivela*” el seno de las catedrales) y locuciones adverbiales (“de seguro”, “dar sepultura”) aparecen cantidad de cultismos que integran, sobre todo, los campos semánticos de la ciencia (“cápsula” < *cápsula*, “farmacopeas” < gr. φαρμακοποιΐα, “retorta” < *retorta*, “cristal” < *crystallus*, “filósofo” < *philosōphus*, “átomo” < *atōmum*) y la religión (“sepulcro” < *sepulcrum*, “sarcófago” < *sarcophāgus*, “santuario” < *sanctuarium*, “perpetua” < *perpetuus*...). No es de extrañar, además, que la localización de la acción en Córdoba y su mezquita y asumiendo Averroes el protagonismo de la misma jalone el texto arabismos (“alambique” < *alanbīq*, “mezquita” < *másğid*, “mihrab” < *miḥrāb*, “Alcorán” < *alqur’ān*, “jaiques” < *ḥayk*...).

Habilidad extrema tiene Salvador Rueda para insertar el sincretismo modernista en el Costumbrismo (“El vaso de agua” en *Bajo la parra*), la prosa poética (“El vals de las hojas”), el género epistolar (“A Virgilio Mattoni”), el ensayo (“El peso de las palabras” en *El cielo alegre*) y ahora, en “El entierro del rayo de sol”, en el cuento.

Resulta difícil encontrar alguna parte del texto que escape al brillo de la luz (se trata de “dar sepultura al rayo esplendoroso de sol”, la mezquita se alzaba “en la remota época resplandeciente como...”, las riquezas de los altares producían “un brillante aguacero de luces”...) y es que suele Salvador Rueda, en sus textos breves, iluminar de forma impresionista el objeto concreto de la descripción (recordemos la presentación del personaje de “El molino” en *El patio andaluz*).

El escenario garantiza la evasión a la sensorialidad del mundo árabe donde las últimas etapas de Al-Ándalus acogieron la vida de Averroes, entre los gobiernos almohade y almorávide avanzada la desmembración del califato de Córdoba en reinos taifas. La mezquita de Córdoba, empezada a construir en el 785 y ampliada durante el Emirato de Córdoba, el Califato de Córdoba y, en el s. XIII, con la construcción de una basílica cruciforme en el centro del edificio musulmán, es presentada ahora con óptica parnasiana (“columnas de pórvido y de jaspe”, su “*mirab* u oratorio” está “cuajado de elegantes incrustaciones de concha y oro”, en el monumento rebosan “el lujo y la riqueza”...) y trascendencia simbolista (por las vetas de las columnas parece como si “resbalara el tono de las rosas de púrpura” -flor relacionada con la realeza, el lujo, la sabiduría...-, el rayo de sol tomaba “tornasoles azules” y “tonos naranja” mientras Averroes calculaba el tiempo que tardaría en cristalizarse pasando a moverse “macilento” en los instantes previos a su entierro).

La actual catedral de Córdoba exhibe un “arte inmenso” cuya magia brota del mismo mundo de los sueños (la mezquita es “sueño de la fantasía de un genio”) que el rayo busca, entre el sosiego de un discurso ralentizado (“el rayo duerme, duerme...”), para poder conservarse (“rayo que se disponía a dormir el sueño de tantos siglos”).

7.18. “El baile de las nueces”

El narrador invita al lector a acompañarlo para que conozca los festejos que siguen a la procesión del Rosario.

Va a tener lugar en un tablado dispuesto para la noche en la plaza “el baile de las nueces”, escenificación del galanteo en el que jóvenes que pasan “de los quince” pueden expresar los sentimientos durante tanto tiempo guardados.

Bruno y Emeterio aman a Sinforosa, pero ella “de antemano ha dado el sí a las viñas de Bruno”.

Abre la orquesta la velada con un fandango. Sinforosa, preparada para la ocasión, “luce en sitio preferente” hasta que es sacada a bailar por un “guapo labrador”, momento en el que Emeterio canta su copla y lanza “la primera pañolada de nueces” a los pies de la joven. Los contoneos de su baile parecen respuesta al agasajo pero ella solo rebosa felicidad cuando ve cumplido su pronóstico y Bruno, tras la correspondiente copla, se declara lanzando una “espantosa carga de nueces”.

En su siguiente incursión busca este zanjar ya la tensión de la pugna con la letra de una copla que cosecha el asentimiento de la joven.

Emeterio, ofendido, entona la conocida estrofa cuyo grito de guerra implícito acaba con las fiestas en las que se pronuncia y al punto da un golpe con la porra en la cabeza de Bruno.

La dificultad de este para acabar de ponerse en pie le hace desmayarse al caer de espaldas, teniendo que ser llevado a casa entre ruidos de nueces machacadas.

Los protagonistas se organizan en el siguiente esquema actancial: el relato comienza con dos Sujetos (Bruno y Emeterio) que pretenden el mismo Objeto (Sinforosa). A ambos les empuja (Destinador) su amor por la joven y para ambos, el otro es Oponente que dificulta la consecución del Objetivo.

Pero las cuestiones amorosas requieren reciprocidad, razón por la cual Sinforosa es Sujeto que también ha de escoger al Objeto de sus afectos equivocando finalmente su elección al mediatizarla (Destinador) por un interés (“sonríe, por un lado de la boca a los trozos de viña del mozuelo”) que rompe el idealismo costumbrista.

Emeterio, Sujeto desbancado, se ve obligado a reconducir la historia y su Objetivo pasa a ser anular un resultado injusto por lo que la emprende a garrotazos con Bruno, derrotándolo.

Todo durante la noche del siete de octubre, festividad de la Virgen del Rosario en un entorno rural.

Pertenece el texto al género narrativo con conexión directa y raíz costumbrista (“como noche que es de procesión, se bailará el baile de las nueces”) lo que implica abundantes elementos descriptivos.

-El marco enfoca el momento y lugar de la fábula (“...la plaza de mi pueblo, que esta noche [...] como que es fiesta la de Virgen...”) y desarrolla la escena de la procesión (“músicos” llegados de la ciudad, “imagen” -“vistosas andas”-, “sacerdote”, “tenor” -“rizos”-, “gente”, “chiquillos”) antes de que esta llegue a la plaza (“personas que tienen significación alguna en el pueblo”, “mozuelas”, “madres”, “mozos engalanados con vestido que trasciende a alcanfor y a manzanas”).

-El desarrollo da entrada a los personajes protagonistas: Sinforosa (“moza”, “fresca”, “linda”, “caireles y flores” en el pelo, “enaguas” -“randas”, “trecillas”, “tablas”, “pliegues”-, “pequeña cruz” al cuello, “crótalos” -“lazos”-, “cuerpo bien proporcionado”, “zarcillos”, “sabe guiar a su antojo el timón de cada cosa”) y Bruno y Emeterio (definidos en función del mayor número de “obradas de viña”).

La figura que baila con Sinforosa es “un guapo labrador” (“gordura”, “extraordinaria destreza”, “modestos ojos”).

El “colosal ruido de nueces” describe la agresividad de la lucha.

-Y los “chasquidos” sobre el “ancho tablado” cierran la trama.

La voz narrativa se sitúa en un primer nivel de ficcionalidad desde donde construye un relato con focalización interna en tanto que narrador homodiegético (testigo) “le suplico se coja de mi brazo, y se traslade conmigo a la plaza...”. Este reproduce las palabras de los personajes a través de un estilo directo, modalidad más mimética con la realidad, al que, además de ritmo literario, puede suponersele música por insertarse en el baile del fandango.

Lo primero a señalar, en el nivel fonético, es un conjunto de cinco coplas asonantes, en rigurosos octosílabos y esquema de romance (-a-a), con una salvedad para la consonancia y otra para la rima cruzada. Es la copla estrofa “popular, común a todos los pueblos hispánicos. Nace de las gentes del pueblo...” (NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*).

Y en esta línea ilustrativa de la realidad popular se sitúan: una aliteración sobre la “-r-” (“concierta los instrumentos para romper con atronador

estruendo...”), la onomatopeya “¡Cataplún!” y las voces de origen onomatopéyico “borbotar” y “burbuja”.

El texto, en estilo verbal, se apoya sobre el presente de indicativo como corresponde a la intemporalidad de la costumbre (“la copla [...] cuando se canta es con los garrotes en alto”). En el mismo nivel temporal del cuadro está el presente de la escritura del autor (“como supongo al lector dispuesto [...] a echar una cana al aire...”) y aquel en el que refleja su conocimiento del mundo (“esa cuenta futura que ajustan dentro de su corazón las mujeres”).

El texto avanza según la vivencia simultánea del narrador pero cuando este se ve traicionado por el recuerdo, utiliza el pretérito perfecto simple de indicativo (“ya desfiló la procesión del rosario...”). El hecho de que la perífrasis durativa sea la más frecuente se debe al afán del cuento por captar los detalles extendidos en el proceso (“...en el sesgo que va tomando la fiesta”).

Los adjetivos son, en su mayoría, especificativos lo que facilita la expresión de un mundo posible coincidente con el real como puede ser una celebración rural a cuya idealización contribuye el grado (“todo compone el fin más original y ruidoso de fiesta conocida”).

El ritmo es base de la sintaxis: muchas bimetraciones (“gente que huye o se agita”, “cohetes y disparos”, “Bruno y Emeterio...”), muchos paralelismos de dos elementos (“forma algarabía la música en el tablado y concierta los instrumentos para...”) a veces con anáfora (“es mozo todo pupilas y en ellas todo fuego”), alguno de tres (“uno cae en el suelo [...], otro da de pechos [...], y todo compone...”) siendo el más extenso de siete elementos para enumerar a los espectadores del fandango; también concatenaciones (“aman por igual Bruno y Emeterio -y por igual...”), un polisíndeton (“y golpeando los crótales sobre la cabeza y haciendo agachamientos de cintura...”) y el repiqueteo impresionista a modo de enumeración (la última copla es “bruta, terrible, digna”).

La retórica semántica cumple función ilustrativa. Cuanto más cerca están del medio rural los textos de Salvador Rueda, más metonimias recogen, quizá por correspondencia con el nivel de lengua coloquial que las expresa (el ruido

de las nueces “aturde todos los oídos, y pone una exclamación en todas las bocas”), a veces se mezclan con metáforas sencillas (“sintiendo Bruno un mar de agravios borbotar y hervir en su pecho”) o aparecen estas solas (“la gente está fija, más que en las nueces que cosecha la moza...”).

De gran eficacia sensorial son las comparaciones (Sinforosa es “fresca como alcarraza cuajada de rocío, y linda como mata de claveles”) y el menor número de hipérbolos (las enaguas de Sinforosa se abren en “millares de tablas y pliegues”) y personificaciones (“el plañir de los violines acompañando la voz del sacerdote”) intensifican el localismo.

En esta dirección avanza el nivel de lengua medio del texto rebosante de: coloquialismos (“jolgorio”, “murgas”, “estropicio”, “tejemaneje”, “escarabajeando”, “repudre”, “una pila” de..., “estamparse”, “parranda”, “se plantan en...”) y locuciones coloquiales (“echar una cana al aire”, “arrastran el ala por la fiesta”, “un montón de...”, “venir a pelo”, “hacer una de pópulo bárbaro”).

La vinculación del fandango con el flamenco desde principios del s. XIX hasta ser hoy día uno de sus palos fundamentales, el uso andaluz “palillos” para “castañuelas”, cierta cantidad de arabismos (“alcanfor” < *alkafúr*, “alcarraza” < *alkarráza*, “algarabía” < *al‘arabíyya*) y el rasgo de la pérdida de “d” intervocálica -propio de las hablas andaluzas - en la copla de Emeterio (“na más”, “va a roar”) permiten suponer la ubicación del texto en Andalucía, teoría que refuerza el origen malagueño de Salvador Rueda.

El texto refleja la sensorialidad que envuelve al fandango (la viveza de la música, el baile, los colores de los lazos de las castañuelas, la participación de otras personas a través de coplas y el contoneo de Sinforosa “como pavo real que abre la cola”).

Texto pintado, sobre todo, de un color rojo que connota: amor (“todo fuego” son las pupilas de Emeterio tras entonar su copla), rabia (“disparando chispas de lumbre por los ojos” se halla Emeterio al no haber sido aceptado) y la fuerza del pueblo (Sinforosa lleva una cruz “pendiente de un lazo rojo”).

Pero mayor es la atención prestada a lo auditivo: Emeterio da con la porra en la cabeza de Bruno “levantando bronca detonación” y de continuo se hace alusión al variado choque de las nueces (“El ruido es semejante al que

produce un carro que se vuelca”, “un ruido parecido al que produciría el apaleamiento de un montón de castañuelas”, “estruendo de una catarata” y “fragor profundo de batalla”) hasta que, simbólicamente los golpes acaban en débiles “chasquidos”.

Todo sobre una aparentemente imparable espiral de alegría (“el encanto y la risa de la mayor parte de la gente”, “numerosas filas retozan la risa y la alegría”, “toque alegre del fandango”, “todo se agita en la alegría que sube a tomar por asalto las cabezas”...) que, tras la decisión de Sinforosa, acaba rondando el campo asociativo de la muerte (“cayendo”, “cadáver”, “siniestros”, “cráneos”).

7.19. “El alma en pena”

El soldado Trevélez cuenta a la posadera y a su nieta su participación en el saqueo de Roma: los asesinatos (“harté de sangre la espada”) y profanaciones de iglesias “con caballos y armas de guerra”.

Hasta que el sonido de una campana cortó la conversación. La señora Mónica explicó que esa noche era la de “la misa en suspenso”, celebrada por el alma en pena de un sacerdote que no empleó la peseta a él entregada por un moribundo para pagar la misa por el alma de este, prefiriendo guardarse el dinero y ocasionando la condena del fallecido.

Los remordimientos dejaron vagando al espíritu del prelado por la iglesia pendiente de celebrar la misa “que quedó a deber”. Por eso, una noche de cada año se presenta en el templo esperando a un acólito cuya ausencia deja la misa siempre “en suspenso”.

El segundo toque de la campana fue el resorte que empujó al soldado a ponerse en marcha para ayudar en la misa buscando el perdón a sus pecados de guerra.

Tras el tercer toque penetró en la iglesia donde todo estaba preparado para una celebración que, conforme avanzaba, parecía ir dejando limpia el alma del sacerdote hasta evaporarse después del “Dominus vobiscum”.

Trevélez vio defraudadas sus esperanzas cuando al final de la misa no recibió la bendición que necesitaba y a penas pudo caminar algunos pasos antes de caer muerto.

El Sujeto protagonista es el cura “de conducta nada cristiana” cuyo Objeto es obtener el perdón por haber dejado condenarse el alma de un moribundo. Para ello necesita de la labor de un acólito (Adyuvante) que concelebre la misa a él encargada.

A su vez, el exsoldado Trevélez es Sujeto para quien la necesidad de perdón (a sus pecados de sangre y sacrilegio) también es un Objetivo.

Soporta el horror de colaborar con el espíritu de un difunto confiando en el sacramento de la Eucaristía como Adyuvante del perdón. Pero este segundo Sujeto sí encuentra Oponente: la bendición “Dominus vobiscum” lo excluye y comprenderlo le causa la muerte con lo cual, hay una nueva “alma en pena” que habrá de buscar su camino de liberación.

Los personajes secundarios (“la posadera señora Mónica”, su nieta “Aurorita” y el exsoldado) proporcionan marco informativo al cuento hasta que el exsoldado se perfila como nuevo protagonista.

Otros personajes secundarios son el moribundo y la gente del pueblo.

La acción transcurre en una posada rural durante una noche de invierno o próxima a él (“echa una bolina al fuego”) del siglo XVI y no muy posterior a 1527 fecha en que tuvo lugar el “espantoso saco de Roma” puesto que uno de sus soldados es personaje de la historia. Este histórico suceso tuvo su origen en el intento del Papa Clemente VII por evitar la dominación imperial del Sacro Imperio Romano Germánico para lo que dio su apoyo a Francia. El ejército del emperador Carlos V derrotó en Italia al ejército francés forzando luego a su comandante a dirigirlo a Roma para cobrar la soldada. Así, el 6 de mayo de 1527, iglesias, monasterios y palacios de prelados fueron despojados, durante tres días, de todo objeto valioso. Las tropas del emperador llegaron hasta el altar de la Basílica de San Pedro buscando el sometimiento del Papa brillantemente defendido por la Guardia Suiza; aunque se vio obligado a pagar un rescate a cambio de su vida.

Genéricamente, se trata de un cuento dividido en tres partes:

-En el marco, una chimenea encendida (“taramas”, “bofas bolinas”, “tomillos”, “sarmientos”) reúne a los personajes (“la posadera señora Mónica”, “su nieta” -“muchacha de unos nueve años”- y un “exsoldado” -que luchó “en las filas de Carlos V, y había asistido al espantoso saco de Roma”-).

-Por el nudo, el lector sabe de:

Las estancias del edificio “destartaladas”, “viejudas” y de “viejo maderamen”.

El somero retrato de la posadera pintado con “exiguos caracoles sobre las orejas” y el terror que le inspira el relato de Trevélez.

El miedo que también siente su nieta, pero ante el sonido de la campana (“raro e imponente”, “fúnebre”, “triste”, “salmo”).

La prosopografía del cura condenado (“miserable”, “avaro”).

La topografía del pueblo (“campos desiertos”, “puertas de las viviendas cerradas”, “viento”, “luna” e “iglesia” -“altar”, “cirios”, “naves”, “misal”, “misa”, “lámpara”, “bóveda”, “cáliz”, “cura”-).

La evolución de la etopeya del soldado definida por su recuerdo de la iglesia (“bóveda”, “altar mayor”, “casullas”, “ropajes”, “capas pluviales”, “imágenes”) profanada (“caballos”, “armas de guerra”, “estocadas”, “cajones” abiertos) y con unos subtemas iniciales (“temerario valor”, “audaz”, “excomulgado”) transformados luego en tan inoportable culpa (“aterrorizado” y “presa de horrible paroxismo”) que el eco del golpeo de su cabeza contra el mármol cierra el texto.

La voz narrativa situada en un nivel extradiegético cuenta la historia en tanto que narrador heterodiegético resultando un relato no focalizado. Incluye las palabras de los personajes en su propio discurso, reduciendo la distancia con la realidad a través de un estilo directo (“-¿Qué si entrábamos? -preguntó a su vez el excomulgado...”)

del que también participan la voz de la campana (“la campana decía con el versículo del Rey salmista. *Miserere mei, Domine...*”) y los “espíritus invisibles que repetían en medio de una celestial armonía: *¡In iniquitatibus conceptus sum...*”.

Con la excepción de algún apunte en estilo indirecto, enlace con la tradición oral (“para salvarse, aseguran que ha de decir la misa que quedó a deber a un semejante”).

Al nivel fonético pertenecen las voces de origen onomatopéyico “chupaba” (en “vivía de lo que chupaba” referido a la avaricia del cura) y el “siseo” del viento.

El cuento se construye sobre un claro estilo verbal cuyos tiempos se reparten de forma previsible: en el marco están los *tiempos comentadores del segundo plano* (imperfectos -“ardían”, “cobijaba”, “recreaba”- y el pluscuamperfecto “había asistido”) para ir acercando al lector a la historia. El nudo utiliza el pretérito perfecto simple de indicativo, *tiempo comentador del primer plano*, como base tanto del relato extradiegético (“lo que causó terror fue...”) como intradiegético (“-Bien harté de sangre la espada...”) y el imperfecto para describir: al cura (“era de conducta nada cristiana”) y el sonido de la campana (“parecía aquello un terrible salmo...”) o de la iglesia (“en el recinto parecía haberse parado el tiempo: solo se oía...”).

Los diálogos emplean, sobre todo, el presente de indicativo, *Tiempo del mundo comentado*, (“una noche cada año, cuando el reloj marca las doce...”), exceptuando la retrospectiva de Trevélez.

El adjetivo reparte sus valores entre la connotación y la denotación confiando en la capacidad del predicativo para matizar circunstancialmente al verbo sin olvidarse del adorno (“una peseta que había tenido guardada”, “aparece el sacerdote revestido”, “el misal mostraba abierta la página”...). Inevitable es reparar en la semántica de gran parte de los adjetivos (“endiablado relato”, “terrible salmo”, “legión espantosa”...) que dirige el texto al romántico grupo de los relatos de misterio conectados con la leyenda (“luces perpetuas de leyenda”).

Adelanta al epíteto (“alta bóveda”, “negro cañón de la chimenea”) en modernidad la estilización de la sinestesia en la “danza azul” del fuego.

La sintaxis, completamente rítmica, diferencia el texto de las leyendas becquerianas a las que por contenido se asemeja: bimetraciones (“montamos y empezamos”); paralelismos de dos elementos (“dicha a la

soledad y al silencio”); de tres, puede que con anáfora, (“de la misa en suspenso, de la misa que no puede decirse, de una que...”) o de cuatro. Al nivel coloquial pertenecen las frecuentes concatenaciones que engarzan ideas (“dar la Divina Majestad a un moribundo, el moribundo...”) o la espontaneidad de la epanadiplosis (“¿cómo fue, cómo?...”). Funcionando la expansión del eco “de nave en nave” como ralentización previa al cierre.

Entre los recursos semánticos, comparaciones (“evaporóse la imagen del sacerdote como a la luz del sol la niebla”) e imágenes (“empuñando la cruz de la espada contra la cruz de Cristo”) tienen gran valor ilustrativo. La metáfora puede permanecer del lado de la imagen (“en el altar mayor levantaron lumbres de las piedras las herraduras de mi caballo”, “comenzó la vieja dando colorido a las palabras con la mímica de sus dedos de sarmiento”) o aproximarse al símbolo (cuando Trevélez se dirigía a la iglesia “la luna sacó de su cuerpo la visión incorpórea de la sombra”, entendiéndolo “sombra” en tanto que el peso de las oscuridades personales) augurando muerte (del perfil de “una rara cabeza de ave” sobre la luna surgió una “nota extraña”, un “canto lúgubre”) o suplica perdón (“el instrumento exhaló con más espantosos clamores su profundo grito de contrición”).

Dos niveles de lengua: el coloquial y el culto están por igual representados. Al nivel medio pertenecen: las interjecciones (“¡Uy!”, “¡Jesús, calle por Dios!”, “¡ay...!”), coloquialismos y locuciones coloquiales (“de la misa la media”, “hará como cosa de...”) y “expresiones” así registradas por el DRAE (“haga el favor de ver...”, “¡qué se yo el tiempo!”). Al nivel culto, los abundantes cultismos del campo de la religión (“infernál” < *nfernālis*, “salmo” < *psalmus*, “profanados” < *profanāre*, “misericordia” < *miseriordia*, “misa” < *missa*, “cruz” < *crux*, *crucis*...).

Ambos niveles están engastados sobre construcciones hoy arcaicas del lenguaje: *uso anticuado* dice el Diccionario de “solicitado también por...”, pronombres enclíticos (que Bécquer empleaba en sus *Leyendas*) “el cura guárdose aquella peseta” o la fórmula de tratamiento muy reverencial con la que la señora Mónica se refiere al exsoldado y su grupo (“vuestas mercedes”) que en el s. XVII (según recoge Mireya Cisneros Estupiñán en el artículo

“Aspectos pragmáticos del voseo” publicado por el *Centro Virtual Cervantes*) evolucionará a “usted” para la misma situación.

Rasgos que no solo explican la recreación temporal del texto (en el s. XVI) sino también su ambientación andaluza: así lo demuestran las “taramas” (vocablo andaluz) y los agitanados “caracoles sobre las orejas” de doña Mónica.

Relato que inserta, además, los nuevos rasgos esteticistas pululantes en el fin de siglo del autor real -preciosismo parnasiano (“casullas de oro”, “capas pluviales sembradas de pedrería”) y exaltación de los sentidos: visual (el fuego “trazó instantáneamente en el aire un simulacro de chispas de oro”) y auditiva (Trevélez comprendió que algo iba mal al oír del ave “otra nota extraña”)- entre el discurrir rítmico de la prosa.

7.20. “El debut”

Era el debut de “la tiple Ángela Reyes” en su papel de bruja para la zarzuela del mismo nombre.

Su voz ya había resaltado “en las grandes masas corales” y el timbre y la técnica que lució la noche del estreno despertaron un entusiasmo en el público que la cantante recogió en forma de alegres aplausos y vítores.

Se acercaba el cierre del tercer acto con el brillante dúo final y el baile de las brujas descendiendo por la torre hasta el claustro cuando “una breve palma de luz” asomó por detrás del decorado. Los espectadores, aún sin moverse, contemplaban atónitos cómo la llamarada se extendía por la escena mientras los artistas, ajenos al peligro, continuaban su actuación.

Tras oír “¡fuego!” la gente solo quería salir.

La explosión de llamas sobrepuesta a la cegadora nube de polvo desató el pánico en una muchedumbre que pasó a protagonizar... su propia escena dantesca (aglomeraciones, oscuridad, asfixia, fuego...).

La huida del actor de sus brazos golpeó a Ángeles contra la realidad sin mucho tiempo ya de reacción porque el fuego, a través del cabello, había

empezado a consumirla. El desmoronamiento de los muros y la bóveda la dejó junto a un montón de cadáveres más cuyas brasas reavivaba el aire.

Los personajes, planos, mantienen los rasgos que les son propios: el Sujeto protagonista es Ángela Reyes, tiple que debuta con el papel principal en la zarzuela *La Bruja*.

Su Objeto no es otro que el de ejecutar lo mejor posible la partitura. El público (“hijos”, “padres”, “damas”, “mujeres”) es Adyuvante tanto del personaje principal como de los secundarios (“figuras” -“brujas”, “flautas”, “violines”, “novicias”, “amoroso actor”-) contribuyendo con su actitud de respeto al desarrollo de la representación siendo, además, Destinatario de la misma.

Los Destinatadores son los autores reales de la zarzuela: el compositor, maestro de Manuel de Falla, Ruperto Chapí Llorente (1851-1909) y el periodista especializado en textos de comedias y zarzuelas Miguel Ramos Carrión (1848-1915).

El Oponente al desarrollo de la representación y Antagonista de la misma es un agente humano desconocido “una lengua rojiza que salía de un mechero”.

La acción se desarrolla durante la invernal noche del estreno (“las manos buscaron precipitadas los abrigo, cayeron los sombreros sobre las cabezas”): el diez de diciembre de 1887 en el madrileño teatro de la Zarzuela.

Pertenece el texto tripartito al género del cuento:

Las descripciones que el marco inicia son comunes, tanto a la trama como a la representación: la de la “escena” o escenario (“claustro” -“lámpara”, “huerto”-, “torre del convento” -“arco árabe”-, “bastidor”, “bambalinas”, “decoración”) y el retrato de la protagonista (“modestia”, “confianza en sí misma”, “vacilaciones repentinas”, “joven”, “su voz” -“matices y medios tonos”, “suavidad”, “son melodioso”-, “triumfo”).

El nudo concreta:

-La instrumentación (“flautas”, “violines”).

-La actitud del público que evoluciona desde el “frenesí” musical al grito “angustioso” y “horrible” con que asume la presencia del “fuego” (“gas”, “explosión”, “llama”, “incendios”) e inicia la “huida” (“tapó como vigorosa cuña las puertas”).

-Las consecuencias del fuego que acaba con: “la decoración”, “la bóveda”, “los muros”... llenándolo todo de “polvo” y cadáveres”.

En el cierre ya solo quedan los “lamentos y sollozos” que brotan de las “ascuas”.

El narrador se sitúa en un nivel extradiegético desde donde construye, en tercera persona, un relato no focalizado (“se acordó de sus luchas por el arte...”).

Al nivel fonético pertenece la paronomasia (“pasaba soplando el aire como ira celeste”) que parece censurar al triunfo del personaje.

El texto, de estilo verbal, reparte sus tiempos de forma previsible:

-El marco utiliza el pretérito imperfecto de indicativo, *tiempo comentador* del segundo plano, para ir haciendo partícipe al lector de la historia: en imperfecto se localiza la escena (“donde las brujas habían de marcar el rápido compás...”), se presenta a las figuras y la razón de la historia (“debutaba aquella noche con el papel de *bruja*...”). Imperfectos son también los tiempos en forma personal que cierran el relato con la misma intención de establecer continuidad entre la fábula y el lector (“surgían de los humanos carbones...”).

Abre y cierra el nudo el pretérito perfecto simple de indicativo (*tiempo comentador* del primer plano) apropiado para indicar la circunstancia inhabitual del conflicto (“una bocanada de llamas salió, con estallido de horno, de la escena”).

En esta parte intermedia retoma el imperfecto los momentos descriptivos: técnica coral (“después recogía el son timbrado...”), público (“las damas lucían su hermosura...”) y consecuencias del fuego (“gritaba a la vez que gritaban sus carnes...”); y el presente de indicativo expresa las apelaciones al

conocimiento del mundo que el narrador comparte con el lector (la torre del convento, está “parda y débilmente iluminada, como los peñascos de los campos que tiñe la escasa luz de la luna”).

Es la perífrasis de obligación la más abundante significando el conocimiento de la acción ensayada (“donde las brujas habían de marcar el rápido compás...”).

Los adjetivos especificativos superan en número a los explicativos lo que implica una apuesta por la construcción de un mundo posible reglado; aunque lleno de literatura, como se ve en la cantidad de momentos en que aporta matices esta clase de palabras: en la sintaxis con función de predicativo (“desarrollaba una nota y la mostraba amplia y abierta...”, “donde entraban duras y retorcidas las manos”, “su cara, que apareció negra y repugnante”...), en la retórica con función de epíteto (“sedosas plumas de un ala”) o contribuyendo a un uso especial del lenguaje rebosante de esteticismo (“grandes masas corales”, “verdadero deliquio amoroso”, “marcado sabor italiano”...).

Las funciones sintácticas se cargan de: elementos repetidos (el entusiasmo corría “de pecho en pecho y de mano en mano”), bimetraciones (“ola que sacude y pulveriza su espuma”), asíndetos (“aplaudió, vitoreó con frenesí”), muchos paralelismos de dos elementos quizá con anáfora (“un amor fingido el suyo, un amor creado por el poeta”), también de tres (“apoyábanse los pies y las manos en la cabeza, en los hombros, en la espalda de los cuerpos”), de cuatro y hasta los catorce elementos paralelos que conforman la dantesca escena del fuego (“estertores tremendos, palabras imposibles de moribundos, saltar de hijos sobre padres...”), sin olvidar el repiqueteo rápido de las enumeraciones impresionistas (“cayeron revueltos, maderas, palcos, lienzos de pared...”).

Los pronombres enclíticos (“a un lado veíase...”, “miráronse unos a otros...”) apenas ya existentes en los relatos de Bécquer, vocablos de uso anticuado como “filar” por engarzar “los tonos” y la expresión “no se sabe dónde se levantó de pronto una espesa nube de polvo...” de tono misterioso, confieren cierta pátina de arcaísmo a un texto cuyo nivel culto (léxico especializado -“tiple”, “galop”, “partitura”, “danza”, “debutaba”, “violín”,

“flauta”-, tecnicismos -“*stornello*”, “*rosiniana*”, “compás”, “tono”, “dúo”- y cultismos -“auditorio” < *auditorium*, “música” < *musica*, “público” < *publicus*, “escena” < *scena*...-) referido al espectáculo que incluye la zarzuela eleva el contenido a lo memorable.

La retórica semántica trabaja el campo visual con multitud de didácticas comparaciones orientadas a la imagen (el entusiasmo ante la voz solista se extendió “como llama por reguero de pólvora”, el anuncio del fuego “retumbó como un tiro en la sala”, la aterrorizada gente huía de las llamas en el patio de butacas “como montón de rabos de reptiles que hicieran sus contorsiones lamidos por las llamas”...), imagen igualmente eficaz en solitario (“la joven recibió la ovación con la alegría de un golpe enérgico del sol descargado sobre su alma”).

Las metáforas en serie dibujan la técnica vocal de Ángela Reyes (quien tras haber desarrollado la nota “recogía el son timbrado y lleno, empezábalo a cerrar quitándole pétalos y pétalos, lo desnudaba...” y el edificio del teatro en llamas (“que ya colgaba sus banderas de llamas en los balcones, poblaba de gallardetes de fuego las cimas, y desparramaba, en medio de un mar de pavesas, la inmensa cabellera de lumbre”).

Presenta el cuento todo un recorrido por estéticas inmediatas: atmósferas románticas (“habrían de flotar los mantos de las brujas antes de que sonara el toque de ánimas y se deslizaran en danza diabólica por el claustro”), ubicaciones realistas (“se cantaba *La Bruja* de Ramos Carrión y de Chapí”), por los exabruptos del Naturalismo (“de la alta galería caían apelotonados los cuerpos, y partían las ramas de luces de las bujías, haciendo estallar sus bombas en el aire”, “maldiciones horribles; muecas de rostros donde daban azotes de fuego las llamas”...) y la exquisitez parnasiana (“Ángeles abrillantaba las notas como perlas al jugar con ellas”, “había resaltado de las demás lo mismo que un diamante del estuche” y sabía reducir el sonido a “un leve hilo de oro”).

Resultando un oscuro Simbolismo el que matizó desde el principio la alegría del estreno de *La Bruja*: el huerto del escenario estaba bañado por una sombra “como la que llena los nichos vacíos en los cementerios” y el dúo “de marcado sabor italiano” sonaba con “*guiños* maliciosos” para preparar un

castigo al que sucumbió (“golpeó en los muros como si hubieran de abrirse para dejar paso franco a su huida”) quien inocentemente comenzaba a brillar (“poseída de esta duda que nace de la modestia”).

7.21. “La boda de espectros”

Fernando, tras “largo viaje”, llegaba, en torno a la una de la madrugada, a la pedregosa playa cantábrica situada al pie de “la *Roca del diablo*” tal y como había prometido a su amada año atrás, con la promesa de casarse.

Arribó la noche señalada su lancha de remos vislumbrando él sobre el monte a una petrificada figura vestida para la ocasión (“su cabeza de arropaba con un ampuloso velo”).

El canto de un “gallo invisible” despertó a toda una legión de “seres de origen ignorado” que le señalaban el camino de ascenso a la cumbre.

El encuentro del viajero con la mujer (aplaudido por el “aquejarre”) pone alegre broche a un servicio recíproco prolongado hacia atrás en el tiempo.

El alba disolvió “por las cimas” al grupo de seres extraños y el calor del primer rayo de sol explotó los huesos de los amantes.

Es un texto cuyos elementos fantásticos (“ronda fantástica”) articulan un mundo posible alejado del real.

El esquema actancial señala a Fernando como Sujeto protagonista movido por la búsqueda del Objeto: su propia boda, culmen de una relación previa (“como en un tiempo mis dedos por los revueltos rizos de tu pelo”). Adyuvantes son los seres que surgen de las rocas para acompañar a los contrayentes (“enanos”, “monstruo formidable”, “brujas”, “duendes”, “endriagos”...) y el sol desempeña función cercana a la de Oponente por desintegrar al reciente matrimonio de espectros.

La tipología textual es narrativa y breve, con estructura tripartita y abundantes elementos descriptivos, propia de un cuento tradicional:

-El marco describe la llegada (“lancha” -“casco”, “remos”-, “playa” - “piedras”, “conchas”...-) de Fernando a la “*Roca del diablo*” (“montañas”, “arrecifes”, “peñones”, “resquicios”, “huecos”, “grietas”, “picachos”, “crestas”, “cuencas”, “ensenadas”, “valles” -“arroyos”, “surcos del terreno”), a través del “Cantábrico” (“mar”, “ondas”), para encontrarse con su amada inmóvil (“ampuloso velo”, “cintura” -“estalagmita”-, “rodillas” - “ángulo rígido”-, “manos” -“libro”-) de madrugada.

-El nudo informa de cómo son los “seres de origen ignorado” (“gallo invisible”, “luces inquietas”, “enanos” -“dorado espadín”, “traje de murciélago”-, “brujas” -“barba puntiaguda”-, “duendes” -“enorme cabeza”, orejas de “abanico”-, “endriagos” -“cuerpo deforme”, “hocico de trompeta”-) y el propio Fernando (“espectro”, “hábito”).

-El protagonismo del cierre es para la luz (“claridad del alba”, “resplandor”, “sol” -“rayo”-, “llama”, “punto de luz”).

La voz narrativa se sitúa en un nivel extradiegético desde donde construye un relato no focalizado (“no la arredraban la presencia de las visiones ni las sombras y terrores de la noche”). Incluye las palabras de los personajes mediante un diálogo en estilo directo en el que los protagonistas expresan su fiel entrega recíproca y es fórmula del rito matrimonial (“uno y otro personaje se abrazaron después de pronunciados sus discursos, y el aquelarre agitóse con más inusitado brío que hasta entonces”).

La relativa cantidad de voces de origen onomatopéyico es reflejo de la atención prestada al sonido: “chorros”, “topaba” < *top*, “chapín”, “cencerras”, “chasquido”, “zumbido”.

Morfológicamente, predomina el estilo verbal, articulado sobre el pretérito perfecto simple de indicativo, *tiempo comentador* del primer plano: desde el marco (“sintióse una noche en la superficie de las olas...”) hasta el cierre (“...y siguió el paso de la corriente”).

El pretérito imperfecto de indicativo, *tiempo comentador* del segundo plano, se utiliza en las muy frecuentes descripciones (“los peñones recibían

los golpes del agua y se cubrían de ondas marinas”) y en algún momento de enlace narrativo con ellas (“un año hacía que al partir para largo viaje dijo a su amada...”).

En presente de indicativo están las aclaratorias apelaciones al conocimiento del mundo que el narrador sabe comparte con el lector (“dejaba la voluminosa cabeza moverse en forma de saludo como esos muñecos de resorte que vemos en los escaparates”...). El tipo de perífrasis verbal que más veces se repite quiere significar la obligatoriedad del encuentro (“muerto o vivo habré de acudir a la cita”).

La sintaxis de “La boda de los espectros”, como sucede en la totalidad de los textos breves de Salvador Rueda, avanza rebosante de ritmo: repeticiones (“bajó de roca en roca”), adjetivos bimembrados (“punto vago e indefinido”), muchos paralelismos de dos elementos quizá con anáfora (“ángulo saliente de sus rodillas, ángulo rígido y extraño”) y menos de tres y cuatro (“paladín fui porque me amases; poeta para decirte mis canciones; filósofo para aconsejarte constancia; sabio para enseñarte la ciencia de los perennes amores”), concatenaciones (“Fernando debía acudir a la cita con su amada, cita que se celebraría...”), asíndetos (“quejido seco, desacorde”), quiasmos (“enorme cabeza y orejas parecidas...”) y la enumeración impresionista “alcancé honores, títulos, riquezas”.

La literalización se hace evidente en unos epítetos (“viejas momias”, “fatigoso esfuerzo”, “revueltos rizos”, “claro manantial”) cuyo lugar antepuesto al sustantivo señala también la preferencia del texto por la subjetividad (fantástica) de los explicativos.

Estilísticamente significativa es la gran cantidad de veces que aparece el adjetivo “negro” (“negros arrecifes”, “negras llanuras”, “gallo negro”, “negros peñascos”, “negras serpientes”) como parte del más amplio campo asociativo de la “noche” (“espesas sombras”, “tinieblas”) y este del de la oscuridad espiritual (“fúnebres cencerras”, “terrores”, “marea diabólica”, “seres infernales”, “fantasma”, “aquelarre”) llena de sonidos desagradables (el gallo “dejó oír sus sonos agoreros”, los extraños seres “comenzaron la ascensión del monte entre un escandaloso repicar de broncos latones”, “un suspiro, parecido al que a veces produce el aire en la ruda garganta de las

piedras, exhaló el encubierto”, “y otro quejido, seco, desacorde, como el que arroja la cuerda rota de un instrumento...”, “dijo con voz trabajosa el enamorado, bien así como habla de imperfecto fonógrafo”, el sol hizo saltar los huesos “con ruido seco...”).

A este mundo oscuro pertenecen la mayoría de los seres fantásticos (“brujas”, “macho cabrío”, enanos con “traje de murciélago”, el monstruo que despide “negras serpientes de su cuerpo” y las “llamas de alcohol” que con su fuego ambientan el lugar infernal). Algunos de estos seres están caricaturizados: el macho cabrío mueve “mefistofélicamente la perilla” y las brujas tienen “la barba puntiaguda, como remate de chapín”.

Una vez que el recurso de la personificación ha conseguido la autonomía de los elementos del texto (los peñones “dejaban ir los chorros por sus grietas”, “algún lienzo de piedra [...] hacía frente a las negras llanuras del mar”, “la extraña forma del picacho veía impasible llegar...”) se van aproximando estos al lector a través de imágenes comparativas (la resaca “dejaba oír su respiración como el enorme pecho de un gigante”) hasta que las metáforas del diálogo de los contrayentes pintan con toda claridad la luminosidad de su amor (“Yo también [...] fui rayo de luna para seguir tus pasos en la selva y meter mis hebras de plata por el ramaje [...] fui claro manantial [...] poniendo toldo a tu dorada siesta, extendí mis ramas de jazmines cuajadas de oloroso diluvio de estrellas”) antagónico al de la oscuridad en que, por alguna razón, no tuvo más remedio que realizarse.

“El delicado nimbo -aureola de las imágenes sagradas, DRAE- del sol” simbólicamente acabó con todo lo que no podía iluminar pero “alzó una pequeña burbuja, que se coronó de un punto de luz” tras el salto de una rana “esmeralda”.

7.22. Conclusiones del libro

El más decisivo paso para establecer algún orden en el conjunto sigue siendo la configuración genérica:

1- Son cuadros:

a-Costumbristas: continúan con el mismo tipo de humor español, popular e ingenuo, aunque menos malicioso que el que tenían algunos de los cuentos, “Cuesta arriba” -Caída de Pedro Pachorra y su mujer en el camino hacia la feria de Mairena por no haber atado este bien los aparejos del burro-, “De tejas arriba” - Teresa recibe el ramo de Hermenegildo y le otorga el beso, también recompensa al accidentado recorrido de este por el tejado-, “El castillo de Santiago” -Miguel consigue el sí de Rafaela durante un fandango sobre el castillo de Santiago-.

b-Fantásticos: “Después del baile de las máscaras. (Lo que dicen los átomos de polvo)” -la llegada del día interrumpe el relato de los átomos que durante la actuación se han posado sobre las figuras de la “Lujuria”, la “Pureza”, una túnica llegada del Mundo Clásico...-, “El entierro del rayo de sol” -Averroes entierra un rayo de luz para su conversión en oro en la mezquita de Córdoba- y el inédito “La mesa de disección (cuento fantástico)”¹²⁰.

c-Visioncilla: “El vals de las hojas” -la aureola de poesía que caracteriza las visioncillas está presente en el baile sobre el suelo de las hojas tiradas por el invierno, símbolo del devenir de la humanidad pero, más que hacia la muerte, hacia la superación de la misma cuando el alma se abre “como flor de la materia”-.

2- Cuentos:

a-Tradicionales: muestras de “el castizo humor español, popular, entre ingenuo y malicioso, encarnado en los relatos tradicionales” (Baquero Goyanes 1949: 432) son “Una venganza chusca” -Alejo sufre la venganza de Ojoalerta por observar y proferir requiebros a la esposa de este durante el baño-, “Toque de rebato” -escándalo nocturno en la comarca debido a la búsqueda de agua del pollino de Clemente-, “¡Ciervo!” -Vistalince confunde constantemente la sombra de la pajilla que lleva en su oreja izquierda con ciervos de los que alerta a la partida de cazadores-.

b-Con raíces legendarias: “El alma en pena” (basada en un acontecimiento real, “el espantoso saco de Roma”, ocurrido en la primera

¹²⁰ S. RUEDA (1894), “En la mesa de disección (cuento fantástico)”, *La ilustración ibérica*, tomo duodécimo, Barcelona, pp. 10 y 11.

mitad del S. XVI) -Trevélez, buscando el perdón a sus pecados, consigue la salvación del prelado y la aparente apertura de un nuevo ciclo de misas que se abre con su muerte-.

c-Platónicas idealizaciones, entre el Simbolismo que relaciona el amor no correspondido con las rosas (“¡Qué raro!” -Andrés consigue, tras su muerte, recibir el amor de María- y “Remember” -la llegada del otoño confirma la transformación en amistad del amor del protagonista-) y la fantasía (“La boda de espectros” -boda tras la muerte que culmina un servicio recíproco prolongado hacia atrás en el tiempo-).

d-El mal, tras la preparación de “Margaritas a puercos”, sesga en este libro con una muerte casi unánime la clásica idealización horaciana: “Elegía” -Dieguete no habría muerto si no hubiera aceptado el desafío de su malintencionada pandilla de cruzar el Puente de los Once Ojos-, “La moneda fingida” -Alejo tampoco, si Rosa no lo hubiera animado a cogerle la peseta inexistente del fondo del pozo-, “El debut” -alguien tuvo que encender la “breve palma de luz” tras las cortinas del escenario-, “La alternativa” -La aparición sobre la arena, a la que *El Pimpli* ya llega nervioso, del toro se relaciona al instante con “el buey Apis”, sagrado en el Antiguo Egipto y asociado con la muerte-, “El baile de las nueces” -el interés de Sinforosa cierra en tragedia el tradicional baile de galanteo- y “La fuga del nido” -donde el cuidado de una madre pierde mucho valor si esta da “un torreo al muchacho” como recompensa a cada una de sus travesuras hasta que “sangraba por ojos y nariz”...-.

3-Género epistolar (periodístico) con modalidad argumentativa: Un tono optimista caracteriza las dos respuestas (“Carta abierta” -desde Madrid Salvador Rueda agradece a D. Juan Relosillas la reciente publicación en *El Correo de Andalucía* de una carta dedicada a su “humilde persona” y sus “libros”- y “A Virgilio Mattoni” -respuesta de Salvador Rueda a Virgilio Mattoni con quien coincide en resaltar el valor de las artes, aportando la idea de la superioridad de la naturaleza en que estas se basan-) de mayor melancolía en el primer caso y didactismo en el segundo.

Salvando el carácter descriptivo de algunos cuadros y la ausencia de Oponentes que generen intrincados nudos en el resto, podemos decir que el esquema actancial solo implica conflictividad en los cuentos: los cuentos tradicionales consiguen una divertida vuelta al orden; la leyenda sugiere una solución intermedia que reabre un nuevo ciclo; el Oponente de los cuentos simbolistas es la negación al amor del personaje femenino; “La boda de los espectros” es solución a un supuesto conflicto previo y el surgimiento del mal que triunfa porque nadie le hace frente es el tipo de Oponente que aglutina el último grupo de cuentos exceptuando “La fuga del nido” donde Periquillo al ver “el derroche de sol y alegría que la mañana derramaba sobre los campos” es capaz de dar “al olvido su casa, su madre y su aldea [...] y volvió a abrir las alas para echar el segundo vuelo...”.

Una vez conseguida la evolución del género descriptivo desde:

1-La idealización del mundo rural que proporcionaba el idilio griego, conformador de las siguientes “visioncillas”:

- En *El cielo alegre*: “El baño de los chiquillos”, “Tarde de Junio”, “La lluvia”, “La granizada”.

- En *Bajo la parra*: “La pareja de mariposas”, “Ráfagas de otoño” (decadente).

2-La fantasía con la que fue recubriéndose el mismo mundo rural:

- En *Bajo la parra*: “Visiones de la borrachera”, “La banda de música”, “El musgo”, “El campanario”.

- En *Granada y Sevilla*: “La noche de San Juan desde el tren”, “Desde el mirador de la reina”, “El Generalife”, “La puerta del vino”, “Iluminación en la Alhambra”, “El Miserere”, “La procesión del silencio”, “Padrenuestros y pinceladas”, “Las cofradías de madrugada”, “Desde la Giralda”.

...Hasta elaborar el poema en prosa..., disminuye el cultivo del género descriptivo en *Tanda de vales* en favor de una mayor presencia del género narrativo (trece cuentos frente a los nueve de *Bajo la parra*), aún por alcanzar su madurez en el cuento naturalista que llegará con *Sinfonía callejera*.

Exceptuando la existencia del recuerdo delatado por un “mi pueblo” (“El castillo de Santiago”), los cuadros costumbristas de *Tanda de vales* abandonan el narrador testigo (muy presente en *Granada y Sevilla* y característico de *El*

patio andaluz) para pasar a la generalización de la tercera persona, al estilo del narrador realista.

Tan solo hay, en el conjunto de los títulos de este quinto libro, tres excepciones debidas al protagonismo de la primera persona: las propias del género epistolar -periodístico- (“Carta abierta”, “A Virgilio Mattoni”), “Remember” (donde el narrador, cuenta su experiencia aconsejando la manifestación del amor porque si no, en el mejor de los casos, puede convertirse en amistad) y “El baile de las nueces” elaboración de un cuento desde un cuadro con su narrador y narratario convertidos en testigos de la escena (“como supongo al lector dispuesto, ¡quién no lo está a toda hora! a echar una cana al aire, le suplico se coja de mi brazo, y se traslade conmigo a la plaza de mi pueblo, que esta noche está hecha lo que se llama un verdadero plantel de mozuelas...”).

Este incremento de la narración frente a la descripción se observa también en la morfología verbal: cuadros y cuentos confían en el pretérito perfecto simple (tiempo comentador del primer plano) para el nudo (más o menos conflictivo). Las descripciones se realizan en pretérito imperfecto de indicativo (tiempo comentador del segundo plano).

Las dos precisiones a esta norma general son:

-En ambos cuadros fantásticos (“Después del baile de máscaras” y “El entierro del rayo de sol”) el pretérito perfecto simple se extiende sobre las tres partes de la narración.

-Se construyen sobre el presente de indicativo tanto “El vals de las hojas” (debido a la intemporalidad de la idealización) como “El baile de las nueces” (por la intemporalidad de la tradición que vuelve a delatar el origen costumbrista del cuento).

Los dos títulos pertenecientes al género epistolar (“Carta abierta” y “A Virgilio Mattoni”) responden a la lógica de cualquier situación comunicativa que emplea el presente de indicativo como “tiempo del mundo comentado” o conversacional.

Predomina en *Tanda de valeses* la referencialidad patente en el predominio del adjetivo especificativo, este se superpone con claridad al explicativo para:

- 1-Contribuir al rigor argumentativo de este género epistolar.

2-Facilitar la elaboración de teorías:

a-“se atormentaba a sí propio, combinando sales y sustancias para ver de obtener, por medio de una *crystalización* de la luz, el oro” (“El entierro del rayo de sol”).

b-“me posé en la blanca corona de una virgen que acudió al baile a presenciar un nuevo horizonte de la vida. El cuadro magnífico producíale estremecimientos de júbilo y le dibujaba bellas y profanas visiones. Iba tras este símbolo de la *Pureza* con paso cauteloso la acechanza, que anhelaba urdir una trama...” (“Después del baile de máscaras”).

c-“No aceptó ella la rosa que él le ofreciera en vida, en señal de cariño, y la muerte enviaba el espíritu del enamorado a recoger el beso negado a sus labios, a posarse en el pecho, altar donde no pudo officiar su pasión” (“¡Qué raro!”).

3-Expresar acontecimientos sociales (una cacería -“Ciervo”-, una zarzuela -“El debut”-, la toma de la alternativa -“La alternativa”-, el baile anual que permite a los jóvenes que pasan de los quince años las declaraciones de amor -“El baile de las nueces”-, nueva escena de galanteo se desarrolla en el castillo levantado por los mozos para el día de Santiago -“El castillo de Santiago”) o vitales (“El vals de las hojas”).

Superficial división del adjetivo según el significado resultaría si obviáramos su detallado trabajo para la consecución de la prosa artística presente en el conjunto de los libros de Salvador Rueda.

La sintaxis continúa siendo unánime y saturadamente rítmica (“allá van sin saber dónde: aquí chocan, allá ruedan, allí caen, más allá se alzan y vuelven a sostenerse para formar de nuevo el torbellino y recorrer enormes distancias” -“El vals de las hojas”).

En cuanto al nivel de lengua, siempre es culto en los textos que tienen que ver con la fantasía (cuentos: “¡Qué raro!”, “Remember”, “La boda de espectros”; cuadros: “Después del baile de máscaras”, “El entierro del rayo de sol” y la visioncilla “El vals de las hojas”); en el del madrileño estreno de

La bruja (“El debut”) y en el de la respuesta epistolar a Virgilio Mattoni (quizá debido a cierta distancia conceptual con las ideas del pintor sevillano).

Nivel medio o coloquial poseen el resto, es decir, la mayoría, debido a los abundantes motivos populares.

En el conjunto de estos títulos, el estilo directo de los personajes incluye muestras del nivel vulgar (“Toque de rebato”, “Ciervo”, “La fuga del nido” y “Una venganza chusca”; abundantes en este último título “-Bienafortuná el agua...”, “-Asín fuera yo olita...”, “no enmuezcas”, “pecho e piedra”) y/o de las hablas andaluzas (“El baile de las nueces”, “De tejas arriba”, “El castillo de Santiago”: ceceo “No vez mi desvelo”, yeísmo “por un cachiyo de luz”, pérdida de “d” intervocálica “me llenas too por dentro” que puede llegar al apócope “De ná sirven...”, aspiración de “h” inicial de palabra que suena como una “j” muy suave “lo que he de jacer” y pérdida de sonidos finales “no está la verdá”).

CAPÍTULO VIII

SINFONÍA CALLEJERA (1893)

8. SINFONÍA CALLEJERA (1893)

La publicación de *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* tiene lugar en 1893 (Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández. «Biblioteca Rueda», 3) y contiene: “Aguafuerte”, “El zapateado”¹²¹, “La escuela española”¹²², “Casorio y zambra”, “La copa de champagne”, “El muelle de Málaga”, “Un valiente”, “Visiones de la borrachera”, “El esquileo”¹²³, “Idilio y tragedia”.

8.1. “Aguafuerte”

Sorprendente encuentro y maltrato de “Careto” hasta su muerte ante los ojos del joven que lo había criado.

“Aguafuerte”, el título, es anuncio de la fidelidad pictórica con que se describen las impresiones de un primer recorrido a la ciudad con motivo de alguna feria comercial, puesto que el viaje congrega a “veinte pueblos con los productos de los campos”.

El narrador comienza contando su solitaria vida en un pueblo de las montañas: y cómo toda la ciencia que fue aprendiendo procedía del entorno natural en el que cuidó a un burro llamado “Careto”. Prueba del agradecimiento del animal es que llevaba a su dueño entre “los compases más armoniosos de su paso” o que acudía raudo a su llamamiento buscando “azúcar”, “pan” o “espigas”.

La precariedad de la economía familiar obligó a vender a Careto.

Las mismas necesidades de subsistencia decidieron el oficio del narrador: sería arriero. Su viaje iniciático a la capital tendría por objeto la venta de “cajas de pasas”.

¹²¹ S. RUEDA (1886), “La bailadora de café”, *El Globo*, núm. 3861, 26 de mayo, p. 1. Luego en *Blanco y Negro*, núm. 40, Madrid, 7 de febrero de 1892, pp. 11-12 (con el título “El zapateado”).

¹²² S. RUEDA (1886), “El maestro de escuela”, *El Globo*, núm. 3957, 30 de agosto, p. 1.

¹²³ S. RUEDA (1886), “El esquileo del burro”, *El Globo*, núm. 3922, 26 de julio, p. 2

Sentía expectación por la “tantas veces apetecida Málaga” al tiempo que sabía debía ir dando por finalizados sus líricos y contemplativos años infantiles.

El nuevo arriero partió con el apoyo de sus padres y los encargos de sus hermanos. Tras recorrer estrechas sendas, desde la cresta más alta y con la primera luz del día pudo contemplar, por primera vez: el mar.

Entre la marabunta de gentes y diligencias, la caída de un burro por exceso de carga desencadenó risas estrepitosas y un cruel ensañamiento traducido en burlas, golpes y auténticas vejaciones sobre el animal. No pudiendo soportar el joven la segunda puñalada sobre los lomos de Careto se interpuso convirtiéndose él en nuevo receptor de insultos.

Careto, antes de morir, lamía los pies del que reconoció como su amo embadurnándolos en sangre.

El viaje comercial, además de umbral de la vida adulta sentó en el narrador la sólida idea, luego confirmada, del cainismo humano con el débil.

Se trata de un argumento verosímil recreador de un mundo posible coincidente con el real y portador de una intención crítica con el comportamiento humano.

Actancialmente el texto presenta a un Sujeto feliz con el Objeto de contemplar la naturaleza, cuidar de Careto y escribir versos.

El único Oponente resulta ser el padre cuando, por justificadas razones económicas, vende a Careto y convierte a su hijo en el arriero capaz de ocuparse de las bestias y del campo e ir a la ciudad para vender lo recolectado.

Vertebbran la acción dos personajes protagonistas: el narrador y Careto. Ambos presentan un tipismo procedente de la idealización que llega de “los cañaverales que sonaban como las flautas de un idilio”.

Personaje colectivo secundario y plano es la familia del narrador: de la madre conocemos sus emociones “mi madre que lloraba”, de los hermanos que piden regalos “A mí una guitarra”, del padre que anima y dirige las ocupaciones de los miembros de su familia desde el punto de vista del abastecimiento familiar.

Secundarios también son las gentes que encuentra camino a la capital “vi pasar pueblos alegres”; y planos por el único rasgo que los define (la crueldad) son los arrieros.

Muestran particular ensañamiento con el animal: el dueño de Careto en el momento de su muerte quien con una “calabaza llena de vino [...] regó el cuerpo del asno” y los arrieros borrachos que le recitaron honras fúnebres, le golpearon, lo ataron a un carro cayendo todos sobre él cuando la cuerda se rompió y le asestaron toda una serie de cuchilladas.

El relato comprende un transcurso temporal que va desde antes de cumplir el narrador los catorce años “Todavía no contaba yo los catorce cumplidos...”, “llegué a tener amores, a los catorce años, con todas las mariposas que deslumbraban mis ojos”, “me arrojé con mis quince años, en medio de aquel círculo de fieras”... hasta la edad adulta desde la que refiere el pasado “Y desde entonces, [...] veo que...”

La acción se desarrolla en un medio rural montañoso próximo al mar que “se extendía cantando su gloria en el fondo de aquellos bastidores de montañas” y a “cuatro leguas” de la capital malagueña. Ubicando en la realidad estas coordenadas, puede tratarse del pueblo natal de Salvador Rueda, Macharaviaya situado a 25 kilómetros de Málaga.

“Aguafuerte” pertenece al subgénero narrativo (cuento) con cierto costumbrismo relativo a la subsistencia agrícola y ganadera “aparejar una bestia, echarle encima dos tercios de cajas de pasas...”.

Por esta razón, y cierta idealización en la descripción de personajes “mi padre me daba ánimos” y lugares “embelesado y absorto [...] ante los hilos de las arañas tramados como redes de luz” no toma mucha distancia respecto del cuadro costumbrista “inmenso cuadro de seres”.

El presente relato posee estructura tripartita basada en la distribución de los tiempos verbales. A través del imperfecto de indicativo el lector conoce:

-La etopeya del narrador “ni por casualidad habían visto mis ojos un alfabeto, cuando ya sabía leer de corrido [...] en las hojas de un árbol, en la página movable de una fuente, [...] ¡Qué educación tan extraña...!”.

- El retrato de Careto “...yo tenía un burro. Un burro retozón, inquieto, vivo, flexible de remos y de voluntad. [...] Mi rocín era el más notable de todos los rocines del pueblo”.

-Y la topografía del lugar “Efecto de mi perpetua soledad enfrente de árboles, ríos, mares y montañas...”.

El nudo se apoya en el pretérito perfecto simple de indicativo, adecuado para incluir una serie de conflictos:

-La venta de Careto “en mi pobre casa, hubo necesidad de venderlo”.

-La aceptación de un oficio, por parte del narrador, que no iba a ser el de poeta “Mi padre decidió echarme a arriero”, “adiós mi perpetuo sonambulismo de poeta-niño”.

-La muerte, por maltrato, de Careto “dejó ir un caño de sangre por la herida, volvió a lamer mis manos, y murió”.

Al nudo pertenecen también la escena de la carga de la mercancías: “vereda”, “caballerías”, “cuadra”, “cajas”, “lomos”, “leguas” y la incursión en el mundo adulto (“traspuse la cordillera”) con su descripción abigarrada: “atronadoras diligencias”, “cascabelería loca y triunfal”, “acentos distintos”, “rostros diversos”, “barcos”... y la definición de la capital como “soñada Babilonia”.

El desenlace continúa con el pretérito perfecto simple de indicativo “Después, todo aquel río de gente siguió su camino hacia Málaga con la algazara y la alegría de quien va en una fiesta atronadora”.

El último párrafo (valoración moral) lleva la cronológica analepsis hasta el centro deíctico del narrador extradiegético-homodiegético, a su presente de la escritura, indicando que el suceso de aquel día ha continuado haciéndosele presente y desde entonces cuando alguien cae “en el surco de la vida [...] corre a acabar con ellos el salvaje tropel de lobos humanos”.

La cercanía y expresividad en el lenguaje se consiguen, además de con la variedad meridional y el nivel medio, a través de exclamaciones “¡Pobre Careto!”, “¡Qué tristes se quedaron los campos...!” “¡arre, burro!” e interrogaciones retóricas “¿Dónde había ido a parar?”...

Morfológicamente la superioridad del número de verbos, además de la existencia del conflicto, confirma la presencia del género narrativo.

Entre los adjetivos:

-El casi doble número de especificativos contribuye a la verosimilitud del texto “un burro retozón, inquieto, vivo, flexible...”.

-El superlativo consigue el efecto de la idealización “uno de los brutos más débiles”.

-Y el predicativo poetiza valores circunstanciales “Tan extenuado y mísero se hallaba, tan consumido...”.

El ritmo procede de la reiteración en bimetraciones “vida de embelesamiento y contemplación”; paralelismos, con o sin anáfora “pronto iba a descorrerse la cortina, pronto iba a rasgarse el telón...”; quiasmos “página movable [...] brillante fondo”; concatenaciones “Todos estos encargos me hacían mis pequeñuelos, y partí. Partí...”; profusión de paralelismos en series “vi pasar pueblos alegres [...], vi cruzar como relámpagos las atronadoras diligencias [...], oí acentos distintos, contemplé rostros diversos, me llené de sagrado terror ante los barcos [...], percibí [...] un grave concierto de campanas...”; adjetivos que se multiplican en torno al sustantivo “grandes lienzos verdes” y enumeraciones impresionistas “qué era una máquina, un vehículo, un palacio, un inmenso cuadro de seres”.

La semántica recoge la doble vertiente finisecular: palabras terruñeras (“dejándome túrdigas de los dedos en las breñas”, “las bestias, que venteaban en la sombra la senda”) conviven con un léxico abierto ya a la sensorialidad del color (“brillante fondo de un crepúsculo”, “sangrientas agonías del sol”, “lejanías del cielo que se teñían de púrpura”) y la luz (“Aprendí [...] color, en la luz”).

El vocabulario articula estéticas preciosistas (“el burro brillaba como una joya; su pelo era de seda”), evasivas (“una soñada Babilonia, de algo desmesuradamente grandioso que se esfumaba en los límites de mi ensanchada y palpitante fantasía”) y simbolistas (“fuentes que me daban de balde su música”) pero, sobre todo, espiritualmente rítmicas a través de metáforas que enlazan el mundo recién descubierto con el familiar lleno de versos:

las olas [...] me parecieron versos también. En las viñas [...] creí ver también el ritmo, el verso, la armonía [...]. Los árboles plantados a compás, las filas de dulces cañas, el telégrafo [...], el paso uniforme de las cabalgaduras, la cadencia de las coplas [...] todo penetró en mis oídos como una armonía magnífica.

Tropos siempre al servicio de la visualización conseguida con imágenes impresionistas “el engranaje de sus huesos”, “Batieron las bestias con los cascos el suelo”, “un pueblo de olas rodaba por su superficie”, “recibiendo en el alma, como en una esponja abierta”...

El narrador mantiene los arcaicos pronombres enclíticos que arrastra la tradición (“determinóse a lanzarme”, “Rompióse la soga...”, “díjome mi padre”...).

Y el nivel coloquial es general tanto en su discurso (“Conocía yo a maravilla sus gustos...”, “sin cuidarse más del burro que de lo que en Roma estuviese pensando el Papa”, “redoblaron los dimes y diretes”...) como en el de los personajes cuyas palabras conforman diálogos en estilo directo (“-¡Eh, tú...!”, “-¡Ea...!”, “-Lo quería apurar de una vez”, “-Ya puez arrancarle la piel pa un mapa”) y hasta un responso fúnebre irónicamente marcado mediante la letra cursiva (“-*Dóminuz bobizco*”).

Las conversaciones reflejan la variedad diatópica meridional (en concreto, de las hablas andaluzas): apócopes “pa un guitarro”, ceceo “rezponso”, aspiración de “h” inicial y pérdida de “d” intervocálica “jerrauraz”, confusión “r”/“l” “der mundo”, yeísmo “las yeva”, pérdida de consonantes finales “laz gana de vivi”...

El autor real supone la existencia de un lector real a quien dirige la expresión de la valoración moral que cierra el texto, y acerca al plano del aprendizaje personal un suceso con los guiños cervantino (“me armé arriero andante”) que en *Bajo la parra* protagonizan un cuento entero “La pulga”.

8.2. “El zapateado”

La brillante actuación de Concha “La Carbonera” es el tema de “El zapateado”.

El narrador se decide a contar el espectáculo al que una vez asistió en el café cantante “El Burrero” de Sevilla.

Se trata de un baile flamenco y anuncia que pondrá especial cuidado en la forma de describirlo porque quiere que el estilo sea fiel reflejo del “justo movimiento del baile”.

Concha “La Carbonera” es una reconocida bailaora joven, sensual y atrevida. Antes de arrancar el zapateado con toda la zambra que le refuerza el acompañamiento exhibe su figura sobre el tablado manejando el mantón de Manila y haciendo sonar, a modo de afinación, los zapatos.

Enseguida desata el fervor de los espectadores que la piropean y gritan los gestos y pasos (“buenas reglas”) que desean presenciar por formar parte de “lo bien zernío y zapateao”.

Ella incluye cuantos puede mientras alcanzan clímax ascendente “palmas”, “voces”, gracias, taconeo y música antes de un sincronizado final.

“El zapateado” construye un mundo posible tan coincidente con el real que el lector puede ver a través de la experiencia del autor.

Su tono es optimista, festivo y enfervorizado y busca la completa verosimilitud con la ayuda de un estilo adaptado al ritmo del baile.

El Sujeto, Concha “La Carbonera” tiene por Objeto el desarrollo de su actuación flamenca.

Empujada por el Destinador de su propio arte, dirige este al público (Destinatario), donde se encuentran los dos espectadores diferentes que opinan sobre la coreografía y sus adornos, y otros espontáneos a quienes arranca emotivas expresiones.

Ayuda (Adyuvantes) imprescindible de la actuación es el grupo de “personas de su mima laya”: los que “tocan las palmas”, ambientan con “voces” y “jipíos” y el “tocador de la guitarra”.

El lugar del zapateado es un café cantante que existió en Sevilla (calle Tarifa) fundado por Manuel Ojeda Rodríguez apodado “El Burrero”. El personaje principal también es real: la bailaora granadina Concepción Rodríguez, Concha “La Carbonera”, cuya vida transcurrió entre los siglos XIX y XX.

La acción tuvo que desarrollarse entre 1881, fecha de la inauguración del local y algún día anterior el 26 de mayo de 1886 en que este cuadro se publicó en el periódico madrileño *El Globo*.

Dividido en tres partes, la presentación coincide con “la declaración de intenciones” del narrador: este, recuerda una escena pero sabe que deberá esforzarse si quiere plasmarla por escrito “el cuadro no se pinta por sí solo como holgara a mi pereza”. También sabe que debe escribir con cierta medida porque la escena tuvo “más color y relieve de lo que deseo poner al público en el lienzo”.

Considera igualmente que a todo el mundo no tiene por qué gustarle el flamenco, por eso no pretende hacer sentir la alegría que compartió en el momento del zapateado sino contarlos bien “no vale ser alegre cuanto decidor”.

Finalmente, habla del modo en que va a conducir la escena: va a ser informal, desordenado “deslavazado”, carente de gravedad o “empaque”; no va a ser chistoso o burlón “donairoso”, ni el escrito resultará de los efectos del vino “tocado a la chamberga”. Asume la responsabilidad de un pintor, porque se propone expresarse tan claramente que el lector pueda ver cuanto vaya leyendo a través del esparcimiento del color “quisiera que de mi parte revibrara el color”. Adaptará, por ello, el estilo al ritmo del zapateado.

El desarrollo es la acción en sí: presenta a la protagonista y el lugar de su actuación “es la nunca bien palmoteada bailadora de flamenco que se taconeaba y brincaba en *El Burrero* de Sevilla, a la cual bailadora llaman *Concha la Carbonera* en la ciudad de la Torre del Oro”.

Tras este primer párrafo del desarrollo, los dos siguientes detallan su prosopografía con los subtemas: “diez y ocho años”, espesa melena rizada, “talle”, “ojos”, “boca”. Prosopografía convertida en retrato por la valoración

de estos elementos físicos: es una “rosa” abierta, “una viva primavera” y “una paloma... en punto a comérsela”.

En el párrafo siguiente sale al escenario, realiza los necesarios gestos que preparan y centran su actuación: hace sonar los zapatos “la primera de talón con la segunda de puntera”, “ondea [...] los brazos” y cierra el mantón de Manila sobre su cuerpo “con templequeos de cintas y de flecos”.

Párrafo adelante, el grupo que la acompaña abre la zambra con el punteo de la guitarra “Enrejadillos de notas [...] palmas, jipíos y dolores” que ella sigue en bajos susurros hasta canalizar toda la fuerza de su persona mediante “requilorios de muñecas”, “repicadillo de contrafuerte y golpes de puntera” y una actitud corporal de flamenca soberbia sobre el escenario y la sala “endiosando el rostro”.

Ante esto, los espectadores, de alguna manera increpados, manifiestan, por párrafos, su sentir: en el primero, “una voz” quizá conocida por lo atrevida, anima a la bailaora, compartiendo su emoción musical, a expresar el arte que sabe conoce “... me vazătē á pizá la araña [...], pregoná pezcao [...] echá el pregon de laz florez...”.

Tras la andaluza interjección del “¡Olé!” otro espectador idealiza cuanto ve “...ni ziquiá tiene uztē que apontocá loz cachitoz e gloria que yevaztē por piez...”.

Concha oye el conjunto de las intervenciones mientras se afana (“repiques primorosos...”) por cumplirlas durante los diez gerundios que dura el tiempo de su actuación “poniendo unas banderillas [...] pisando [...] la araña [...] imitando al gallo...”.

El final del texto coincide con el de la escena, y aquí: al necesario papel de la semántica añade determinación un ritmo que primero se distribuye en paralelismos (“Las palmas aumenta; las voces se multiplican; los términos y dicharachos se cruzan”); luego se vuelve, con el zapateado, “más vigoroso y rápido” y finalmente es vehículo de una progresión de agudos que suenan como “cuchillos en una refriega” hasta cortar la sintaxis en una percutida anáfora final: “¡ya!”.

El texto es la analepsis cronológica de una escena y tiene, como tal, carácter descriptivo. Se desarrolla según el ángulo de una voz extradiegética

homodiegética que la refiere, en calidad de testigo, incluyendo la participación mimética de otros espectadores a través del estilo directo.

“El zapateado”, por querer reproducir fielmente la cronología del baile, mantiene una claridad extrema en la presentación de la información convirtiendo las unidades significativas en párrafos.

Se marcan en cursiva los elementos que coinciden con la realidad: *El Burrero*, *Concha la Carbonera*, *Manuel* (nombre del fundador del café cantante, y probable dueño en el momento de la escritura) y palabras significativas del arte que se está expresando: los *jipíos* (forma andaluza de “hipido”, grito, quejido, lamento del flamenco), la *inspiración* que refleja la preparación de Concha antes de arrancarse a bailar, la *fiera* que espera ver el espectador en sus arrebatos y el *doctorado* en “coreografía popular” que garantiza la calidad de la actuación.

Morfológicamente, la muy superior presencia de verbos asegura la descripción dinámica de la acción: el pretérito perfecto simple pasivo (“fue presenciada por mis ojos”) la arrastra al recuerdo y el resto son, sobre todo, presentes que en el marco se corresponden con el momento de la escritura (“hoy me viene en deseo echar un capítulo de lo flamenco”).

Además de los señalados gerundios que refieren acciones continuas son muy frecuentes las perífrasis incoativas en adelanto de lo que va a suceder o se espera que suceda “me vazăte a dar, en tan y puea, toos los quiquiriquies der gayo”.

Los adjetivos, apenas representados son, sobre todo, explicativos y aportan una sensorialidad próxima a la sinestesia (“encendida boca”, “sonoro tablado”, “llameantes espadas”); a veces, rodean al sustantivo “airoso chambergo pedido a un circunstante”; son reflejo de la intención literaria del texto (“pulquérrima persona”) y, en forma de predicativo, resultan muy útiles para expresar los matices a la vez líricos y circunstanciales de la acción (“Deslavazado y mal traído de empaque, ya que no donairoso ni tocado a la chamberga, acometo mi empecatada tarea”).

La consecución del ritmo es, evidentemente, el objeto del “El zapateado”, tanto, que el yo narrativo subordina a él el “estilo” “batiéndolo y zarandeándolo”. Ritmo presente en una saturación de bimetraciones “sin

desperdiará ni pestañear”, paralelismos de hasta diez elementos coincidentes con las actitudes del baile, polisíndetos “Y por Dios [...], y no vale ser alegre...”, epanadiplosis “Ya lo anuncia [...] ¡Ya!” y enumeraciones que atropellan el movimiento “arrastra, lleva, trae, mueve y zarandea”.

El cuadro adquiere plasticidad en las imágenes: cuando Concha suelta “la mata de pelo” hay en Sevilla “una inundación de ondas”, la boca se compara a “canuto de canela” y sus ojos “relampaguean homicidios”.

La espontaneidad del lenguaje está presente en las palabras del narrador “su talle, de los de rumbo y precio” y, por supuesto, en las de los personajes cuya variedad de lengua es la de las hablas andaluzas (puesto que la acción se desarrolla en Sevilla) con el muy repetido rasgo del ceceo, aspiración de “h” inicial “jazé”, pérdida de consonantes finales “yamá”.

“El zapateado” surge de la confluencia de un conjunto de motivaciones artísticas: el autor es un “pintor” que plasma en un “lienzo” una escena de cante y baile adaptando la lengua al ritmo del espectáculo. Estos elementos pictórico-musicales aparecen en el antetítulo del texto publicado en el periódico Blanco y Negro: “Nota de color. El zapateado”.

Autor que acostumbra, como vuelve a suceder, en sus textos a reproducir el pragmático esquema comunicativo: “uno” (emisor) “deseo poner al público en el lienzo” (receptor), el mensaje “la cosa tal y como fue presenciada por mis ojos”, desde el ámbito espaciotemporal en el que me encuentro “hoy”.

8.3. “El esquileo”

Burlas de baratilleras y chiquillos acompañan el esquileo de un “probeta” rucio.

El gitano Perico se encuentra “a la sombra de uno de los muros del seco Guadalmedina”. Prepara el instrumental para trasquilar a un flaco burro, quizá ya anciano por el poco movimiento que muestra “sin poder adelantar ni retroceder... en caso de que lo intentara” y por la flacidez de sus carnes “Con el lacio belfo convertido en largo columpio”.

El primer sonido de la tijera alerta a los muchachos que juegan cerca y se aproximan para bromear metiéndose con el deslucido aspecto del rucio.

El bohemio, haciendo oídos sordos, ata sus patas y afianza el acial, como si la vida rebosara por el jumento, procurando su quietud durante la labor.

Ya se dispone a dar el primer tijeretazo cuando “un enjambre de moscas” sale de entre los surcos de sus costillas.

El segundo tijeretazo pone sobre aviso a “vendedoras y dueñas” de la tarea que va a comenzar. Mientras, continúan los improprios de los “pilluelos” que acaban haciendo estallar a Perico cuando oye que su burro vale lo que “un terrón de jigos”.

El gitano les dirige entonces sartas de maldiciones que, naturalmente, continúan generando respuestas y risas, pero ya no solo de los chiquillos sino también de las vendedoras a las que el esquilador denomina “mares de Júas”.

El encuentro debe resultar poco agradable para Perico porque es receptáculo de “salivas y catites” y protagonista de un “jolgorio” en el que no participa.

A pesar de todo acaba su tarea, teniendo que oír al final que podría hacer sonar las cuerdas del burro libre de pelo, a modo de guitarra.

Imagen semejante percibe el narrador “arpa eolia colgada de verde y olorosa rama”.

El argumento construye un mundo posible coincidente con el real y solo cruel para el gitano, blanco de “gracias” ajenas, al que el narrador juzga con cierta benevolencia, pues también explota la insana delgadez del burro comparándolo con un instrumento musical: un arpa eolia que el paso del viento hace sonar.

Actancialmente, hay un único personaje principal: Perico quien, aún con cierta riqueza, no deja de ser plano ya que el lector solo conoce de él el oficio de esquilador que realiza y las ocurrentes maldiciones que profiere, como la tradición dice suelen hacer los gitanos. El “Objeto” de Perico es esquilar a un burro débil encontrándose con los “Oponentes” de pilluelos y revendedoras que, en el caso de los primeros, además de incordiar, lanzan arenilla y salivazos.

La acción sucede en uno de los muros del Guadalmedina (breve río, de tan solo 47 km, que desemboca en el centro de la ciudad de Málaga). El cauce del río, además de breve, debía estar iróicamente seco o muy escaso “cuyo lecho hay que regar para pasarlo”.

Y durante una estación lo suficientemente cálida como para que Perico buscara la sombra y decidiera esquilarse al rucio para facilitarle la realización de las tareas campesinas: carga (paja, leña...), hacer surcos, sacar agua con la noria...

“El esquileo” es un texto narrativo, con bastante diálogo, porque dentro de la descripción del oficio costumbrista de esquilarse se encuentra el pequeño conflicto que sufre el protagonista al ver estorbada su realización.

En una estructura tripartita ordenada cronológicamente, el marco presenta el lugar “muros del Guadalmedina”, al protagonista “Perico el gitano” en su oficio (“instrumento de la trasquila”, “acial”, “soga”, “burro”) y el retrato del animal esquilado “armazón viviente”, “cabizbajo”, “costillas” marcadas, “lacio bello”, “hopo fijo e inmóvil”, “ánima” sin muchas fuerzas.

El nudo comienza con la reproducción en estilo directo de las palabras de los chiquillos azuzando a Perico “-¡Cha, qué potro! [...] Ni siquiera vale la pelá” que suponen el inicio del conflicto.

Recoge esta parte central el proceso de preparación de la labor, escena costumbrista que consiste en: atar las patas al jumento, situar el acial (instrumento formado por dos palos de madera de unos 20 centímetros cada uno, unidos por una cadena, que se coloca en los morros del burro para inmovilizarlo) y sacar las tijeras de la faja “combadas las hojas como torcidas piernas de zambo”.

El resto, es un cruce de incordios y maldiciones entre Perico y los pilluelos y baratilleros. El gitano dirige dos de sus series defensivas a los muchachos y la tercera y última a las dueñas de puestos.

El desenlace parece encabezado por una pequeña presentación “El jolgorio y la broma se hacen generales en todo el río, y cada cual acoge con grandes risas la desesperación del gitano” y lo cierra el remate de un chiquillo “-¡Perico, ya templaste el guitarra; ahora empieza la tocata!”; metáfora que

sigue trabajando el narrador al definirlo como “arpa eolia”, siempre desde un lado positivo “verde y olorosa rama”.

Conduce el texto la voz de un narrador extradiegético y heterodiegético que adopta una perspectiva omnisciente “el burro ni se percata siquiera de lo que pretende el gitano”.

El texto parece reservar la cursiva para coloquialismos usados en el sur peninsular (*trasquila, chaveas, pelá, chusqueo y motas*) ya que otros coloquialismos (como tales registrados por el DRAE) de uso más general, no están en cursiva “jolgorio”.

Las exclamaciones presentes en los diálogos tienen como finalidad: subrayar la ironía “-¡Como que se va a desbocar!”, radicalizar los imperativos “-¡Cayase!”, increpar al interlocutor hasta sacarlo de sus casillas “-¡¡Perico, Perico!!” o hacer más molesta la última broma a través de la elevación tonal “-¡Perico, ya templaste el guitarra; ahora empieza la tocata!”.

Morfológicamente el texto se construye en presente de indicativo como corresponde a la inmovilidad costumbrista, dando lugar una narración simultánea. Arcaísmo genérico que confirman los pronombres enclíticos “desátase de nuevo en improperios”.

Destacado papel tienen los gerundios, que permiten al lector imaginar acciones extendidas en el tiempo “apretando los puños”, o las muy frecuentes perífrasis ingresivas comentadoras de la expectación que despiertan los eventos que comienzan “vamo a ve lo que jaze”, “-No le vayas a cortar una cuerda al arpa”. Por otro lado, todas las maldiciones que profiere Perico, deseos referidos a un futuro hipotético, van en presente de subjuntivo (hasta un total de dieciocho) “asine os frían a toos juntos en una sartén”.

Los escasos adjetivos, en su mayoría explicativos, subrayan el carácter literario del texto a través de: sensoriales epítetos “sonoras melodías”, “verde y olorosa rama”, “sonoras carcajadas” y valores cercanos a la sinestesia “relampagueantes tijeras”, “fogoso alazán”.

El ritmo sigue presente en frecuentes bimembraciones “y va y viene a su alrededor”, polisíndetos “y te chupen los alacranes, y pongan tu cuerpo como el de este probete de rucio”... y en la serie de maldiciones en subjuntivo del bohemio “mal jumento os rebuzne en las orejas y mal buey os aplaste”, de

gran lirismo y comicidad “que caigáis de cabeza en las calderas de Pedro Botero, y allí os pinche con la lanza lo mismo que a los guñuelos”.

Del plano semántico destaca la extensa reproducción de las palabras de los personajes en estilo directo y, al igual que el narrador, en un nivel medio o coloquial “*trasquila*”. Pero también la variedad diatópica de las hablas andaluzas en todos los interlocutores con rasgos como: ceceo y pérdida de “d” intervocálica “zi paece”, eliminación de consonantes finales “encargás e vendé”, aspiración de “h” inicial “jaze”, yeísmo “Cayase”...

...Así como la particularidad lingüística de “la jerga peculiar de la bohemia”: vocablos “mengues”, maldiciones y apóstrofes “hijo de la bruja”, “hijos de la tarasca”, “mares de Júas” (en nada menos ofensivos que el “arrastrao”, proferido por un espectador, o todas las incitaciones llegadas a Perico y al jumento).

El narrador, no obstante, parece anclar el texto en el plano afectivo sirviéndose de: diminutivos (“pilluelos”, “chiquillos”), la familiar denominación de Pedro > Perico y múltiples recurrencias sobre la alegría (“alegre tijereteo”, “tempestad de alegría”) protagonista indiscutible del último párrafo “Efectivamente, al rozar el viento las escuálidas costillas del rucio, parece arrancarles sonoras melodías...”.

8.4. “La escuela española”

Revolución de la clase de D. Nepomuceno debido a su ensimismamiento en glorias pasadas.

El conjunto de los alumnos declaman a coro. Al parecer, los “treinta o más chiquillos” no muestran gran inteligencia (“falta de sustancia que exprimir”) pero, aún así, los sábados por la tarde que toca doctrina “La escuela se halla en toda su esplendidez” y el maestro viste su levita heredada, en honor de la religión.

D. Nepomuceno, sin embargo, no lleva una vida tan holgada como aparentan sus buenas formas: solo recuerda haber cobrado una vez (el *Dos de*

Mayo, fecha que no olvida por ser la del día en que se casó) y consecuencia de esto es tanto su aspecto deslucido y delgado como el deseo incontrolable que mostraba ante la percepción de succulentos platos.

El caso es que la evocación del demasiado lejano salario distrae al maestro mientras escucha avanzar la lección: un alumno conductor del coro va pronunciando las verdades de fe que repite el resto. “D. Nepomuceno dominando el tumulto” se dirige a “Miguelito” para enseñarle a hacer la señal de la cruz de que habla la cantinela.

Pecados capitales y obras de misericordia son otras doctrinas que la clase proclama pero el ensimismamiento del maestro definitivamente la arrastra al alboroto cuando este explica las vivencias de aquel día conectando con su propio mundo de idealismo y ensoñación.

Esto trae consigo la toma definitiva de la clase por parte del alumnado que lanza bolitas de papel (alguna masticada para facilitar la adhesión) y el descontrol de D. Nepomuceno al que ya no queda otra que defender a voces su autoridad en medio de objetos que caen del mobiliario y alumnos que saltan sobre él “hasta alguno tiró de los faldones al maestro”.

El anuncio de las cinco de la tarde por parte de la esposa de D. Nepomuceno supone el fin de la escena.

El docente, ya en soledad, cobra fuerzas al débil calor del sol.

El argumento articula un mundo posible coincidente con el real que evidencia una crítica al arcaísmo de las costumbres basadas en la apariencia: la disposición del alumnado en clase “por orden de mérito”, la determinación en el vestido de la función de la persona (la levita le daba “aires señoriles”), el maestro no enseñaba al nivel de los alumnos sino “sentado en la especie de púlpito que hace las veces de cátedra”, contaba con “una palmeta”, lo primero que recalca del suceso del *Dos de Mayo* es que salió a la calle “no sin antes haber al... mor... [...] za... do”, cuando, realmente, era una “viva osamenta” que encontraba en el sol “la ración de alimento diario”.

Los personajes tipo en el papel de protagonistas son: los alumnos (que se distraen de la lección, incluso alborotan la clase) y el maestro (que enseña la doctrina oficial con maneras acordes). En el papel de secundarios: “la

demacrada esposa de D. Nepomuceno” y la gente del pueblo que profiere “chismes de vecindad”.

D. Nepomuceno es el sujeto de un esquema actancial cuyo Objeto es enseñar al alumnado (Destinatario de su labor), sin embargo, él mismo es Oponente de su función por: continuar impartiendo clase si, realmente hacía tanto tiempo que no recibía salario alguno a cambio, por conservar los señalados elementos que marcan una distancia perjudicial para la transmisión del conocimiento y por no ser capaz de mantener el orden en el aula debido a una debilidad personal a la que aún no había dado solución. El adyuvante es la esposa del maestro que pone fin al alboroto al anunciar las cinco de la tarde (fin de la clase).

La acción se desarrolla en un aula escolar, un sábado por la tarde probablemente de invierno porque el sol no ocasiona una agobiante flama sino que solo tiene fuerza para hacer llegar a la sala “un rayo” y envolver al maestro en un “nimbo pálido”.

El texto pertenece al subgénero del cuento donde el conflicto es el suceso problemático de la dispersión del alumnado, proporcional a la débil autoridad del profesor.

El marco incluye (en un básico presente de indicativo):

-La acción de la clase “cantan a coro los muchachos la doctrina”.

-La topografía del lugar: “La escuela se halla [...] aseada”

-El retrato de don Nepomuceno que informa de: su vestimenta “levita” (“estrecha”, “larga”, heredada y de un negro estropeado “color ala de mosca”), su delgadez que hacía que “no le luciera el pelo” y del hambre que sentía (“se le venían las lágrimas a los ojos cada vez que [...] olía a cosa de viandas”).

El desarrollo, completamente narrativo, presenta al maestro escuchando cantar la lección también en presente de indicativo hasta que se dispone a referir lo que estaba sucediendo cuando salió el dos de mayo a la calle. Esto acarrea toda una dispersión en el aula y el inicio del conflicto explicado en pretérito perfecto simple “Apenas despuntó el día...”, “una bolita de papel vino a chocar en la nariz del narrador”, “quedó la sala tan limpia de todo chiquillo...”

El cierre que continúa con el pretérito perfecto simple de indicativo pone fin a la acción “D. Nepomuceno fuese entonces a un extremo de la sala...”. Reservando el último verbo conjugado para un imperfecto que acerca y describe la tibieza del sol.

Conduce, en orden cronológico (salvo las analepsis del recuerdo del maestro y los chismes de los vecinos), “La escuela española” una voz situada en un primer nivel de ficcionalidad que adopta una perspectiva omnisciente (“fecha que el maestro conserva en la memoria como el día en que se casó”) e incluye en su discurso las palabras de los personajes tanto en estilo directo “-¡A tener devoción!” como en indirecto “hoyos, a manera de simas, que alguien dijo haber visto sobre sus hombros”.

Se destacan en cursiva: elementos coloquiales “como los muchachos la llaman, la *levosa*”, “¡*Los franceses han en... [...] tra...do!*”; irónicos “*templo del saber*” (referido al aula) o la repetida denominación propia del *Dos de Mayo* de 1808 como suceso memorable referido a la entrada de las tropas francesas en Madrid con gran resistencia por parte del pueblo lo que se saldó con acuchillamientos, degollamientos y detenciones en una jornada sangrienta para ambos frentes.

Morfológicamente, la superioridad en el número de verbos inclina el texto hacia un relato que, por ser entonces generalización de la enseñanza en España, se inicia en presente de indicativo.

Las evocaciones y el conflicto se desarrollan en pret. perf. simple. Dos tipos de perífrasis son significativas del proceso de enseñanza - aprendizaje: la reiterativa (acciones repetidas “el coro vuelve a decir”) y la incoativa (anuncia nuevas acciones según discurre la dinámica de la clase “púsose a pregonar”).

Los adjetivos son, en su mayoría explicativos lo que ancla el texto en el ámbito de lo literario.

A través de la adjetivación se establece un paralelismo entre la revolución que el maestro intenta explicar desde su vivencia y la revolución en el aula de la que también está formando parte: así “terrible hecatombe del *Dos de Mayo*”, “gloriosos sucesos del *Dos de Mayo*” (dos veces), “famoso combate del *Dos de Mayo*”, “combate [...] imperecedero” (dos veces)... se mezcla con:

“grandes voces”, “desatentado estruendo de los muchachos” y “atronador bullicio”.

El ritmo, se halla nuevamente en la raíz de un texto de Salvador Rueda, ahora no solo a nivel discursivo...: repeticiones “dando de cuerpo en cuerpo”, bimetraciones “talones y cabeza”; paralelismos de tres elementos “Contra ira, paciencia; contra envidia, caridad; contra pereza, diligencial!” pero también de cinco “Uno púsose a pregonar [...], otro volcó el tintero; el de allí arrojó las plumas al suelo; otro saltó sobre los bancos, y hasta alguno tiró de los faldones al maestro”; quiasmos “suceso glorioso del famoso combate”; breves enumeraciones “paredes, libros y pizarras” y las concatenaciones que enlazan solista y coro “...de la santa cruz... / -¡De la santa cruz! -repite siempre el coro”

... sino formando parte de un núcleo argumental que define la monotonía de una clase como “armoniosa ópera”.

Otras referencias a la música son: las “sonoras carcajadas”, “el compás” que se coge “por medio de un especial sonsonete” y con “un visible movimiento de talones y cabeza” o “el estado de arpa” al que se aproximaba la delgadez de D. Nepomuceno.

El denominador común de los recursos literarios es que suelen redundar en comicidad a través la exageración: la levita queda tan grande al maestro como si “hubiese pertenecido a Goliat”, en el pueblo afirmaban que se le podían “contar las costillas” y que su pescuezo estaba formado por “hilos de alambre”, la clase se ha convertido en una “colmena de chiquillos” o en una “olla de grillos” cuyo jaleo es capaz de “hacer quedarse sordas hasta a las mismas piedras”.

Todo el texto se articula en función de un nivel medio o coloquial del lenguaje marcado en vocabulario “caletre” y expresiones “chismes de vecindad”, “a voz en grito”, “a hurtadillas”...

Lo que no es óbice para que el narrador, que establece paralelismo entre su centro deíctico y el de la acción que refiere “el maestro encuéntrasea hora sentado en al especie de púlpito...”, busque orden discursivo mediante expresiones a modo de conectores: “Pero, así y todo”, “Ello es que...”, “Al

cabo de un buen rato...” puesto que quiere ser entendido por el lector al que se dirige (“Apuntadas estas razones, se comprenderá fácilmente...”).

La crítica a una enseñanza basada en la repetición que pasa por el rancio catolicismo de los “*honrados* municipios españoles” débiles y soñolientos (“continúa hablando en medio del bostezo”) late en trasnochadas fórmulas de tratamiento (“ilustre D. Nepomuceno”, “domine”, “su señoría”) algo suavizadas para el lector por la búsqueda de “el buen D. Nepomuceno” de algo mejor (el único “rayo de sol” que entraba en la sala).

8.5. “Un valiente”

El narrador cambia su fanfarronería por vergüenza al quedar atrapado durante toda una noche entre zarzas.

El protagonista, tras participar en la tertulia del tío Pedro relatando las hazañas de su vida “de las que siempre, sin excepción alguna, había salido triunfador” se dirige, entre matorrales, a casa.

Las sombras que multiplica la noche hacen llevar a *Derribahombres* la pistola muy a mano sabiendo también de la existencia de gentes dispuestas a robar la capa de caminantes intempestivos.

En la estrechez de la cañada carga la pistola y el cruce del terreno espinoso coincide con la oración de las campanas por las ánimas del Purgatorio. *Derribahombres* ya no sabe si el miedo que siente tiene su origen en la soledad y angostura propias de la hondonada o en todo el mundo fantástico que ha recreado a partir del sonido de las campanas.

En prevención, “extendió el brazo armado” y el inmediato sobresalto por el rastrear de una serpiente se quedó corto ante el paroxismo en que entró sintiendo agarradas su capa y piernas.

El caso es que atribuyó el lance a las ánimas del Purgatorio y, en penitencia, confesó la auténtica verdad de su cobardía y la de sus relatos.

La vergüenza de que alguien pudiera encontrarlo atrapado a la luz del día le animó a darse la vuelta y comprobar que “los millares de resistentes uñas que le sujetaban, eran los millares de púas de un zarzal”.

El personaje protagonista es *Derribahombres* (“cuarentón” que ni siquiera tiene nombre propio porque prefiere vivir de un mundo de apariencias) cuyo Objeto es llegar a casa donde le esperan su mujer y sus hijos.

Por el nocturno camino, topa con un matojo de zarzas (Oponente) causantes en él de tanto miedo que le impiden mirar para darse cuenta de que no es ningún ser material o espiritual quien lo mantiene preso.

Encontró en la luz del día el Adyuvante que le permitió girar la cara y enfrentar la realidad desde su propia vergüenza.

Personajes secundarios son: el tío Pedro, la gente que habla en el pueblo de los ladrones, la mujer e hijos del protagonista, todo aquel que se mide con él y es derrotado y, en el mundo de su imaginación: “trasgos, duendes, brujas”, “las ánimas” o el “demonio”.

La acción se desarrolla en el trayecto que va desde la tertulia del tío Pedro hasta la casa de *Derribahombres*. Esto implica atravesar un “campo” con “árboles” e ir interpretando las sombras que la luna dibuja sobre “las pizarras”. El conflicto, en concreto, se desarrolla en una cañada llena de zarzales, previa a la vereda que conduce al pueblo del Sujeto, y se extiende hasta el amanecer de la noche de los difuntos (2 de diciembre). Jornada en que las campanas de las iglesias tañen invitando a la oración por las ánimas de todos los que aún no han alcanzado la Gloria.

Hace ya algo de frío, motivo por el protagonista lleva una capa sobre sus hombros y de que haya “una partida dispuesta a robar” -las.

El texto pertenece a la modalidad elocutiva de la narración, con rasgos descriptivos y estructura tripartita:

El marco, completamente narrativo, presenta a *Derribahombres* emprendiendo (en presente “emprende”) el camino de vuelta a casa tras haber contado en la tertulia del tío Pedro sus heroicas hazañas en pluscuamperfecto de indicativo “había salido triunfador”.

Continúa su trayecto en presente “la hora es ya impropia” y el conflicto propiamente dicho llega con el pretérito perfecto simple junto y la recepción del sonido de las campanas “ese lamento de las iglesias encontró eco, por esta vez, en el corazón del valiente”

El imperfecto expresa dudas (“¿Era un principio de miedo lo que sentía?”) y descripciones (“le blanqueaba un poco el rostro, y veíase esa blancura...”) bajo el control de un pretérito perfecto simple de indicativo que se extiende hasta el cierre (“Una vergüenza [...] reemplazó en el rostro del valiente...”). ...No así sobre la conclusión cuya valoración moral requiere de la intemporalidad del presente (“que ante la gente se tragan el *mapa-mundi*, y que solos se dejan sujetar y vencer...”).

El narrador cuenta la historia en orden cronológico desde un primer nivel de ficcionalidad adoptando una perspectiva omnisciente “sobresaltó de un modo más hondo al caminante”. Sin embargo, deja oír su voz definiéndose como elemento pragmático de la comunicación, emisor, en tres ocasiones: “ha sentido [...] el escalofrío, no diré de miedo,” “sacó la pistola, como he dicho,” “Hay muchos héroes como el de mi cuento”.

La expresión de las palabras del personaje mediante el estilo directo y una sucesión de imperativos sin receptor evidencian lo ridículo de una actitud basada en las apariencias “-¡...soltadme! [...] cumpliré la penitencia que se me mande, pero dejadme ir”.

El nivel fónico tropieza con una paronomasia, probablemente involuntaria, “las almas que se retuercen en las llamas”.

Tipográficamente, las palabras en cursiva responden, en general, a usos personales que del léxico hace el autor: *Derribahombres*, por la vanagloria con la que siempre pretende dejar a los demás bajo sus méritos; “reunió todas las *partículas* de valor que le quedaban”, en el sentido de muy pocos resquicios); “vergüenza harto *trasnochada*”, por anticuada y por no haber descansado durante la noche...

El discurso se sirve de un nivel medio o coloquial, no solo presente en las palabras del personaje sino también del narrador, como muestran la repetición “clavábanse más y más” y el coloquialismo “sería justo castigo a las *bolas* que había estado soltando”.

La morfología bien informa de que se trata de un cuento al casi triplicar el número de verbos respecto del de adjetivos... y reservar un tiempo típicamente narrativo (el pretérito perfecto simple) para la expresión del miedo que envuelve el sonido de las campanas, la culebra y las púas del zarzal.

Los adjetivos especificativos se encuentran en proporción doble respecto de los explicativos lo cual asegura la intención de crear un mundo posible coincidente con el real. El grado sigue reflejando cierta sublimación “ha llegado al paso más peligroso de un camino” y el predicativo facilita la literalización de las funciones circunstanciales “había salido triunfador y, por el contrario, vencidos y humillados los que...”.

La importante base rítmica común en la prosa breve de Salvador Rueda mantiene ahora su constante presencia: bimetraciones “yo no quiero meterme con nadie ni buscar ninguna desgracia”, anáforas “¿qué bruja había de atreverse con él? ¿qué duende ni qué demonio...?”, paralelismos (en la mayoría de los casos de tres elementos) “La pistola habíasele caído de la mano; la faja [...] habíase desliado de la cintura y habíase ido enroscando a las piernas”, enumeraciones “trasgos, duendes, brujas o ladrones” y un asíndeton (que parece onomatopéyico) “un ruido bronco, rápido”.

La semántica transmite la propia percepción que el autor tiene del género: “mil cuentos”, “héroes como el de mi cuento” y “fábulas más inverosímiles”.

Los recursos literarios cubren el reducido espectro de las personificaciones “-Es mentira todo lo que dije, benditas ánimas”, “como si hubiera de hallar detrás de sí a la muerte” y metáforas “Las ánimas empiezan a sonar”, “la oración que las campanas pronuncian”; pero, sobre todo, la ironía con la que el narrador se refiere al personaje protagonista hasta que él mismo pide perdón por su soberbia “miedo, incapaz de albergarse en pecho tan fuerte”, “alma tan bien forjada sobre el yunque del que salen los héroes”.

Se trata, por tanto, de un cuento que, aún algo atrapado en el pasado: pronombres enclíticos “habíase extinguido”, ambientación rural “vereda que lleva al pueblo”, moraleja “Hay muchos héroes como el de mi cuento en esta

vida, que ante la gente se tragan el *mapa-mundi*, y que solos se dejan sujetar y vencer por la agresiva uña de una zarza”, reiterada utilización de perífrasis que tapan miedos y obligaciones “había de exponerse a la vergüenza de haber caído”, romántica emotividad “¡Las ánimas!”, la centralización del suceso en torno a un día de la tradición cristiana con sus costumbres, la salteada presencia de la primera persona autorial...

...es capaz de mirar al futuro abriendo la puerta a la propia capacidad de imaginar de los personajes (“dio entrada en su imaginación...”) y a mundos simbólicamente sensoriales (“pasó su rostro del blanco al azulado”, “le blanqueaba un poco el rostro, y veíase esa blancura...”, “reemplazó en el rostro del valiente, con el color de la vida, el mustio y tétrico de la muerte”).

8.6. “La copa de champagne”

Salvador Rueda acepta la petición que una amiga le hace de escribir la experiencia de su idealizada historia de amor.

La joven comienza explicando al personaje “Rueda” su proceso de enamoramiento de un conocido escritor apellidado Bernar: la simpatía de este despertó en ella una fuerte atracción que la llevaba a evocar los rasgos de su persona. Al enterarse de su dedicación literaria supuso en él cualidades sensibles que reforzó la lectura de sus escritos.

Ella, dice no poder explicar el desbordamiento de su afecto puesto que ambos sólo compartían una gran diferencia de edad y el gusto por el arte. El caso es que no podía pensar en otra cosa que en intercambiar algunas palabras.

Y, por fin, la ocasión llegó sin tener que propiciarla: la cena literaria en honor de un escritor “de fama”. Solo hubo que emplear un pequeño ardid ¡y consiguió sentarse a tan solo un puesto de Bernar!

Entre las resplandecientes luces de la sala, el jaleo del menaje y el elevado tono de los invitados percibía ella la serenidad que irradiaba el escritor.

El acercamiento que no se atrevió a conseguir mediante una conversación lo encontró en: la botella que llenó sus respectivas copas, la preferencia de ambos por el champagne y en los labios de Bernar junto a los suyos sobre el cristal que esta le ofreció cuando el escritor había acabado su vino.

La invitada adquirió la copa y cuenta su historia para justificar haberle impedido a Rueda beber en ella. Cosa que él, por supuesto, acepta comprendiendo la situación.

El Sujeto protagonista de la trama es “Rueda” cuyo Objeto es beber de la copa de su amiga escritora. Este Sujeto coincidente en el nombre con el autor real choca con el Oponente del amor que su amiga siente por el personaje secundario “Bernar”, protagonista para ella. El único Oponente del personaje femenino es su propia timidez.

La historia marco tiene lugar en la casa de la joven puesto que ahí es donde guarda la copa adquirida. La analepsis se desarrolla en una algo fastuosa sala en la que, una noche, se celebró un banquete “intelectual”.

El texto construye un mundo posible coincidente con el real, sin bien, con cierto tono melodramático del que el autor parece ser consciente “mi apasionada amiga”.

Se articula según estructura tripartita basada en la narración, como dice el propio discurso “...le he contado esta historia...”. Narración que, debido a la brevedad que ocasiona la poca definición de los personajes y de circunstancias temporales, pertenece al subgénero del cuento.

El diálogo es modalidad elocutiva de importante valor funcional puesto que, a través de él, el lector intuye el amor de Rueda por su amiga y sabe del de esta por Bernar “...llegué insensiblemente, por grados, por evolución lenta y segura, a enamorarme de su persona...”.

Todos los diálogos están en presente de indicativo y en ellos se basa la analepsis que Rueda dirige al lector (“-Por razón imposible de revelar... - continuó mi amiga...”) incluyente de la que la joven refiere a “Rueda” (“Quise dirigirle la palabra, pero me tembló la voz”).

El imperfecto asume las descripciones: en la presentación se encuentra tanto el retrato de Bernar “nobleza”, “misteriosa simpatía”, “matices exquisitos”, “próximo a la de la vejez”, los rasgos de su “rostro bondadoso y

sereno” (“gruesos labios y abultados carrillos”, “bigote blanco”, “mirada [...] serena”)...

...como la etopeya del personaje femenino: “Yo en la edad de la juventud”, “devorada por su persona”, “libertad absoluta de que disfruto”, “mi literaria significación...”

En el desarrollo, la topografía del lugar de la fiesta, una sala con: una mesa ovalada “el óvalo de la mesa”, flores “ramos de flores” de muchos colores y alineadas en “grandes jarrones”, “cristalería”, “lámparas”, “pinturas”, “telas bordadas”, “tenedores”, “platos”, “cucharas”, “cuchillos”, “botella”, copas, “vino” (“*champagne*”).

Los motivos ligados imprescindibles para la trama son:

-Llegada a la sala “Entré en la sala...”.

-Elección estratégica del sitio “...dirigirme al punto de mi gusto...”.

-Inicio del diálogo con excusa del vino “-¡Vino precioso!...” que prepara la invitación a beber de la copa “...le ofrezco esta copa”.

-Adquisición del cristal “Pagué su valor”.

En el cierre Rueda acepta la negación a compartir el vino en la copa de su amiga.

La estructura “cuento” está bastante rentabilizada al permitir la inclusión de dos tramas (con cierta relación de simetría).

Conduce la historia desde el primer nivel de ficcionalidad un narrador extradiegético-homodiegético que aparece en ella con el nombre propio de “Rueda”: “añadió mi amiga...”. A su vez, su personaje le cuenta otra en la que ella participa convirtiéndose en voz intradiegética-homodiegética que solo vuelve a permitir al narrador en primer grado intervenir cuando llega el cierre “-continuó mi amiga”.

Ambos narradores comparten: el pretérito perfecto simple para sus respectivas tramas, la inclusión de las palabras de sus personajes mediante el estilo directo, la focalización interna (quedando descompensadamente definido el personaje femenino respecto del resto) y el tema del amor no alcanzado. Se diferencian en que en el caso de “Rueda” fue por rechazo y en el de su amiga quizá por falta de iniciativa.

La tipografía se sirve de la cursiva con dos fines: recoger un extranjerismo no aceptado (aún) por la Academia Española “*champagne*” y plasmar expresiones que responden al uso personal del narrador; así, el banquete es una “*fiesta intelectual*”, las estratagemas para conseguir el encuentro con el escritor por parte de la joven son su “*aventura*” particular, como particular es la apreciación del “*enamorado indiferente*” en tanto que “*remanso plácido*” o el deseo de coincidencia en el amor a través de la imagen “*rimáramos*”.

La morfología debe a los adjetivos la aportación de tintes literarios; son estos en su mayoría especificativos por querer anclar el texto en la realidad y darle verosimilitud pero no olvidemos que adornan un punto de vista individual mediatizado además por el amor.

Los superlativos absolutos ponderan a la vez el afecto y el refinamiento de la “fiesta de escritores” (“*violentísima emoción*”). La adjetivación, en general, responde a un tratamiento impresionista “persona culta, sensible, llena de matices...”, “la faz gruesa, bondadosa, serena...”, “...semejante simpatía amorosa!”.

Y parnasiano trabajando la sensorialidad del salón “telas bordadas”, “resplandecientes lámparas”, “artístico desorden”, “cuello plateado”... a través también del papel protagonista otorgado a la sinestesia “policroma armonía”, “notas argentinas”, “cucharas inarmónicas”.

El ritmo se halla representado en: repetidas bimetraciones “me amparaba y defendía”, epíforas “Mi cristal, mi amplio cáliz de cristal” y muchos paralelismos (anafóricos o no y, sobre todo, de tres elementos) “a un poeta, a un crítico, a un novelista”.

El plano semántico vuelve a hablar de Modernismo en: la referencia a las artes “la cristalería [...] vibra por música”, “danza luminosa de amor”; el orientalismo “los jarrones que tenían chinos pintados” y su sensualidad “exhuberancia de la luz”; en la elegancia del vino “*champagne*” o de los “topacios”; en la evasión a través del “ensueño (amoroso)” y en la expansiva recurrencia sobre el campo semántico de la luminosidad “burbujeaba centelleante de luz”, “luciente vino”, “me fui radiante”.

Las metáforas inciden en la misma estética (las lámparas son “arañas artísticas” o “liras [con el significado de moneda] de acero”) y establecen

paralelismo con los sentimientos de la joven favoreciendo su visualización: la sala “brillaba con cien mil resplandores” porque allí se encontraba quien ella quería, “Los taponazos del *champagne* parecíame que hacían salva a mi victoria de verme cerca de aquel hombre”, la copa es un “cáliz de cristal” por el que ascienden las burbujas (“átomos de luz”) como sucede con los pensamientos de ella y cuando el buscado personaje bebió de la misma copa “las luces pasaron como un torbellino brillante [...] ante mis ojos”.

Se trata de un relato breve que gira en torno a un banquete intelectual: sus formalismos de escena (“los aplausos que me prodigó la concurrencia”) son costumbristas, se arrastra también el patetismo del melodrama del XIX en exclamaciones e hipérbolos llenas de idealización (“¡oh caprichos de los corazones que aman!”), pero el autor, a la vez, ha demostrado ser capaz de abrirse sintáctica y semánticamente a arquitecturas finiseculares.

8.7. Conclusiones del libro

La publicación de *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* tiene lugar en 1893 (Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández. «Biblioteca Rueda», 3) y contiene: “Aguafuerte”, “El zapateado”¹²⁴, “La escuela española”¹²⁵, “Casorio y zambra”, “La copa de champagne”, “El muelle de Málaga”, “Un valiente”, “Visiones de la borrachera”, “El esquileo”¹²⁶, “Idilio y tragedia”.

Su clasificación genérica es la siguiente:

1- Dos cuadros: uno costumbrista (“El zapateado” - Brillante actuación de la bailaora Concha “La Carbonera”) y otro fantástico (“Visiones de la borrachera” -incluido antes en *Bajo la parra*-).

2- Ocho cuentos: “Aguafuerte” - sorprendente encuentro y maltrato del burro “Careto” hasta su muerte ante los ojos del joven que lo había criado-, “El esquileo” - burlas de baratilleras y chiquillos acompañan el esquileo de un

¹²⁴ S. RUEDA (1886), “La bailadora de café”, *El Globo*, núm. 3861, 26 de mayo, p. 1. Luego en *Blanco y Negro*, núm. 40, Madrid, 7 de febrero de 1892, pp. 11-12 (con el título “El zapateado”).

¹²⁵ S. RUEDA (1886), “El maestro de escuela”, *El Globo*, núm. 3957, 30 de agosto, p. 1.

¹²⁶ S. RUEDA (1886), “El esquileo del burro”, *El Globo*, núm. 3922, 26 de julio, p. 2

“probete” rucio-, “Casorio y zambra” -incluido antes en *El cielo alegre* con el título de “El casorio”-, “La escuela española” - revolución de la clase de D. Nepomuceno debido a su ensimismamiento en glorias pasadas-, “Un valiente” - el relator de “lances estupendos” cambia su fanfarronería por vergüenza al quedar atrapado durante toda una noche entre zarzas-, “La copa de champagne” - Salvador Rueda acepta la petición que una amiga le hace de escribir la experiencia de su idealizada historia de amor-, “El muelle de Málaga” -incluido antes en *Bajo la parra* con el título de “Marina”-, “Idilio y tragedia” -incluido después en la tercera edición, 1896, de *El cielo alegre*-.

El implacable paso de la muerte por los cuentos de *Tanda de vales* los desvincula de toda idealización horaciana haciéndolos aptos para representar la realidad. El narrador de *Sinfonía callejera* es ya el narrador moderno atento a los “seres grises que el romanticismo hubiera considerado no-novelescos por su falta de color, por la sencillez de su vivir sin anécdota” (Baquero Goyanes 1949: 397) y transforma el antiguo tipo costumbrista en referente social a través de un incidente.

Una injusticia es el Oponente de cada uno de los tres cuentos más significativos de *Sinfonía callejera*. Es el momento, el instante gris de los relatos naturalistas que experimentan protagonistas también insignificantes: gratuito y dilatado es el ensañamiento contra el burro de carga, criado por el narrador, que acaba causándole la muerte camino de Málaga (“Y cayó sobre aquella pobre bestia, que había agotado su vida en servir a la especie humana, la más espesa lluvia de palos y patadas” -p. 105-); excesiva también es la revolución de la clase que D. Nepomuceno soporta -aunque fuera él, en última instancia, el último culpable por no detener la situación- (“hasta alguno tiró de los faldones al maestro”) máxime teniendo en cuenta que solo ha cobrado por su labor docente una vez en la vida (“...el maestro abría desmesuradamente la boca y se le venían las lágrimas a los ojos cada vez que en la calle, y nunca jamás en casa, olía a cosa de viandas, y llegaba hasta el olfato el vapor incitante de algún succulento guisote” -pág. 117-) y paciencia tuvo que tener el gitano Perico para, mientras esquilaba a un deslucido rucio,

tener que escuchar toda clase de imprecaciones de “vendedoras y dueñas” y de un grupo de chiquillos que además le lanzaba salivazos.

“Un valiente” (unas simples zarzas evidencian la cobardía del que en todos sus relatos resultaba vencedor) quizá debió aparecer en la primera edición de *El cielo alegre* donde el mayor grupo de cuentos trágicos aún no ha sido añadido.

“Idilio y tragedia”: además de sanción al ideal, que había de imponerse no solo al conjunto de la obra de Salvador Rueda sino también a *El cielo alegre*, es una muestra más de técnica al indicar que no solo se puede conseguir un cuento añadiendo argumento a un cuadro de costumbres rurales (“Toque de rebato” -*Tanda de vales*-) o dejándolo a merced de la maldad de los personajes (“Tragedia” -*Granada y Sevilla*-) sino superponiendo un conflicto, sin culpa de nadie, a un idílico (al modo alejandrino) cuadro campestre (véase que las primeras partes de “El baño de los chiquillos” y “Idilio y tragedia” comparten los mismos motivos: unos niños, en sus correrías bajo el sol veraniego, tropiezan con una alberca).

La reutilización de “Casorio y zambra” y “El muelle de Málaga” inclinan estos títulos a su consideración genérica en tanto que cuentos, aunque el conflicto esté situado en acciones secundarias y el autor los definiera en 1883 mediante la semántica de la pintura (“Para dar comienzo a esta mi pintura...” - “Casorio y zambra”-), (“todo se confunde dentro del anchuroso marco en cuyo lienzo bullen millares de figuras...” - “El muelle de Málaga”-).

“La copa de champagne” es un cuento modernista con: la estilización propia de sus movimientos (“de las arañas artísticas, de las liras de acero pendientes del techo, de la cristalería vibrante...”), protagonismo femenino y el resultado de la experiencia de una voz en primera persona.

La voz narrativa se sitúa siempre en el primer nivel de ficcionalidad a excepción de “La copa de champagne” relato dentro del relato en el que Salvador Rueda refiere la historia que su amiga le cuenta tal y como ella le pide (“Entonces yo contaría a él esta historia, que usted, amigo Rueda, podía escribir, haciéndola suya, y titularla: La copa de champagne.

-La escribiré”).

El narrador puede mantenerse al margen de la diégesis mediante una tercera persona que aporta verosimilitud referencial construyendo relatos no focalizados y mundos posibles coincidentes, en este caso, con el real. Son textos al modo realista y constituyen el grupo mayoritario: “El esquileo”, “La escuela española”, “Un valiente”, “El muelle de Málaga”, “Idilio y tragedia”.

El narrador puede ser personaje-testigo de su cuadro (como mayormente sucede en *El patio andaluz* y es propio del costumbrismo romántico) utilizando el marco para justificar su focalización interna, así sucede en el cuadro “El zapateado” (“...tomo, sin más farándula, la cosa tal y como fue presenciada por mis ojos, todo ello para más color y relieve de lo que deseo poner al público en el lienzo”) y en el cuento “Casorio y zambra” eco de la noticia de algún testigo (“Cavila que cavila, y luego borra que borra, mi magín anda hoy a lo que entiendo, mal dispuesto para describir zambras ni casorios; pero por lo mismo, como me gusta vencer dificultades, y el allanarlas es uno de mis goces, sacando fuerzas de flaqueza, y haciendo, como quien dice, de tripas corazón, lánzome, sin más ni más, a un cacareado casorio que tiene alborotado al barrio...”)

La tercera opción es producto de la sensibilidad finisecular que convierte el narrador en personaje protagonista haciendo que su voz homodiegética refiera su propia experiencia. Es más espiritual, por eso incluye temas como: la fantasía (“Visiones de la borrachera”), la idealización amorosa (“La copa de champagne”) y el aprendizaje personal (“Aguafuerte”) intensificando los procedimientos de estilización.

En el conjunto de los diez textos se puede observar cierta distinción entre los de base narrativa (que emplean en el núcleo tiempos comentadores del primer plano) y los de base descriptiva (que reflejan la intemporalidad del costumbrismo a través del presente de indicativo). Pertenecen a este último grupo los dos títulos en los que el narrador es testigo de la acción, también “El muelle de Málaga” (habitual trasiego de gentes y mercancías en el puerto) y “El esquileo” (Perico arregla a su burro sirviéndose del instrumental propio: “acial”, “tijeras”, “soga”...).

Esta misma distinción: narración/descripción puede ayudar en el estudio de la morfología adjetival: en general, en el mismo grupo de títulos

recientemente señalado como de base descriptiva se da un predominio del explicativo frente al especificativo que facilita el anclaje narrativo (sin menoscabo en ambas modalidades elocutivas de utilizar conocidos procedimientos de estilización de la prosa: dobles adjetivaciones, enumeraciones impresionistas de adjetivos, sinestesias, series de predicativos, sublimación del sustantivo a través del grado...).

La sintaxis ha llegado hasta este último libro (“Ya lo anuncia el tocador con la guitarra; ya llega; las manos se unen; las voces de juntan... ¡Ya!” -“El zapateado”-) siguiendo el mismo ritmo impresionista con el que comenzó *El patio andaluz* (“uno entra brioso y rozagante en la escala de luz, otro se extingue en la orilla, y aquel forma un remolino, y el de allá...” -“El patio andaluz”-).

El nivel de lengua también responde a una lógica, los tres títulos más refinados en el estilo poseen nivel culto: en los siguientes fragmentos el simbolismo de la luz se encarga de resaltar el objeto afectivo del texto (“Mi cristal, mi amplio cáliz de cristal, burbujeaba centelleante de luz como un ensueño amoroso” -“La copa de champagne”-, “En medio de la bodega, que alumbraba su recinto con hachones de llamas azules surgidas del seno del alcohol...” -“Visiones de la borrachera”-, “Cuando la tierra llega a ponerse buen espacio bajo los dominios del sol, la extensión marina lanza enérgicas irradiaciones e ilumina todos sus barcos, mástiles y gallardetes” -“El muelle de Málaga”-).

El resto, sin excepción, posee nivel de lengua medio o coloquial, sobre todo en la mimética reproducción en estilo directo de las palabras de los personajes que, además, incluye muestras de las hablas andaluzas (“Aguafuerte”, “El esquileo”, “Idilio y tragedia” “El zapateado”), ejemplos de “El esquileo” son: ceceo, pérdida de “d” intervocálica “zi paece”, eliminación de consonantes finales “encargás e vendé”, aspiración de “h” inicial “jaze”, yeísmo “Cayase”... Junto a rasgos de la jerga bohemia: vocablos “mengues”, maldiciones y apóstrofes “hijo de la bruja”, “hijos de la tarasca”, “mares de Júas”.

CAPÍTULO IX

LA PROSA BREVE DE SALVADOR RUEDA: ESTILO DE ÉPOCA

9. LA PROSA BREVE DE SALVADOR RUEDA: ESTILO DE ÉPOCA

Requieren los procedimientos plásticos de una mínima sistematización que explique el sentido de su presencia constante y salpicada a lo largo de los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda.

9.1. Naturalismo

Aunque “el acercamiento decisivo al Modernismo [...] se produce en Rueda en el campo del estilo” (Cuevas 1987), se rastrean en la prosa breve, muestras del movimiento naturalista.

Este artículo de Cristóbal Cuevas, “Salvador Rueda y sus relaciones con el Naturalismo. -Con seis cartas inéditas del poeta-“, explica perfectamente las bases teóricas desde las que Rueda se aproxima al Naturalismo.

Acepta el malagueño de los postulados naturalistas la imposición de la materia sobre la voluntad; materia que, a través del ambiente y la herencia, ejerce una influencia determinante en el individuo.

La irremisible fuerza de la naturaleza deja en los textos descripciones fisiológicas y ejemplos que retratan “la maldad humana y las injusticias sociales”, veamos algunos ejemplos:

-El retrato del padre de “La mujer desconocida” (*Bajo la parra*):

El caballero era como hasta de cincuenta años, de rostro largo y enjuto surcado por vigorosas arrugas, y de un blanco bigote de extraordinarias proporciones; hacía campaña al bigote una perilla, también blanca, no muy prolongada, que finalizaba en un ángulo agudo; con esto y con añadir que su cráneo era en la frente un tanto deprimido, a cambio de ser bien desarrollado allí donde dicen los frenólogos que se halla la filogenitura... (p. 250).

-El fuego que quemó el teatro en “El debut” (*Tanda de valsés*) produjo dantescas escenas

Estertores tremendos, palabras imposibles de moribundos, saltar de hijos sobre padres [...], lamentos desgarrados, como si abrieran a los cuerpos las entrañas; correr de mujeres sobre las ascuas del pavimento, con la cabellera ardiendo [...]; muecas de rostros donde daban azotes de fuego la llama [...]; denuestos del hombre que moría buscando imposible salida por los muros; gritos de la carne donde caían trozos de fuego descolgados de los ardientes techos; erizamientos de cabellos, donde entraban duras y retorcidas las manos... (pp. 64 y 65).

-Siendo el más extenso texto naturalista “El exorcismo” (*Bajo la parra*):

desamparada de todo auxilio, midió, rodando, el empedrado de la portada; poseída de lo más fuerte del ataque, dábale puñadas furiosas y hacía correr la sangre por su rostro.

Desgarrados y sucios los vestidos, el cabello sirviendo de colchón a su cuerpo, las uñas sacadas de su sitio y los ojos opuestos uno a otro, como mirando algo terrible en el espacio, la mujer espantaba a las mismas piedras y ponía honda compasión en el alma.

El hombre que se ofrecía a

...descerrajar de un balazo la cabeza de la mujer.

Era un monstruoso campesino con hombros como cerros que en más de una ocasión había mostrado la terrible fiereza de su alma (p. 150).

Pero la materia es también vasija del espíritu donde el Creador proyecta un plan que abarca cuanto existe. Los sentidos, receptores de toda una desmesura de estímulos, son motor de la persona quien sigue las pautas del “sensualismo metafísico” que la empuja (bien lo saben Concha y Sebastián en *El gusano de luz*, Rubí y David en *La Cópula* y Rosalía y Bernardo en *La Reja*).

Esta espiritualización de la materia se distancia del Naturalismo más puro y enlaza con teorías neoplatónicas: el amor a la amada es reflejo del amor de Dios, por eso Andrés (¡Qué raro!” -*Tanda de valeses*-) no para hasta ver correspondido su amor en María, a través de la rosa que ha brotado de su tumba y que ella besa como regalo de su prometido, Juan.

9.2. Parnasianismo

El Parnasianismo

deriva su nombre de tres colecciones de nueva poesía tituladas *Le Páranse contemporain* y aparecidas en 1866, 1871 y 1876. Antología más que manifiesto, *Le Páranse* reúne a cien poetas que habían formado un cenáculo en París a principios de los 60, poetas de diversas orientaciones vinculados por su fe en el arte y por su reacción contra el Romanticismo. De este rechazaron en particular el sentimentalismo, la visión solipsista, el énfasis en los estados interiores subjetivos. Ensalzaron más bien lo racional, la perfección formal, la severidad intelectual, la corrección expresiva. Volviendo a las normas clásicas y neoclásicas, rindieron culto al arte y a Grecia y subyugaron la reacción personal con la objetividad y la serenidad. [...] El Parnaso se inspiró en la tradición del arte por el arte que heredó de Théophile Gautier (1811-1872) [...]. Concediendo a la música y a los colores su primacía en la creación de la belleza (Kronik 1987: 36).

Son realmente muchos los momentos en los que Salvador Rueda recurre a la estética parnasiana cuyas evocaciones de género mantiene en las “visioncillas” (evolución del idilio griego) hasta el penúltimo libro recopilatorio mayoritariamente narrativo¹²⁷. Recordemos los textos a los que hemos denominado “visioncillas”:

-En *El cielo alegre*: “El baño de los chiquillos”, “La lluvia”, “Tarde de junio” y “La granizada”.

-En *Bajo la parra*: “La pareja de mariposas” y “Ráfagas de otoño”.

-En *Tanda de valsés*: “El vals de las hojas”.

Puntuales evocaciones al mundo clásico encontramos:

-En el refinamiento de “El baño de los chiquillos” (*El cielo alegre*)

¹²⁷Explica esta idealización de la naturaleza en Salvador Rueda (concretamente andaluza) insertando sus raíces en el idilio griego A. QUILES FAZ (2006), “De Benaque a Grecia: Salvador Rueda y la antigüedad clásica”, Fernando Wulff Alonso, Rafael Chenoll Alfaro, Isabel Pérez López (eds.), *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI). III Congreso de Historia Antigua de Málaga*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 279-295.

déjase caer formando un arco flexible y elegante, y va a perderse bajo las aguas, de las que apenas levanta espuma ni rumor; da después diestras paladas bajo el líquido, con la melena toda flotante y erizada, y se desliza como pez agilísimo.

-Una de las llamas en “El himno del fuego” (*El cielo alegre*) “vestía clámide cárdena y casco de plumas azules”.

-En los seres que bailan entre los barriles de “Visiones de la borrachera” (*Bajo la parra*)

A las notas arrancadas por su mano, salieron del fondo de la nave, en interminable procesión, los dioses divinos de la música coronados de inmarcesibles laureles y mostrando al mundo sus obras inmortales. [...] Ya era un majestuoso escenario [...] circuido de colosales estatuas representando críticos y dramaturgos, héroes poderosos y grandes oradores...

-En el cierre de “Marina” (*Bajo la parra*) “...y los largos gallardetes, llevados a una misma dirección por el viento, señalan como dedos delatores el cuerpo muerto envuelto en la roja clámide de su sangre”.

-*Marimudanzas* (“Zambra de gitanos” -*Granada y Sevilla*-) durante su seductor baile “coloca en posición de diosa la cabeza donde tiembla un remecido clavel color de llamas”.

-En la catedral sevillana la noche del Jueves Santo

...ya entremezclaba sonos graves y agudos donde a la vez parecían oírse idilios de pastores y estruendoso correr de caballos; ya, por último, quedaba la armonía suspensa de una nota, como de un hilo de oro... (“El Miserere” -*Granada y Sevilla*-).

-La salida de los jinetes a la plaza en “Las carreras de cintas” (*Granada y Sevilla*) se describe así: “otro jinete [...] echa el paso con majestad digna de dioses; [...] los de allá [...] como si escaparan de una arrebatada oda de Píndaro...”.

-“El mantón de Manila” (-*Granada y Sevilla*-) va “cruzado sobre el busto oprimido y saliente de donde arranca la garganta como columna de marfil”.

-Las hojas “que en el granado cobijaron los idilios de los pastores en las horas ardientes de la siesta, llaman y citan...” (“El vals de las hojas” -*Tanda de valeses*-).

-En “El entierro del rayo de sol” (*Tanda de valeses*) la mezquita de Córdoba es “una Iliada de mármoles” y la pirámide “una Iliada de piedra”¹²⁸ (en texto no incluido en los seis libros recopilatorios).

-“...y en vez de oír la eufónica lengua griega en que hablaron Sófocles y Esquilo, se llenaba de salpicones de inmundicia como de barro la deslumbradora ala del cisne” (“Después del baile de máscaras” -*Tanda de valeses*-).

-En su baile, Anacleta (“Casorio y zambra” -*Sinfonía callejera*-)

dobla y arquea sobre su cabeza el serpentino brazo que encierra su cara en torneado marco de bronce; ya lo desdobla y llévalo en columna salomónica por el aire; ya saca el apretado busto y lo muestra y pone de relieve las veladas ánforas del amor [...] y levanta y coloca en posición de diosa la cabeza...

-“Efectivamente, al rozar el viento las escuálidas costillas del rucio, parece arrancarles sonoras melodías, bien como arpa eolia colgada de verde y olorosa rama” (“El esquileo” -*Sinfonía callejera*-).

[...]

Incluye también, este primer procedimiento estilizador, lo que Christian Manso denomina “*Métaux précieux, pierres précieuses foisonnent*” (Manso 1988).

Vayamos viendo las referencias más propiamente parnasianas, abundantes hasta el punto de ser el único elemento sincrético finisecular con el que suele identificarse la obra estudiada de Salvador Rueda¹²⁹. Procurando no incluir las tonalidades menores características de posteriores momentos evolutivos del

¹²⁸ S. RUEDA (1885), “La pirámide”, *El Globo*, núm. 3595, 31 de agosto, pp. 1 y 2.

¹²⁹ “Salvador Rueda no pasó en su poesía renovadora del parnasianismo” (Ferrerres 1975: 241)

Modernismo, que no de la prosa breve de Salvador Rueda quien trabaja el conjunto de las estéticas renovadoras con simultaneidad.

La siguiente nómina supone algo más que una muestra pero no llega a constituir un grupo cerrado:

-En “El bautizo” (*El patio andaluz*) donde “enseña el gato sobre la ceniza los redondos ojos de esmeralda, luminosos y fantásticos”.

Tampoco se deja de oír de vez en cuando el tronido de algún plato que se rompe, o de verse correr el agua de alguna copa vibrante, que rueda, formando trinos, sobre el suelo.

-“El titiritero” (*El patio andaluz*) “atavióse con todos los lazos de colores y cintas de plata que poseía”.

-Rosario “El columpio” (*El patio andaluz*) destaca por “su color moreno aterciopelado” y sus pequeñas orejas están “pasadas por dos aretes de plata que, al andar la moza, se estremecen, lanzando partículas de reflejos”.

-Las sabias “dábanse en porracear a los troncos, como si llamaran a palacios deshabitados” (“De piedras abajo” -*El patio andaluz*-)

-Las nubes del atardecer en “La sombra” (*El cielo alegre*) dibujan “ciudades no conocidas de los hombres, y misteriosos palacios” y con su oscuridad “convirtieron el fondo del bosque en un fantástico pavimento empedrado de chispas de plata”.

-En “Tarde de junio” (*El cielo alegre*) un pájaro que entra en su nido “levanta con las alas al rozar en la piedra un suave rumor de seda” y el caracol “echa fuera los pequeños tentáculos y comienza a trazar una vía de plata sobre el arbusto”.

-En “La granizada” (*El cielo alegre*) el ave que queda entre el granizo “simula hallarse dentro de blanco y original sepulcro de perlas” y

Es de ver entonces la caída de las sonoras cuentas. [...] traban alegres bailoteos en las puntas de las torres, donde el hierro produce las notas de una esquila cascada. [...] luego de rama en rama, bajan en resonante cascada hasta el cimiento.

-“Los granizos llaman con dedos de perlas a los cristales” (“En agosto”, *El cielo alegre*).

-“El palo del telégrafo” (*El cielo alegre*) tuvo que despedirse de “las serenatas de ruiseñores entre las cañas, los cantos de los labriegos en la huerta, las auroras teñidas de azul y el canto argentino de las alondras”.

-Don Leopoldo “Paisaje de Noviembre” (*El cielo alegre*) es “de porte extremadamente aristocrático y noble” y el exterior de la quinta, “alegre, al par que majestuoso”.

-Cuando a la “La cantaora” (*El cielo alegre*) le cuesta realizar la fermata final de las coplas conforme a la técnica adecuada, su voz congestionada “adquiere los visos del ópalo sin la belleza de ellos [...] las notas no acuden, las escalas son roncadas, la armonía ha huido...”.

-El castillo de fuegos artificiales de “El tronido” (*Bajo la parra*) con forma de iglesia

apareció llameando en el fondo de la noche, con sus cúpulas de jaspes de colores, sus arrogantes bóvedas de púrpura, sus cornisas de llamas azules divididas en puntos de rosarios [...] y el laberinto de palmeras abriéndose en arcos de fuego.

-Forman “La pareja de mariposas” (*Bajo la parra*) “dos vivas cristalizaciones de piedras preciosas”.

-“¡Oh invierno [...] Puedes arrastrar tu cola de oro y de púrpura por los salones y sonar todo el alegre coro de tus risas; que yo, fuera de tu ambiente irisado de moléculas de diamante...” (“Ráfagas de otoño” -*Bajo la parra*-).

-“El aguacero de oro” (*Bajo la parra*) es, de por sí, preciosista “Luego congeló el precioso metal, bruñendo con inusitado esmalte techumbres y repisas...”.

-La descripción de la cola del pavo real es en “El vaso de agua” (*Bajo la parra*) todo un despliegue de brillante preciosismo

Ya finge la amplia cola esplendoroso crespón digno de ocultar el soberano lecho de un rey; ya hermoso cendal abillantado, cubierto de rosas orientales; a veces chal formado de sedas deslumbradoras donde las manos

de las hadas pusieron todo el delicado misterio de sus agujas; ya opulenta colgadura recamada de vivos arabescos donde cada hebra muestra su color distinto; tan pronto tela de palio esplendoroso salpicada de manchas azules; ya de tejido moro, lienzo chinesco o cola magnífica de traje de reina.

-Texto semejante a “Iluminación en la Alhambra” (*Granada y Sevilla*)

Sobre el suelo, una cinta de agua finge una viva culebra de zafiro; en el aire, simulan las gotas deslumbrantes y maravillosos collares; en el estanque, tñese la superficie de todos los matices como un tapiz sembrado de sedas chinescas.

-En “El domingo de ramos” (*Granada y Sevilla*)

Por algún árabe balcón al que se agarra naciente enredadera, se descubre a lo lejos el río tendido en elegante zig-zag entre los limoneros, y parece, visto en gentilísimo escorzo, una bruñida y gigantesca zeta de plata...

-El alazán en “Se aguló la fiesta” (*Bajo la parra*)

sonando como clarín de guerra en la garganta, y cubierto por el soberbio atalaje de perlas de la lluvia, desemboca en el real de la feria manoteando de coraje y lanzando chispas de llama por los ojos.

-“Cuadro oriental” (*Bajo la parra*) es otro ejemplo, al igual que “El aguacero de oro”, de parnasianismo en tanto que texto conjunto, escojamos un momento

la vasta servidumbre cuida de excitar su apetito, y al efecto extiende sobre rica mesa el pesado servicio de oro. Las servilletas muestran el galón de raso y el fleco de plata; los pebeteros que difunden aroma son de metal riquísimo; las tazas, ánforas, cristales y pipas, se pierden bajo un diluvio de piedras preciosas...

-“La arquitectura árabe, mezcla de la persa, egipcia y griega, llenaba de delicadas filigranas sus muros, daba elegancia y gallardía a sus palacios...” (“Desde el mirador de la Reina”, *Granada y Sevilla*).

-“La burbuja” (*Bajo la parra*)

...ya girando como chispa de plata entre los mármoles de la fuente; ya irradiando como molécula de oro en la elegante copa de champagne; bien hirviendo bajo el alero colgado de chorros de cristales, o adormeciéndose en el oscuro herrado como poseída de sueño delicioso, la burbuja merece los sonos de la lira...

-Desde “El Generalife” (*Granada y Sevilla*) contemplárase

el manto de lujosa pedrería fingido por el agua, que el Generalife abre y extiende y hace centellear ante los ojos, combinando arcos de espuma, surtidores y palmas de perlas y largas cabelleras de cristal.

-Dorotea (“Cuesta arriba”, *Tanda de valeses*) lleva

el vestido de seda y los zapatos con escote, sobre los cuales dan los remates y puntas de las blondas, muestra dos voluminosos zarcillos erizados de chispas de diamantes que dicen bien a las claras lo pudiente de la casa que tales lujos se permite.

-Durante “La boda de los espectros” (*Tanda de valeses*) leemos

...fui rayo de luna para seguir tus pasos por la selva y meter mis hebras de plata por el ramaje, como en un tiempo mis dedos por los revueltos rizos de tu pelo; acordándome de tus labios, fui claro manantial y sembré de círculos mi espejo para que asomaras tu rostro y me mirases; poniendo toldo a tu dorada siesta, extendí mis ramas de jazmines cuajadas de oloroso diluvio de estrellas.

-“La garganta de Ángeles brillantaba las notas, como perlas, al jugar con ellas” (“El debut”, *Tanda de valeses*).

-En “El entierro del rayo de sol” (*Tanda de valeses*) está

el *mirab* u oratorio, todo desde el cimiento a la cúpula cuajado de elegantes incrustaciones de concha y oro; los pórfidos y jaspes derramados en los altares con la profusión y el efecto que produciría un brillante aguacero de luces.

-Prepara “Elegía” (*Tanda de valeses*) el escenario de la tragedia:

Las orillas de los arroyos mostraban sus cenefas blanquecinas, y en el bosque, bajo el palio sonante de las hojas, donde algún mirlo dejaba caer en los aires su nota de cristal...

-Preciosismo y sensualidad se confunden en “Después del baile de máscaras” (*Tanda de valeses*):

...desfilaron disfraces y capuchones lujosos, se cruzan todavía la ráfaga de perfume aún no extinguido, el calor de cuerpo de mujer, grato y suave, la tibia emanación de la camelia, el rastro fragante que dejó en los aires el rizo dorado, como un incensario de oro...

-En “A Virgilio Mattoni” (*Tanda de Valeses*) explica Salvador Rueda la superioridad del arte de la escritura sobre el de la pintura

...y al mismo tiempo que el ejército nos deja oír el inmenso patear de sus caballos que entran galopando en Babilonia, la pluma misma nos describe el suntuoso palacio del Rey, que arde como un montón de pedrería; las lámparas de plata pendientes de los techos como un tembloroso diluvio de estrellas.

-“La copa de champagne” (*Sinfonía callejera*-) es amalgama de opulencia y luminosidad:

Entré en la sala, que brillaba con cien mil resplandores escapados de las arañas artísticas, de las liras de acero pendientes del techo, de la cristalería

vibrante, de donde como repercusiones de luz rebotaban los rayos, abriéndose en largos abanicos. En el centro de la mesa, ramos de flores, enojadas de vivir en atmósfera tan abrasada, se entrelazaban en polícroma armonía y se alineaban puestas en grandes jarrones, que tenían chinos pintados en el vientre.

Había retos de soberbia entre las resplandecientes lámparas y las pinturas, entre el cristal y el color de las telas bordadas, entre el ingenio y la exuberancia de luz que convertía en incendio la sala...

[...]

Referencias musicales, no tenues, son una huella más de la estética parnasiana:

-En “Marina” (*Bajo la parra*):

La nota aguda con que se anuncia el vapor que parte y el rechinar de las anclas en los cabrestantes, dan sonos diversos a la sinfonía, que entra atropellada en el oído en forma de batalla musical dada por todos los instrumentos desafinados del mundo.

-Uno de los chiquillos de “La escuela española” (*Sinfonía callejera*)

que actúa como de director en tan armoniosa ópera, coge por el principio la doctrina y, marcando el compás con un visible movimiento de talones y cabeza, saca al maestro de su profunda abstracción cantando a grandes voces: *Todo fiel cristiano...*

-Por entre las ruinas del castillo

el viento ejecuta una confusa canción de guerra, donde parecen oírse toque de clarines y lejano zumbido de cañones, ritmos de bandas militares y triste alertas de soñolientos soldados, sobre el muro del edificio (“El musgo”, *Bajo la parra*).

-En “La venta del pescado” (*Bajo la parra*) el concierto producido por los gatos “es diabólico; si fuera posible encerrarlos a todos dentro de un violín,

oiríase la más original composición musical que se hubiera fijado sobre el pentagrama”.

-Irónicamente, el rebuzno del animal de carga en “El molino” (*El patio andaluz*) es denominado “aria” que al acabar con la paciencia del molinero le hizo descargar “tal palo sobre las costillas del burro, que al punto terminó su cantata”.

-En “La fiesta de San Antón” (*El patio andaluz*)

todo fúndese y choca en original sinfonía, donde la cubierta de alamares es el tema cien veces repetido, y el bullir y rebramar de la gente el grandioso concertante de tan atronadora fiesta.

-En “La venta del pescado” (*Bajo la parra*)

llenando con violencia los pulmones de aire, y con voz, que *más que voz es un lamento*, lanza el pescador el grito de “¡boquerones!”, empezando por una nota baja, subiendo progresivamente a modo de *crescendo*, sosteniendo la voz todo lo posible en una nota alta, y empezando a descender entre los trinos de una fermata que no se oye más que en la garganta de los pescadores de Andalucía.

-Los chiquillos entonan “la repetida cantata de *¡caracol, sal, sal y verás el sol!*” en “La lluvia” (*El cielo alegre*).

-Las ruedas de un carro de carga “suenan como los instrumentos en el cuarto acto de *Los Hugonotes*” en “La faena de naranjas” (*El cielo alegre*).

-En “Paisaje de Noviembre” (*El cielo alegre*) “gritan en escandaloso concertante los chiquillos [...]. -¡Telesforo, higos! -vuelven a cantar los niños, como repitiendo el motivo de una ópera”.

-“Un caballero montado en brioso potro negro en cuyos cascos parece estar impresa la armonía” discurre por “Las carreras de cintas” (*Granada y Sevilla*).

-El viento de “El vals de las hojas” (*Tanda de valsés*) las mueve y “aleja una de otra para unir las más tarde y hacerles trazar las figuras del fantástico rigodón”.

-En “El debut” (*Tanda de vales*) leemos: “...cerca ya del fantástico baile, donde las brujas habían de marcar el rápido compás de una *galop*”, “Solo faltaba que saliera triunfante el dúo del acto tercero, especie de *stornello* donde las flautas hacen elegantes arabescos...”, “La música *picaresca, rosiniana*, llena de *guiños* maliciosos...”.

-Cuando Perico (“El esquileo”, *Sinfonía callejera*) ha terminado su tarea “al rozar el viento las escuálidas costillas del rucio, parece arrancarles sonoras melodías, bien como arpa eolia colgada de verde y olorosa rama”.

Y muchos más ejemplos además de títulos de libros como *Sinfonía callejera* o *Tanda de vales* que incluye “El vals de las hojas”.

Entre los colores, muy recurrentes en el conjunto de los libros, Salvador Rueda trabaja, sobre todo, con los primarios¹³⁰ resultando el siguiente orden de frecuencia:

*El dorado:

-En “La Noche-buena” (*El patio andaluz*) los buñuelos “van poco a poco tornándose del color del oro”, enseguida “los chiquillos empiezan a mojar rubias tortillas en transparente miel” y “mira al recién nacido una pequeña Virgen, con su manto de colores, su corona de rayos de oro...”.

-Las reverberaciones del atardecer en “La sombra” (*El cielo alegre*) simulan “lagos inflamados de oro”.

-“El candil rasga con punta de oro las tinieblas” en “Tarde de junio” (*El cielo alegre*).

-Las figuras de “La faena de naranjas” (*El cielo alegre*) se mueven en un “incendio suave, donde toman buena parte en la coloración el limpio amarillo de rey y los tonos de carmín de la tarde”.

-“En agosto” (*El cielo alegre*) las ramas de los limoneros están “salpicadas de frutos de oro”.

-Y las espigas de “La trilla” (*El cielo alegre*), “desgranándose en rosarios de oro”.

¹³⁰ “Los colores favoritos del modernismo -oro, plata, rojo, azul-” (Sirkó 1875: 63)

-Los juegos de los niños en “Padrenuestros y pinceladas” (*Granada y Sevilla*) con el espejo y el sol originan la siguiente escena de manchas de luz

ya se para una en el papel, lleno de notas, de un músico; ya pasa otra sobre el manto de oro de una imagen; otra se abrasa y tiembla en el haz de piedras preciosas de una Virgen...

[...]

* El azul:

-El incendio de “El brasero” (*El patio andaluz*) se desmorona dejando sobre los cimientos “unas llamas sutiles, a manera de lirios azules”.

-Uno de los mozos de “La parranda” (*El patio andaluz*) canta: “De los granos que otros días/ sembrabas en tus macetas, el más chico y más humilde / producía la violeta”.

-La estopa que prendió “El titiritero” (*El patio andaluz*) pronto “viose rodeada de llama azulada”.

-Los vapores que cargan el ambiente de “El café flamenco” (*El patio andaluz*) “han extendido sobre la composición una azulada gasa”.

-“Allá, en la serena cumbre del cielo, golfos azules sucedense a golfos azules” (“Tarde de junio” -*El cielo alegre*-).

-“El himno del fuego” (*El cielo alegre*) está lleno de colores azulados, pero además... “Yo fui el heraldo de la primavera. Cuando las violetas abrían a la luz sus ojos azules...”.

-“Las costas y paisajes azules se le ven en el fondo de los ojos” al segundo hijo de Don Leopoldo (“Paisaje de Noviembre”, *El cielo alegre*).

-Las hojas del sauce en “El vals de las hojas” (*Tanda de valeses*) “mecían el oscuro nido del ruiseñor ocupado de huevos azules” y las del álamo estaban “vestidas por un lado de plata, y por el otro de suave color de esmeralda”.

[...]

* El rojo:

-“Las copas de los algarrobos suenan con el apagado rumor de un horno de llamas” y “en las calles del lugar arranca el aire ristras de fuego a los braseros” (“El lañador”, *El patio andaluz*).

-“En los lejanos cierres de cristales finge la luz deslumbradores incendios” (“Tarde junio”, *El cielo alegre*).

-El rojo es protagonista de un texto entero

El fuego [...] ya formando arabescos de oro sobre las ramas, y desapareciendo de pronto, y volviendo a aparecer bordeados los contornos de tonos de púrpura, que luego se vuelven rojos, después cambian en violados, y por último vuelven a ser azules¹³¹.

[...]

* La multiplicidad de tintes también es una posibilidad de coloración:

-“El titiritero” (*El patio andaluz*) en su actuación

sintió violentas arcadas y mudóse de color varias veces, empezó a arrojar una cinta blanca, a modo de tenia, que no paraba nunca de salir, y que cuando dejaba de ser blanca trocábase amarilla, después volviere azulada, más tarde se cambió en verde, y luego en roja.

-Los rosarios que vende “El lañador” (*El patio andaluz*) deslumbran a las mujeres “con los colores de las cuentas”.

-El gran colorido de “De piedras abajo” (*El patio andaluz*) lo aportan las flores: “lirios”, “lilas”, “violetas”, “geráneos”, “claveles”, “camelias”, “la madre-selva”.

-Las mariposas (“La pareja de mariposas”, *Bajo la parra*) son

blancas con leves visos amarillos; otras grandes y oscuras, con las alas sembradas de colores; otras de cuerpo abultado y traje escasísimo, que

¹³¹ S. RUEDA (1885), “El fuego”, *El Globo*, núm. 3575, 11 de agosto, p. 1.

conducen agradables noticias; las unas muestran cuerpo de ébano y alas de oro; las otras lucen de intenso color de llama y pasan titilando como fuegos fatuos del día.

-En los elegantes escasillados de “Iluminación en la Alambra” (*Granada y Sevilla*)

las notas azules, verdes, rojas y de cien colores forman un imposible bordado hecho con esplendorosas hebras de iris, ya asentados sobre arcos de punta donde la fastuosidad se despliega en miles de estalactitas que bajan con la profusión de los flecos de agua en las cascadas.

-Durante el “Crepúsculo” (*Bajo la parra*) “Teófilo Gautier hubiera encontrado en aquel mosaico de colores asunto adecuado a su pluma”.

-La artesanía viste las celebraciones rurales:

Mantones azules; blancos con ramos y puntos de oro; encendidos como flor de granado y fleco negro, que se arrastra en mil ondulaciones; verdes con relieves de rosa y pájaros de desplegado plumaje; de color de naranja manchado de blancas estrellas como encendido crepúsculo con luceros; blancos simplemente; negros con líneas de fuego; de todos los colores y de todos los matices... (“El mantón de Manila”, *Granada y Sevilla*).

-Y los minerales del laboratorio de “El doctor Centurias” (*El cielo alegre*)

el sulfato de hierro, que posee el matiz, sin la transparencia, de la esmeralda; los arsénicos blanco y amarillo, uno bañado de los fríos reflejos de la seda, y otro con algo de los visos del ópalo y los tonos suavemente morados de la amatista...”, la esencia de limón es “semejante a claros e irradiadores topacios... (p. 118).

...siguen presentes en la cueva de los gnomos de “El rubí” (*Azul*)

A aquellos resplandores podía verse la maravillosa mansión en todo su esplendor. [...]. Los topacios dorados, las amatistas, circundaban en franjas el recinto; y en el pavimento, cuajado de ópalos... (Darío 2008: 102).

Como advierte Juan Ramón Jiménez:

Por aquellos años estaba de moda en España el *colorismo*, inmediatamente anterior, ¡ay!, al *modernismo*. Los maestros *coloristas* eran D. Manuel Reina, de Córdoba, que caía del segundo Parnaso francés, y Salvador Rueda¹³²

...Aunque quizá, Salvador Rueda solo esté continuando la tradición,

A bien que Leopoldo Alas siente el color como no muchos pintores de nota saben sentirlo.

Así triunfa y sorprende lo mismo en los cuadros de género que en el paisaje”¹³³.

9.3. Impresionismo

A. Hauser explica el origen del Impresionismo en Francia, a partir de 1871.

La vida económica alcanza el estadio del gran capitalismo y pasa de un *libre juego de fuerzas* a un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, áreas de monopolio, comisiones, depósitos y sindicatos. [...] el rápido desarrollo de la técnica no solo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; [...] La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo (Hauser 1962: 343-345).

¹³² J. R. JIMÉNEZ (1933), “*Colorista español*”, *El Sol*, núm. 4886, 9 de abril, p. 2.

¹³³ A. VICENTI (1855), “Una novela”, *El Globo*, núm. 3428, 16 de marzo, p. 2.

El foco de un nuevo ritmo nervioso, agudo y efímero se encuentra en la ciudad. Ejemplo de ello es el fragmentarismo de “Padrenuestros y pinceladas. Apuntes tomados al paso” (*Granada y Sevilla*) donde las distintas paradas de una procesión generan escenas sin orden cronológico.

Pero el origen del Impresionismo literario es el pictórico convertido en estilo autónomo, cuando en la literatura vivía aún el Naturalismo.

La primera exposición impresionista, resultado de veinte años de trayectoria, se celebra en 1874 y la última, en 1886. El período postimpresionista se extiende desde entonces hasta el año 1906 (muerte de Cézane).

Cualquier Impresionismo artístico tiene su origen en una pintura sin contornos donde la luz difumina los colores consiguiendo claras y variables atmósferas.

El Impresionismo literario es la fuerza del idealismo que surge como reacción a un mundo cuya concepción positivista, opuesta a la naturaleza y hostil a la vida, lo arrastraba a la crisis desde 1885.

Consecuencia de la imposibilidad de adaptación al ritmo trepidante de los cambios es una actitud meramente contemplativa, ausencia de todo compromiso con los tiempos y sensualismo hedonístico.

Hacia finales del siglo el Impresionismo se convierte en el estilo predominante en toda Europa y en punto culminante del esteticismo.

Veamos el reflejo temático, genérico y estilístico en la prosa breve de Salvador Rueda¹³⁴:

1- Temático:

La época del impresionismo produce dos tipos extraños del artista moderno apartado de la sociedad: el nuevo bohemio, y los que se refugian lejos de la civilización occidental en países exóticos. Ambos son producto del mismo sentimiento, del mismo *Malestar en la Cultura* [...] Ambos tiene su origen en el individualismo e irrealismo románticos (Hauser 1962: 362):

¹³⁴ “Si desde el punto de vista meramente subjetivo y sentimental los argumentos de los neoidealistas literarios algo valen, su fuerza es deficiente para deshacer la gran preocupación positivista que llena el mundo de la medianía intelectual” (Clarín 1897: 214).

a-“Salamandra” (*Bajo la parra*) recoge las reflexiones del personaje protagonista (Salamandra) en su trayecto nocturno por Madrid.

b-Lejos de la civilización occidental, en países exóticos, se encuentra “Cuadro oriental” (*Bajo la parra*), donde Aiscé lamenta su desgraciada condición de sultana en algún palacio de Stambul.

Por países exóticos vaga la imaginación de la gitana en “Cuadro húngaro” (*Bajo la parra*)

ésta deja ir el pensamiento por países lejanos, y sueña acaso con el egipcio que condujo, rendido de amor, a su lado, la ardiente caravana por el caluroso desierto, y deslizó palabras de loca pasión en sus oídos (p. 219).

La práctica totalidad de los textos de *Granada y Sevilla* localizados en Granada dijimos que participan del misterio de una ciudad “que hunde sus raíces en un pasado exótico; pero, a la vez, nuestro, hispánico” (Celma Valero 1991: 52).

Alusiones exóticas tienen construcciones árabes como “Desde la Giralda” (*Granada y Sevilla*) y “El entierro del rayo de sol” (*Tanda de valeses*).

“El mantón de Manila” (*Granada y Sevilla*) llega desde el Lejano Oriente, “Esbozo japonés”¹³⁵ es información enciclopédica sobre la naturaleza de Japón, religión y costumbres y “La pirámide”¹³⁶, sobre la localización e hipotéticas funciones de las pirámides.

2- Genérico: teniendo en cuenta que “hay por todas partes una poesía de estados de ánimo, de impresiones atmosféricas, de declinantes estaciones del año y de fugitivas horas del día” (Hauser 1962: 376) construidas a partir de la vivencia sensorial podemos considerar lo que hemos llamado “visioncillas” como construcciones que consiguen el idilio griego idealizando el instante: “La lluvia”, “Tarde de junio” y “La granizada” en *El cielo alegre*; “La pareja

¹³⁵ S. RUEDA (1885), “Esbozo japonés”, *La ilustración ibérica*, núm. 152, 28 de noviembre, pp.762-763.

¹³⁶ S. RUEDA (1885), “La pirámide”, *El Globo*, núm. 3595, 31 de agosto, pp. 1 y 2.

de mariposas” y “Ráfagas de otoño” en *Bajo la parra* y “El vals de las hojas” en *Tanda de valeses*.

Recuerdan también la irrepetibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después difuminados atardeceres que el costumbrismo anunciaba: “La sombra y la luz se han ido uniendo para formar el crepúsculo...” (“La venta del pescado”, *Bajo la parra*), “un velo de agitadas moléculas flota a los rayos de la luz, que la tarde recuesta sobre la escena” (“La fiesta de San Antón”, *El patio andaluz*).

Atardeceres que, además de en gran parte de las visioncillas y antes de desaparecer en los dos últimos libros mayoritariamente narrativos, se encuentran en: “La trilla”, “En agosto. La caja de pasas”... en *El cielo alegre*; “Murciélagos”, “Crepúsculo”, “El musgo”, “El campanario”... en *Bajo la parra*; “Desde el mirador de la reina” y “La puerta del vino” en *Granada y Sevilla*.

Veamos un ejemplo

Y la araña, por último, deja su flotante hamaca de hilos de luz colgada de la punta de los álamos, y se descuelga hasta el suelo por la hebra levísima que la suspende.

Los pájaros se dispersan; la luz cierra sus ojos; el crepúsculo se apaga. La noche alza entonces en el cerebro humano la legión de los sueños, y con callado sigilo pone en los ojos la venda de la sombra (“Tarde de junio”, *El cielo alegre*).

Herencia del s. XIX era creer que

los antiguos vínculos que habían mantenido al hombre en la profundidad de su ser y que le habían incorporado como miembro de un orden vital universal, habían perdido su vigencia. El individuo tuvo que retroceder a su yo. Se sentía individualizado y sufría a consecuencia de ello. Mas a partir del sufrimiento podía resurgir en él el impulso de superar la individuación y con ello también el dolor. Esta posibilidad le era ofrecida por su fuerza creadora, que era lo propiamente divino en él [...] La misma alma es la impulsora de las impresiones... en su ya acentuada reacción fantástica a estímulos del mundo que la rodea (Falk 1963: 507-508 y 531).

Comprobémoslo en algunas de las sensaciones que genera “La granizada”
(*El cielo alegre*)

Ya están arrastrándose por allá arriba los mazos y martillos con que se funde la tempestad [...]

Tras los primeros truenos, la tierra adquiere un tinte imponente y sombrío; en el aire parece que vibran partículas metálicas (p. 90).

Todos reaccionan ante el fenómeno meteorológico

y todos miran embebecidos el espectáculo del aguacero, que en todas direcciones rueda y pártese haciendo infinitas cascadas, rosarios y madejas, y levanta estruendosos rumores de cristales, tejas y campanas (p. 93).

Impresionismo en algún momento llamado Naturismo que

tiene por precursor a Verlaine, el cual menospreció la escritura artística y nos libró literariamente de la influencia romántica y parnasiana, mediante su gracia impresionista y el encanto realista de su obra, y sobre todo, porque cantó constantemente la vida. [...].

Vemos pues que el naturismo no es el naturalismo, ni el parnasianismo, ni el alegorismo, ni el simbolismo [...] es el resultado de un gran culto al maestro, al gran Jean- Jacques Rousseau, antepasado venerable en la amorosa sumisión a la Naturaleza¹³⁷.

La minuciosidad con la que las artes impresionistas consiguen la impresión total desde la vivacidad de los pormenores es procedimiento muy repetido en Salvador Rueda, atendiendo particularmente a los animalillos: “Algún grillo duerme entre la lobreguez de las hojas” (“El patio andaluz”, *El patio andaluz*), “...y una diminuta hormiga sube por uno de los hierros de la reja dejando ver en el objetivo sus aparentes formas gigantescas” (“El vaso de agua”, *Bajo la parra*)...

Idea que Carlos Edmundo de Ory explica en tanto que filiación lorquiana

¹³⁷ J. L. LAPUYA (1898), “El Naturismo. (Para Miguel Sawa)”, *Don Quijote*, núm. 26, 1 de julio, p. 4.

lo *diminuto* y la palabra misma, es en la obra poética de Rueda una constante genuina. En Lorca también. Hasta en *Poeta en Nueva York* reina esta cálida atmósfera de bestiario íntimo. La hormiga aparece siempre abarcando lo infinitamente pequeño, lo diminuto arquetipal frente al hombre (1971: 426).

3- Estilístico: la cita de A. Hauser “El simbolismo, con sus efectos ópticos y acústicos [...] es *impresionista*” (Hauser 1962: 366) da una pista casi infinita si pretendemos rastrear en forma de ejemplos estos rasgos a lo largo del conjunto de los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda.

La música y los efectos acústicos son en ellos una constante; no específicamente relacionados con el lenguaje especializado de la música como en el Parnasianismo ni apenas perceptibles como en el Simbolismo, sino directamente ilustrativos de la realidad:

-“Allá en la hondonada del río vese la ondulación formada por las cañas, cada vez que el aire arranca a sus flautas sonoras gárrulas melodías” (“El campanario”, *Bajo la parra*).

-“El baile de las nueces” (*Tanda de valeses*) desborda estos efectos auditivos con su continuo aludir al variado choque de los frutos secos: “El ruido es semejante al que produce un carro que se vuelca”, “al que produciría el apaleamiento de un montón de castañuelas”, “estruendo de una catarata” y “fragor profundo de batalla”. Cuando Emeterio da con la porra en la cabeza de Bruno “levantando bronca detonación” el cuerpo de este arrastrado por el suelo ocasiona los débiles “chasquidos” de las nueces.

-En “Los barqueros” (*Bajo la parra*) se pinta la realidad a través del sonido

Los rumores de la playa y de la ciudad se oyen en el dulce misterio de la noche como una música vaga y agradable; estrépito de olas, ronquido de las aguas entre los peñascos, trasiego de aparejar de otros pescadores, bronco rozar de un remo en la barca, que produce un apagado rugido de león, cantos a media voz, acentos que maldicen por la dificultad surgida en alguna tarea, todo se percibe en vago concierto y se une a los otros ruidos de la capital, como el de los carros que ruedan, el de bestias que entran en largas

reatas al compás del soñoliento canto de los arrieros, el de ladridos de perros que merodean por las calles, el de alertas insinuantes del gallo, y el de alegre fiesta trasnochadora que corre de calle en calle, dejando tras sí una triste y vagarosa estela de armonía”.

[...]

Los olores también van camino del simbolismo por su claro significado sensual

Para probar la afinación de sentidos de la faenera, baste decir que Mercedes, y lo cuenta ella misma, conoce a D. Manuel por el olor, como puede conocerse un fruto cualquiera; y eso le ocurre desde el día en que lo conoció, y que comieron juntos en la Caleta, entreteniéndose ella en oler, durante largo rato, los forros del sombrero de D. Manuel, y sumiéndose después en dulce transporte de voluptuosidad. Es un olor el de su novio... (“La faena de naranjas”, *El cielo alegre*).

Veamos algunos efectos ópticos:

-En “Aguafuerte” (*Sinfonía callejera*) se encuentran las siguientes imágenes: “el engranaje de sus huesos”, “Batieron las bestias con los cascos el suelo”, “un pueblo de olas rodaba por su superficie”, “recibiendo en el alma, como en una esponja abierta...”...

-Muy originales son los efectos visuales de “El zapateado” (*Sinfonía callejera*): cuando Concha suelta “la mata de pelo” hay en Sevilla “una inundación de ondas”, su boca se compara a “canuto de canela” y sus ojos “relampaguean homicidios”.

-En “La fiesta de San Antón” (*El patio andaluz*): el rostro de un arriero se llena de “lunares” al atravesar el sol las alas de su sombrero, “la marea [de gente] se estrella contra los muros del templo”, los cascos de los caballos arrancan al empedrado “centellas fugitivas”...

-El candil, para poder brillar en “La lluvia” (*El cielo alegre*), tiene que rasgar “con punta de oro las tinieblas”.

-Los niños de “El baño de los chiquillos” (*El cielo alegre*) en sus correrías “han agotado hilo a hilo todo el sudor”.

-Las gotas que caían de los edificios en “El aguacero de oro” (*El cielo alegre*) “lucían como vistosos collares de la ciudad”.

-En el café al que llega “Salamandra” (*Bajo la parra*) por la noche, aún “parecen palpitar sobre las mesas los diálogos”.

-Durante la primavera de “La pareja de mariposas” (*Bajo la parra*), “mancha la tierra una blanca constelación de margaritas”.

-En “La feria del pueblo” (*Bajo la parra*), la espuma sale por la boca del caballo en pedazos de “blanquísimo encaje” y el comienzo de la pierna de la moza es para el jinete “gustoso aperitivo”, razón por la cual le dirige una “mirada de mieles”.

-En “La moneda fingida” (*Tanda de valeses*), el reflejo de la estrella es un “perfecto disco de plata”; el amor, un “relámpago” y la vida interior, “llama”. La fuente es un “espejo” constituido por cristales que al tragarse la vida de Alejo suenan “con el estrépito de los huecos batidos por las olas”.

[...]

Como es claro que el Modernismo desborda las posibilidades del adjetivo y así se ha señalado, simplemente añadir que el epíteto contribuye al indiscutible lirismo por el que respiran estas recopilaciones; solo en “La boda de espectros” (*Tanda de valeses*) confluyen: “grandes montañas y negros arrecifes”, “revueltos rizos”, “labrados surcos del terreno”, “viejas momias”, “sigiloso paso de los siglos”, “fatigoso esfuerzo”, “violento huracán”, “claro manantial”, “delicado nimbo” y “pequeña burbuja”.

La afirmación realizada por Rafael Ferreres sobre la poesía de Salvador Rueda

Ahora nos interesa subrayar únicamente que con su actitud estética - mantenida con tesón y más acusada esta en el transcurso de su vida- no puede extrañarnos que el mundo lírico de Paul Verlaine no tuviera cabida ni relación con el suyo. [...]

Por supuesto, no encontramos en la abundante producción poética de Salvador Rueda nada que le aproxime, siquiera, al temario, a la manera expresiva, al sentimiento o al espíritu de Verlaine (1975: 242, 244 - 245).

Veremos cómo no resulta extensible a su prosa breve, a la luz de la opinión que sobre la nueva escuela Salvador Rueda incluye en *El ritmo*¹³⁸

Tienen muchos el trabajo de estos diamantistas del verso, de estos repujadores del estilo, por poesía verdadera, y yo, puesto que todo eso es bello, no me mostraré hostil a reconocerlo como poesía. La belleza está en todo y en la técnica del arte poético y literario, por consiguiente. Tanto por lo que tiene Gautier de poeta, nos seduce por lo que tiene de artífice; tanto por lo que tiene de psicólogo Flaubert, nos encanta por lo que tiene de joyero. Así es que parnasianos, decadentes, simbolistas y demás *tallistas* de la frase (si son efectivamente como yo los creo, y separando de ellos a los *rematadamente artificiosos y afectados*), vengan en buen hora con su afiligranada orfebrería (1894: 16).

Puede que el malagueño conociera la literatura extranjera a través de las traducciones que publicaban algunas revistas. John W. Kronik (1987: 40-42) documenta el reflejo de la actualidad literaria europea en la prensa española:

Durante más de año y medio, entre 1886 y 1888, aparecieron en la *Revista Contemporánea* de Madrid sus “Cartas de París” [del escritor sevillano Leopoldo García- Ramón]. La tercera de esta serie fue un extenso informe sobre el manifiesto simbolista de Moréas. Fue publicado en el número correspondiente al 30 de octubre de 1886 -Año XII, tomo 64, pp.155-67-, de modo que los lectores de España recibieron noticia de este importante acontecimiento literario exactamente seis semanas después de su promulgación en París [...] Mencionó los nombres de Mallarmé y Verlaine y el soneto sobre las vocales sobre Rimbaud; citó extensamente el manifiesto de Moréas, además de su poesía...

Clarín reconoció la fuerza renovadora y el valor de estas escuelas. En 1887 publicó en *La Ilustración Ibérica* una serie de siete artículos sobre Baudelaire, que siguen siendo una de las apreciaciones más agudas en castellano del poeta francés. Su conocimiento de Rimbaud y de Verlaine

¹³⁸ Idea tomada del artículo que Marta Palenque, autora de la edición de *El Ritmo*, publica en: cervantesvirtual.com/portales/salvador_rueda/obra/el-ritmo.

data de estos mismos años y sus frecuentes referencias a los simbolistas culminaron en una larga reseña sobre Verlaine en 1897.

Veamos qué características propias de la obra de Verlaine se encuentran en la prosa breve de Salvador Rueda, siguiendo la misma nómina de rasgos que Rafael Ferreres (1975: 69-97) ve reflejada en la obra de los modernistas españoles:

*“Es el matiz lo que importa, no el color. Es una gran aportación de Verlaine [...] Y la música melodiosa junto al sueño” (Ferreres 1975: 74).

Son los únicos rumores que se oyen en el patio, a no ser que aguzando mucho el oído se perciba la pianísima canturía del canario, que sacudiendo sus alas de oro pálido... (“El patio andaluz”, *El patio andaluz*).

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” (“Crepúsculo”, *Bajo la parra*).

* “Paisajes de jardines y fuentes para el ensueño” (Ferreres 1975: 86):

Al acabarse de desplegar el lienzo, pierde en luz el cuadro lo que gana en vaguedad y frescura; apáganse los tonos ardientes, poetízanse los contornos de las figuras; fórmase un a modo de crepúsculo en torno de las plantas, y los colores del toldo refléjanse en la fuente, lo mismo que la luz que se cierne por el tejido, empiedra el suelo de pequeñas lentejuelas de oro. [...]

El agua tiembla sin descanso dentro de la fuente, deslizándose en imperceptibles rizos hacia las orillas, desde donde se descuelga en alegres rosarios de gotas (“El patio andaluz”, *El patio andaluz*).

Se arrollan las cintas que bordaron jóvenes bellas y enriquecieron de finos primores tras la cancela andaluza al rumor monótono de la fuente y envueltas en las oleadas de rosas de Abril (“Las carreras de cintas”, *Granada y Sevilla*).

De la fuente, situada en el centro, surge un finísimo surtidor que, desgranándose en el aire, cae sobre la taza y pone techo de burbujas a los peces. Una mujer, cuyo perfil se ve a través de la mantilla, se balancea en una gentil mecedora, y al rumor melancólico de la fuente une el son de la copla... (“Padrenuestros y pinceladas, *Granada y Sevilla*).

En los mármoles de la fuente, su vida es más indolente y perezosa. Revuelta en la metralla del surtidor, sube hasta tocar el elegante tallo abierto sobre el patio, por donde la luz se cierne soñolienta como a través de un velo de opio. La burbuja, dado el atrevido salto, cae sobre la taza de la fuente, que como palma de mano la recibe (“La burbuja”, *Bajo la parra*).

*“El viento es otro de los elementos de la naturaleza que es tratado por Verlaine con esa matización y simbología peculiares en él” (Ferrerres 1975: 90).

Las copas de los algarrobos suenan con el apagado rumor de un horno de llamas; silba el aire en las puntas y remates de los olivos, que cabecean en forma de negación por todos lados; estremécense las tejas sobre los caballetes de las casas... (“El lañador”, *El patio andaluz*).

Así es, en efecto; desde la quinta percíbense en las próximas cañadas los resonantes remolinos de los despojos vegetales, que giran como locas devanaderas tejiendo el hilo invisible del invierno (“Paisaje de noviembre”, *El cielo alegre*).

de los castillos desiertos, de las fortalezas sombrías, sale con espantosa voz el huracán y toma el pedregoso camino de los bosques, sacudiendo con sus alas la balumba de las hojas donde estuvo abierta y tendida la primavera.

Airado las barre, las sacude, las agarra con sus millares de manos invisibles, las agita con vertiginoso movimiento, y allá las arroja al montón informe de las otras que empiezan su carrera de tumbos y de saltos (“El vals de las hojas”, *Tanda de valeses*).

Puestas en medio del sendero las hojas, el aire hace correr una sobre el suelo dando carreras y tropezones; [...] y pronto, la diseminada hojarasca no es sino una brillante greca de oro, que se descompone, y finge una legión de pájaros alicortados, que vuelan con estrépito al ras del suelo” (“Ráfagas de otoño”, *Bajo la parra*).

En “El monólogo del viento. Fantasía”¹³⁹ (no incluido en los seis libros recopilatorios): El viento, agente protagonista en una tempestad que penetra en un templo rompiendo los cristales de sus ventanas, genera, descendiendo desde la torre, el estremecimiento de la catedral, el derrumbe de la cúpula y toda una serie de visiones que conectan el terror del fenómeno natural con el de la muerte. Escena que interrumpe el sueño de una joven: “-¿Otra vez el ataque? -dijo esta con ternura, acostumbrada a las repentinas sacudidas de la enferma”.

*En los atardeceres “aparecerá el humo, aparecerá, también, el Ángelus alguna vez” (Ferreres 1975: 92), en Salvador Rueda es la oración de la tarde:

y contempla desplegarse el dorado y magnífico incendio del crepúsculo que, haciendo hipérbolos de luz y de reflejos, se arrastra sobre la llanura del mar, y alza de la tierra la postrera oración del día, que forman el místico rezo del labio humano, la nota del pájaro y la gota de los manantiales (“El vaso de agua”, *Bajo la parra*).

El crepúsculo borra horizontes y transparencias con angustiosa lentitud, cierran los trabajadores las tareas del día al toque de oraciones, las chimeneas despiden sus espirales de humo a los cielos... (“La trilla”, *El cielo alegre*).

Las distantes campanas de las iglesias, repitieron en medio de la apacible quietud el sereno toque de oraciones, a cuyo aviso parece como que todo queda en suspenso, que los ríos se paran, los árboles pliegan en

¹³⁹ S. RUEDA (1887), “El monólogo del viento. Fantasía”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 217, 26 de febrero, pp.139 y 142. Luego, con el título “Efectos de histerismo”, *El Globo*, núm. 4280, 21 de julio de 1887, p. 1.

silencio sus hojas, los remolinos del aire se duermen colgados de las ramas, y los espíritus hincan en tierra la rodilla, para repetir con voz entrecortada y balbuciente: ¡hosanna!, ¡hosanna! (“La sombra”, *El cielo alegre*).

[...]

*“La lluvia la convierte en su poesía en un importante elemento lírico” (Ferrerres 1975: 92):

El ruido informe del agua penetra en los oídos de la mujer, y empieza a contarle tales cosas de héroes de leyendas y de personajes de poesía, que la mujer acaba por creer lo que dice el agua, y sin mover dedal ni aguja, queda con la vista fija en las poéticas lejanías y observa las avalanchas de aguaceros que aparecen tras los montes (“La lluvia”, *El cielo alegre*).

*“Las manos femeninas, las manos pálidas, serán, también tema poético, frecuente en Verlaine [...] la unión de las manos de los amantes quizá pueda superar un entendimiento que no da el mezquino y rebelde idioma” (Ferrerres 1975: 93):

-[...] ya está aquí el sombrero. Ahora dame una mano para subir.

¡Una mano! La de Maruja, con el puño cerrado, abultaba lo que un capullo de rosa, ¡y a aquella *aldaza* quería agarrarse el muchacho para salir!

Como pudieron, trabajando uno y otro, subió el niño el muro de la alberca; una vez a salvo empezó a temblar, mucho más de miedo que de frío.

-¿Tienes frío, Rafaelín? -decía epiléptica de emoción la niña. -Déjate cubrir con mi vestido, ven.

Y la muchacha, al cabo mujer, agotaba su ternura en consolar y fortalecer a su compañero. Cogíale las manos en las suyas, y después de enjugárselas, calentábalas con su vaho para hacerlas entrar en calor (“Murciélagos”, *Bajo la parra*).

*La sintaxis: Rafael Ferrerres define el estilo de Verlaine como “rápido, escueto y abierto a la imaginación del lector con cierto poso espiritual” (1975: 91) y explica que:

De Mallarmé y de Verlaine, toma Rubén Darío ese procedimiento expresivo, frecuente en el poeta americano [...] suelto o escueto sintácticamente: colocar uno al lado del otro los elementos sintácticos sin nexos o partículas que los unan y solo relacionados por el pensamiento (p. 84).

Es este el procedimiento impresionista del que habla M^a Isabel Jiménez Morales (2013: 513-514) a propósito de *El patio andaluz* y *El cielo alegre*, primeros libros recopilatorios de Salvador Rueda.

Solo añadir que el ritmo resulta del proceso de espiritualización que aporta el impresionismo y, basado en la música, discurre con igual intensidad sobre toda la prosa breve de Salvador Rueda.

Ya lo dice el “Arte poética” de Verlaine “Antes que nada música [...] que se pierde en el aire/ sin que se pose o pese” anulando “El peso de las palabras” (*El cielo alegre*)

Esa misma palabra, *peso*, podría emplearse también al tratarse de todas las bellas artes, y decirse: en arquitectura, el peso de las *líneas*; en música, el peso de la *instrumentación*; en escultura, el peso del *bloque*; y en pintura, el peso de la *factura*. Y ese peso se nota solamente en las obras de los artistas que suplen con *talento*, con *cálculo*, la *inspiración*. [...]

En una poesía que esté hecha por la inspiración no hay palabras [...] en una poesía así, todo es música, todo es ritmo; las voces están *fundidas*, materialmente fundidas, sin hipérbole de ningún género, en el troquel del ritmo; toda ella es una *inspirada forma musical*; el léxico es emoción, y para nada recuerda uno el adjetivo, el sustantivo, el gerundio; todo es melodía, es idea, es vibración, es alma. Así se cuajan las obras del poeta verdadero en su espíritu (pp. 159, 163-164).

Para comprobar los procedimientos rítmicos que emplea Salvador Rueda vuélvase a cualquiera de los comentarios realizados sobre sus textos en prosa breve.

Habiendo observado que el Impresionismo temático, genérico y estilístico discurre en mayor o menor medida a lo largo de los seis libros estudiados,

donde aparecen relatos con personajes infantiles; no podemos considerar precisa la afirmación de que quedara “la corriente impresionista inaugurada por José Martí para la literatura infantil en lengua española con *La Edad de Oro*, en 1889” (Barros 1975: 117).

Textos con protagonismo infantil encontramos en estos seis libros recopilatorios:

- En *El cielo alegre*: “La peseta y el sol”.
- En *Bajo la parra*: “Murciélagos”¹⁴⁰ y “Margaritas a puercos”.
- En *Tanda de valeses*: “La moneda fingida”¹⁴¹, “La fuga del nido”¹⁴², “Elegía”.
- En *Sinfonía callejera*: “Idilio y tragedia”.

Una nota de Salvador Rueda encabezando “La moneda fingida” (*Tanda de valeses*) dice:

Este y otros cuentos que vienen más adelante, los cuales escribí para *El Globo* hace cuatro o seis años, los he visto por ahí muy recientemente *casi calcados*, en la forma y en el espíritu. La advertencia no vale la pena de escribirla (lo sé), pero bueno es poner las cosas en su punto.

Veamos qué rasgos impresionistas aparecen en ellos:

-A- En “La peseta y el sol”:

-“El procedimiento de Juan es diferente. Se sienta a la oriental como lo exige la indolente pereza de su cuerpo” (mantiene una actitud evasiva de la realidad, como luego demuestra).

-Entre los elementos sensoriales que facilitan la visualización de la escena por parte del lector se encuentran: “y sus ojos, vivos y penetrantes, despiden una perenne y sutil goteamiento de chispas de luz”, “Cuando la moneda ha caído en manos del chiquillo, el hilo de agua queda cortado de pronto, como el de la fuente a la que se le pone un dedo en el caño”.

-Ejemplo de rítmica descripción llega cuando Juan, de tanto mirar al sol, se da cuenta de que “el iris redondo que lleva aferrado a la retina, deja a

¹⁴⁰ S. RUEDA (1887), “Los murciélagos”, *El Globo*, núm. 4112, 2 de febrero, p. 1.

¹⁴¹ S. RUEDA (1887), “La moneda fingida”, *El Globo*, núm. 4317, 27 de agosto, p. 1.

¹⁴² S. RUEDA (1888), “La fuga del nido”, *El Globo*, núm. 4444, 2 de enero, p. 1.

cubierto ya la hoja del árbol que tiene delante, ya el insecto que se para sobre una piedra, ya el grano de tierra sobre el que pone la mirada...”.

-B- En “Murciélagos”, como es la parte central de este cuento la que constituye el recuerdo infantil, veamos los rasgos impresionistas en el núcleo:

-La acción se desarrolla al anochecer, momento especialmente sugestivo

ocupando el mismo punto que ocupaba cuando él hacía despertar con su voz los ecos dormidos en las peñas, y formaba con otros muchachos los juegos del anochecer, que tan grabados quedan para siempre en el alma.

-Rafael, personaje protagonista para quien la mano de Maruja es una “aldaza”, se muestra siempre receptivo al mundo exterior (por eso en su corazón “quedó grabada para siempre la imagen de la niña”) cuyas sensaciones interpreta

pasaba en extática contemplación horas y horas con los ojos en el fondo del espejo y los oídos recibiendo los ecos del chorro de agua que parecían hablarle de cosas proféticas y futuras.

-Los procesos se presentan secuenciados, reduciendo al mínimo los nexos: “Rafael echóse sobre el brocal de la alberca, estiró el brazo armado del fragmento vegetal, y tocando el ala del sombrero...”.

-C- En “La moneda fingida”:

-La realidad se impresiona en Alejo: “se ponía a mirarla en silencio, sin mover los párpados, ni el alma, como el cristal fotográfico permanece sin movimiento hasta grabar la imagen que desea”.

-El argumento va en la dirección del sentimiento que lo genera: “Era el amor de Alejo, bastante espiritual, y más todavía dado a lo triste y melancólico”.

-Eficacia de las imágenes sensoriales: “siempre iban juntos uno a otro, como un ala va irremisiblemente unida a la otra ala”, “el susurro de gotas que producía la fuente, como el de las bolas de corcho en el tímpano”

-Secuenciación del proceso: “las manos de este se aflojaron, vacilaron sus piernas, que no pudieron resistir por más tiempo, oyóse un adiós cuajado de lágrimas, y el niño cayó al fondo de la fuente”.

-D- En “Margaritas a puercos”:

-Secuenciación de procesos “Jacintillo clávase entonces de rodillas al lado de su compañero; rodéale el abultado cuello con el fresco collar de flores, apurando en la obra toda su delicadeza, y átaló por fin sobre las orejas...”

-Lirismo conseguido a través de la adjetivación mediante epítetos: “busca en las oscuras pizarras las azules campanillas, y en los baches las margaritas olorosas, y cosecha acá y allá flores de todos los matices”.

A la luz de este último cuento, tampoco es exacto decir que de *La Edad de Oro* “surgen en la literatura española contemporánea de comienzos de nuestro siglo obras del valor de *Platero y yo*” (Barros 1975: 117), al menos habrá que considerar filiaciones previas atendiendo a motivos comunes entre “Margaritas a puercos” y *Platero y yo* (Jiménez 1990):

a-El afecto que un niño traba con un animal: Careto/Platero.

b-La atmósfera idealizada en ambos textos: “Jacintillo es el propio idealismo encarnado en la agradable figura de un porquero” (“Margaritas a puercos”, p. 231)/ “y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe, en no sé qué cascabeleo ideal...” (*Platero y yo*, p. 85).

c-Comparten las raíces del idilio griego: “móntase en una peña, simulando un cuadro de asunto pastoril...” (“Margaritas a puercos”, p. 234)/ “Idilio fresco, alegre, sentimental! ¡Hasta el rebuzno de Platero se hace tierno...” (*Platero y yo*, p. 117).

d-Sensorialidad primaveral a través de las flores: “Es tiempo de primavera. [...] los almendros blanquean cuajados de flores listadas en las hojas de suaves hilos de rosa. El aroma de los rosales satura agradablemente el aire...” (“Margaritas a puercos” p. 232)/ “qué de rosas caen por todas partes: rosas azules, rosas blancas, sin color... Diríase que el cielo se deshace en rosas...” (*Platero y yo*, p. 94).

e-El animal, con inconsciente desagradecimiento se come las flores que lo adornan: “El animal se ha arrancado en un instante el vistoso collar de flores,

y con feroz alegría lo pisotea contra el suelo, y come a grandes bocados los manojos de violetas y margaritas” (“Margaritas a puercos”, p. 235).

Los niños han ido con Platero al arroyo de los chopos, y ahora lo traen trotando [...] todo cargado de flores amarillas. [...] De cuando en cuando, vuelve la cabeza y arranca las flores a que su bocota alcanza [...] ¡Quién, como tú, Platero, pudiera comer flores..., y que no le hicieran daño” (*Platero y yo*, p. 117).

No son estas, sin embargo, las únicas semejanzas entre la prosa breve de Salvador Rueda y *Platero y yo*:

-En “El molino” (*El patio andaluz*) uno de los rucios encargados de la faena recibe el nombre de Platero.

-Otro en “La matanza” (*El patio andaluz*), también.

-El fraternal trato del niño con su burro aparecerá en “Aguafuerte” (*Sinfonía callejera*)¹⁴³ donde vuelve a repetirse el mismo estilo impresionista.

A propósito de *Platero y yo* dice Millán:

estamos ante un texto eminentemente impresionista, por lo tanto, esencialmente subjetivo, donde no interesan las cosas, ni los sucesos, ni los otros personajes en sí mismos, sino en cuanto son capaces de producir una impresión en el protagonista único (1982: 74).

Y el mismo estilo caracterizará luego a Azorín:

Es este, pues, un método de fragmentación de la realidad, apoyado en simples impresiones evocativas. [...]

En la narración azoriniana, más que narración -propriadamente dicha-, hay descripción y reflexión [...] está él mismo, con la carga de su emotividad, escapándosele a través de una sensibilidad contenida, espectador de la propia vida, minucioso notario de las sensaciones (Riopérez y Milá 1993: 9).

¹⁴³ Francisco Linares Alés, “Idilio y lamento en Aguafuerte, de Salvador Rueda”, artículo que su autor edita de forma artesanal el 2 de diciembre de 2011, cuando se cumplen 154 años del nacimiento del poeta.

9.4. Decadentismo

Ubica John W. Kronik los orígenes del Decadentismo:

La *Noticia* que escribió Gautier para la edición póstuma de 1868 de *Las flores del mal* fue el credo poético de la decadencia, la cual definió como un momento de suma madurez cultural. Esta perspectiva general estimuló a una pandilla de escritores parisienses a abanderarse como decadentes, y el 10 de abril de 1886 lanzaron el semanario *Le Décadent Littéraire*, que sobrevivió tres años (1987: 37).

Antes que asumir la existencia ordenada y segura de la vida burguesa preferían los modernos estetas percibir y reflejar de forma impresionista el vértigo del cambio veloz en las modas, gusto estético y técnica; mantener la novedad e imprevisibilidad del momento, la reverencia al estado de ánimo como valor vital más alto...

“En el decenio de 1880 se designa con predilección al hedonismo estético de la época como *decadencia*” (Hauser 1962: 359), hedonismo estético que es consecuencia y reacción nostálgica ante la desaparición del antiguo orden vital.

El alma impulsora de las impresiones consigue la necesaria espiritualización de la cotidianidad, aunque arrastra en el esfuerzo el llamado “*ennui*, esta nueva forma impresionista del dolor cósmico romántico [...] sentimiento de existencia hastiada por la monotonía de la vida” (Hauser 1962: 359).

La liberación está en “la religión del arte. El esteticismo moral” donde el poeta asume su rol “como una tarea *profética, heroica, sagrada*, en el mismo sentido en que lo entendieron los escritores románticos” y trabaja por “la continuación de lo superior, de lo trascendente, construido a imagen y semejanza de la *harmonía* universal través del ritmo musical de las palabras” (Salvador 2008: 27, 32, 36).

El arte camina hacia el Simbolismo, pero veamos antes cómo la desaparición del antiguo orden vital genera tristeza en Salvador Rueda.

Contrariamente a los datos que de una primera mirada retrospectiva se puedan obtener y de la que se suelen recordar el desenfado y alegría generalizada de la prosa del malagueño, no resultan escasos los momentos de indolencia resultado de una no del todo satisfactoria comunicación con el mundo:

A- Ya sea formando parte del cuerpo del texto:

-“Era el amor de Alejo, bastante espiritual, y más todavía dado a lo triste y melancólico” (“La moneda fingida”, *Tanda de valeses*).

-“Fuera del hogar, a la vez que suena el idílico repique de las esquilas y la voz de los pastores, llénase todo de vaga tristeza...” (“La trilla”, *El cielo alegre*).

-“Y el de alegre fiesta trasnochadora que corre de calle en calle, dejando tras sí una triste y vagarosa estela de armonía” (“Los barqueros”, *Bajo la parra*).

-“Llegó al borde del estanque, que entonces reflejaba en su fondo la luna, triste y apenada como la hora del crepúsculo” (“Murciélagos”, *Bajo la parra*).

-“El Generalife enseña su bosque a la derecha y su melancólica hilera de cipreses...” (“El Generalife”, *Granada y Sevilla*).

-Apagado el incendio “Las dolientes retinas buscan allá en el fondo, y a través de la niebla, los regueros de luces opacas, tristes y mortecinas...” (“Iluminación en la Alhambra”, *Granada y Sevilla*).

-“La constante tristeza de mi espíritu se ha roto hoy por algunas ráfagas de patria que han llegado hasta mi oído...” (“El café flamenco”, *El patio andaluz*).

-Los nidos de golondrina de la alegre “La Noche - buena” son “tristes y desiertos” (*El patio andaluz*).

-“Percíbanse los tristes reflejos de la araña, en cuyo cristal se parten y debilitan los rayos, y al poner el pie en las puertas de la iglesia, vese a lo lejos la amortiguada luz de la lámpara...” (“El campanario”, *Bajo la parra*).

-Absoluta tristeza mueve “El vals de las hojas” que “Pasando sobre los cementerios murmuran no sé qué oración sobre las tumbas” (*Tanda de valeses*).

-“¡Oh tristeza de su alma! ¡oh dolores los del artista a quien Dios envía a la tierra con solo una cuerda en la lira!” (El organillero”, *El cielo alegre*).

-“Pronto las sombras cayeron con lenta pesadumbre; la luna ensanchó su disco sangriento en el horizonte, y se mostró en medio de su eterno silencio bañada de tristeza infinita” (“La sombra”, *El cielo alegre*).

-“Pasó ante mí el Cristo bañado en tristes resplandores, severo, pavoroso...” (“La procesión del silencio”, *Granada y Sevilla-*).

-“Solo hay la copia de una estrella posada en el microscópico manantial; pero una hoja traída por el viento y caída sobre el agua, oculta la imagen de la divina estrella al triste solitario...” (“El palo del telégrafo”, *El cielo alegre*).

-“Envuelta en el blanco cendal del aguacero, la casa de campo aparece sumida en hondo y profundo letargo, lo mismo que si hubiese llegado la hora de su ruina”, “Ni un destello de sol se percibe por ningún lado. Tonos pálidos y suaves imperan en el horizonte...”, “Con su acompañamiento de tristezas llega el crepúsculo, y empieza a cobijarlo todo en sus pliegues” (“La lluvia”, *El cielo alegre*).

-“...las dudosas transparencias de los días de invierno, muy parecidas a las que rodean la desmayada pupila, bajo el ajado cristal del ojo muerto” (“Paisaje de Noviembre”, *El cielo alegre*).

-Se ahoga en tristeza Aiscé “Ella ansía la libertad y el amor exclusivo de un hombre, de un esposo; rechaza el dorado cautiverio...” (“Cuadro húngaro”, *Bajo la parra*).

B- O Cerrándolo como valoración moral:

La burbuja merece los sonos de la lira y las alabanzas de los poetas, porque ella suele trocar en grato esparcimiento con su danza alegre y bullidora, las tristezas y las nostalgias del espíritu.

Para adormecer nuestras penas, póngase delante de nuestros ojos un irisado baile de burbujas, y recoja el oído la cadencia que hace la corriente al producirlo (“La burbuja”, *Bajo la parra*).

¡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 tus 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 (“Ráfagas de otoño”, *Bajo la parra*).

¡Danza macabra, ronda de la muerte, vales de las hojas! Seguid vuestro paso inseguro sobre la tierra sin lamentar el darnos la despedida.

El baile de la humanidad llegará también a unirse con vosotros, allí donde espira la vida, vacila el pensamiento, y se abre, como flor de la materia, el alma (“El vals de las hojas”, *Tanda de vales*).

¿Volveré a encontrar otra vez a la mujer desconocida? [...]

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.

Sea fatal o dichoso el encuentro, cuando a meditar en la fantástica aventura me entrego, siento en el alma como un encanto melancólico que se aleja, la fatiga abrumadora de una pesada carrera, y el ojo vivo y desencajado del vehículo que me mira alejándose en la niebla, como fuego fatuo de la dicha, al que no alcanzan los seres humanos en la tierra (“La mujer desconocida”, *Bajo la parra*).

¡Inolvidable noche de San Juan! Yo también consulté a tu horóscopo [...] Me prometiste dichas halagüeñas, encantadoras esperanzas, que murieron bien pronto, como las flores de almendro de que viene cercada la primavera. Tus pronósticos han sido un engaño más en mi corazón, y hoy, solo resta a mi mente tu poesía, como deja el tiempo sus encantos, al recordarnos las primeras auroras de la vida (“Las candeladas”, *Bajo la parra*).

¡Oh encantadora noche de San Juan! Desde el tren que cruza las campiñas de mi patria [...], te pido ¡oh misteriosa noche!, coronas de rosas y estrellas los amores de quienes rodean el cristalino espejo de tus fuentes y las rojas llamas de tus hogueras (“La noche de San Juan”, *Granada y Sevilla*).

Sea de ello lo que quiera, cuando sintáis que se llena vuestra imaginación de flores de almendro y el amor sube en oleadas de fuego a vuestra boca, romped el broche que cierra con insistencia los labios y declarad vuestros amores, que se vuelven melancólicos otoños las primaveras, y suelen trocarse en flores de menos precio las mejores (“Remember”, *Tanda de vases*).

Este fue mi primer asomo al mundo, la primera impresión que de él recibí. 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 (“Aguafuerte”, *Sinfonía callejera*).

Hay muchos héroes como el de mi cuento en esta vida, que ante la gente se tragan el mapa-mundi, y que solos se dejan sujetar y vencer por la agresiva uña de una zarza (“Un valiente”, *Sinfonía callejera*).

Y a la luz de las siguientes citas:

¡Oh costumbres de Andalucía! ¡Oh patio alegre y delicioso!

Cuando lleno de vagos ensueños, toco, para olvidar penas, la guitarra, no es extraño que cante al compás de sus cuerdas aquella triste copla que dice:

Cuando salí de mi tierra
Volví la cara llorando,
Y le dije, “tierra mía,
¡Qué lejos te vas quedando!”

(“El patio andaluz”, *El patio andaluz*).

Ya ve usted si tengo motivos de tristeza. Usted bebe a *tragantadas* el aire patrio y oye las ruidosas fiestas bajo la parra y recoge en su oído como una canción religiosa la malagueña que derrama el campesino a la hora del crepúsculo en los campos [...] y viene a recordarme a mí, que estoy lejos de todo eso, lo que no puedo traer a la memoria sino con dolorosas lágrimas en los ojos (“Carta abierta”, *Tanda de vases*).

...No es cierto que Juan Ramón Jiménez a propósito de *Platero y yo* (“*Elegía andaluza*”) sea

el primer poeta contemporáneo que sitúa su *paraíso perdido* en tierras andaluzas, como más tarde harán Lorca, Cernuda, Aleixandre y Alberti, autores todos, donde la nostalgia de su tierra natal es sentida con la intensidad de un marinero desterrado a tierra (Millán 1982: 74).

Estos segmentos reflejan también la misma asociación entre folclore andaluz y tristeza:

...si la diestra mano del mozo que la toca no llevara la cuestión a orgullo, y auxiliada de un breve fragmento de concha, no hiciera a las cuerdas hablar y decir todo lo que les pasa, y qué clase de pena es la que les hace prorrumpir en tan hondos suspiros y tan apasionados sollozos... (“*La parranda*”, *El patio andaluz*).

Pero como yo tengo ahora la nostalgia de mi tierra, echo de menos aquel fondo de tristeza y dejadez oriental que en seguida pondría de manifiesto en una mala guitarra cualquier mozo de los barrios del Perchel o de Triana (“*El café flamenco*”, *El patio andaluz*).

Esas canciones son los aires andaluces.

Atadas a las cuerdas de instrumento morisco, cautivas en las cajas de otros instrumentos extraños, o dormidas en los trastes de la guitarra, siempre guardan el mismo sentimiento. Cuando un gitano las entona, producen *escalofrío* de pena; cuando las lanza desde el calabozo un preso, parten de tristeza el corazón; cuando las modula un campesino lloroso en las misteriosas soledades del campo, hay que contener los sollozos (“*La cantaora*”, *El cielo alegre*).

...que llamara la atención de R. Darío:

inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza; tristeza del suelo fatigado de las llamas solares [...]. Porque así son aquí la vida y el amor; todo lo contrario de lo que piensan los que solo han visto una Andalucía a la francesa, de exposición universal o de caja de pasas. En verdad os digo que este es el reino del desconsuelo y de la muerte (Darío 1997: 70).

9.5. Simbolismo

Antes que de “decadencia o decadentismo” prefiere Jose Olivio Jiménez hablar del “espíritu decadente” que define “la hipersensibilizada conciencia existencial de la época y la por ella condicionada proyección metafísica sobre la que se armó la visión simbolista del mundo” (J. O. Jiménez 1979: 48).

El Simbolismo toma el nombre del procedimiento retórico del “símbolo” que establece una función mediadora entre el mundo físico y el mundo moral.

Se configura como movimiento cuando

Jean Moréas publicó su “Manifiesto literario de la Escuela Simbolista” en *Le Figaro* de París el 18 de septiembre de 1886. Su proclamación no estableció una escuela sino que confirmó una existencia (Kronik 1987: 39).

Reconocidos precedentes son: la poesía árabe-andaluza, la mística española, Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer.

No quedaría más claramente explicado el proceso de transición al Simbolismo parafraseando las palabras de Hauser:

Después de 1890 la palabra *decadencia* pierde su tono sugestivo y la gente comienza a hablar de *simbolismo* como tendencia artística dominante. [...] La nueva terminología está de acuerdo con la victoria de Mallarmé sobre Verlaine y con el cambio de interés desde el impresionismo sensualista al espiritualismo. [...] para el simbolismo la totalidad de la realidad empírica es solo la imagen de un mundo de ideas (Hauser 1962: 366).

La literatura de Baudelaire expande: el interés por la trasposición de las artes, por las asociaciones sensoriales (sinestesia), por las *correspondencias* entre el espíritu y el exterior...

*En Salvador Rueda, la trasposición de las artes (“uno de los principios de la estética modernista [...] es una escritura donde se mezclan los sistemas de distintas artes, en particular la música y la pintura” -Rama 1985: 79-) se explicita en momentos como los siguientes:

-“Entonando este cuadro, flores, randas, mantillas sirviendo de marco a rostros morenos...” (“Las carreras de cintas”, *Granada y Sevilla*).

-“Como una sucesión de brillantes acuarelas, los patios adornados de jaulas y macetas se extienden a lo largo de las calles...” (“Padrenuestros y pinceladas”. Apuntes tomados al paso”, *Granada y Sevilla*).

-“Solo queda el vals último, vals literario, alado y ligero, como los demás de este libro, y equivalente al que con notas se escribe en el pentagrama” (“Toque de rebato”, *Tanda de vales*).

-“Este se perfiló elegantemente con una corrección difícil de interpretar por el pincel, lió perfectamente la muleta...” (“La alternativa”, *Tanda de vales*).

-“Detrás de las casillas ábrese a uno y otro lado el enorme lienzo de terreno donde relinchan y apacientan las yeguas” (“La feria de Sevilla”, *Granada y Sevilla*).

-“Se necesitaría poseer la ejecución de Fortuny... la paleta de Goya o Teniers, para expresar el prodigio de luz, viveza y gracia.” (“La Nochebuena”, *El patio andaluz*).

-“Apure el pincel los mágicos tubos para retratar con exactitud cuadro tan acabado; ate al artístico lienzo el rayo de sol; petrifique la expresión humana, y levante los colores de la paleta como bandadas de mariposas...” (“La feria del pueblo”, *Bajo la parra*).

[...]

*Encontramos también algunas combinaciones de los sentidos a través de la sinestesia:

-En “La moneda fingida” (*Tanda de vals*): las gotas de agua bajan en “hilos sonoros” por las piedras y era para Alejo la voz de Rosa “tan dulce como el fingido tímpano de la fuente”.

-En “Elegía” (*Tanda de vals*): “algún mirlo dejaba caer en los aires su nota de cristal”.

-En “Después del baile de máscaras” (*Tanda de vals*) uno de los átomos de polvo que se posó sobre la seda brillante de una túnica oyó “un idioma brutal [...] con palabras calientes como trozo de carne humana”.

-En “Toque de rebato” (*Tanda de vals*) “las estrellas brillan como notas azules bajo el velo tembloroso de las aguas”.

-En “Carta abierta” (*Tanda de vals*) la carta del Sr. D. Juan J. Relosillas ha hecho recordar a Salvador Rueda el camposanto de su tierra “cubierto por un lujuriente velo de malvas”.

-“Un crujido leve ya argentino, que lo mismo pudiera ser de piedrezuela...” se oye en “Una venganza chusca” (*Tanda de vals*).

-El excomulgado de “El alma en pena” (*Tanda de vals*) “miró distraído unas llamas tenues que en la punta de un tronco bailaban una danza azul y aérea”.

-La protagonista de “La copa de champagne” (*Sinfonía callejera*) recuerda a su enamorado “saboreando con la imaginación las particularidades de su persona”, ante él se siente envuelta en “atmósfera ardiente” y sobre la mesa del banquete que ambos compartieron había una “cristalería vibrante” con flores que se entrelazaban en “polícroma armonía”.

-“El Generalife” (*Granada y Sevilla*) es un “lugar delicioso” de “inefable y dulce el encanto”.

-Pasadas veladas dejaron en el protagonista “dulce memoria” (“La noche de San Juan desde el tren”, *Granada y Sevilla*).

-La voz con la que canta la gitana de “Zambra de gitanos” (*Granada y Sevilla*) es “tan linda y fresca como flor que sale de un búcaro”.

-En “Cuadro oriental” (*Bajo la parra*) “Las esclavas huyen entonces con el ruido suave de corzas que se alejan”.

-En “El aguacero de oro” (*Bajo la parra*) las gotas caen “promoviendo argentino ruido en las monteras de cristales”.

-En “Ráfagas de otoño” (*Bajo la parra*) “Los lagos [...] mueven los pliegues trémulos del agua, con algo de la vibración melancólica del invierno”.

-“El palo del telégrafo” (*El cielo alegre*) ya no “preside el cuadro ardiente de la vendimia cayendo sobre los apretados racimos...”.

-Con el paso del tiempo la voz de la “La cantaora” (*El cielo alegre*) “perdió su cristalina vibración”.

-Cuando un esqueleto anunció que había inventado el cloroformo para suprimir el dolor, el resto alabó el “poético invento” en el laboratorio de “El doctor Centurias” (*El cielo alegre*) donde algún perol “hace resbalar sus reflejos sobre la fría blancura de los espectros”.

-“Aquella masa, al tocarla el cincel, no se ha hecho vibración plástica, vida...” (“El peso de las palabras”, *El cielo alegre*).

-Fernando lanza una copla “con voz argentina” en “En agosto” (*El cielo alegre*).

-El olor del limón y naranja es tan agradable a Mercedes que “dijérase lo muerde y masca el olfato” (“La faena de naranjas”, *El cielo alegre*).

-La alegría de los niños en “Idilio y tragedia” (*Sinfonía callejera*) es “riente plasticidad y la gracia más pura y fresca seducen en el lienzo vivo y caprichoso”.

-El título original de “La faena de naranjas” (*El cielo alegre*) es “Nota de color. La faena de naranjas”.

-“Un rayo solar entraba por una de las ventanas como una hebra de oro, como una nota visible de música...” (“El entierro del rayo de sol”, *Tanda de vals*).

-“En un recodo, los perdigones se acoclan rimando el color de sus plumas con el de la tierra” (“Idilio y tragedia”, *Tanda de vals*).

Volvemos al laboratorio de “El doctor centurias” (*El cielo alegre*) porque en él parecen emularse las “Correspondencias” de Baudelaire (“y como la claridad/ perfumes y colores y sonos se responden”): “...la de lavanda, parecida en su color a una disolución de cromato con algo del tono de ascuas mortecinas; la de limón, semejante a claros e irradiadores topacios, y otras

varias y numerosas sustancias, que extendidas por todo el laboratorio, le dan ese intenso y particular olor de farmacia...”.

-Más correspondencias hay, entre la música y los olores en “El organillero” (*El cielo alegre*): “Era un bolero aquella fresca composición, la cual no se sabe por qué secretos de la música, 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”.

-“La cantaora” (*El cielo alegre*) parece trasunto del soneto a las vocales de Rimbaud al explicar las sensaciones que en su actuación de *El Burrero* de Sevilla le producen cada una de estas cinco letras en la fermata final de sus coplas y cómo debe ir adaptando su técnica al paso del tiempo “si la i con que acaba el verso la trueca la voz al llegar la fermata, en a o en e o en otra cualquiera, revela decadencia, revela haber apurado ya el acento su timbre, haberse vuelto opaco, insonoro”.

[...]

Jose Olivio Jiménez señala que desde el manifiesto de Moréas (1886) hasta el fin de siglo se dio un “correcto y a veces entusiasta entendimiento del simbolismo [...] en la generación inmediatamente anterior a la primera del modernismo, y de otros que ya corresponden a esta época literaria” entre los que cita a Salvador Rueda (1979: 49-50).

Pero ¿Cómo participa Salvador Rueda del Simbolismo?

1-Haciendo suyos “los símbolos más frecuentes del modernismo hispánicos”, seleccionados por Ricardo Gullón (1979: 25-44).

a-Mujeres. Prerrafaelismo “el culto por la belleza [...], una curiosa mezcla de erotismo y misticismo” (pp. 26-27) aparece en:

Y es que van a completar la ilusión los repetidos ecos del agua, siempre armoniosos y nunca comprendidos, que nos hacen creer que dentro del maravilloso paraíso se oculta en cada fuente una ondina, la cual toca una delicada lira de cristal y mira con amorosos ojos verdes a través de los tembloroso círculos del agua... (“El Generalife”, *Granada y Sevilla*).

-Las hojas (“El vals de las hojas”, *Tanda de valeses*) arrastradas por la llegada del invierno

En la tarde soñolienta, no llorarán con el sauce la muerte de la inocente Elvira, ni en estío caerán sobre la falda y la cabeza de Ofelia, mientras pase como una visión sobre los campos.

“Elvira” es protagonista de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda muerta tras la incumplida promesa de matrimonio de D. Félix de Montemar y la imagen de “Ofelia” está tomada del cuadro *Ofelia en el agua* o *La muerte de Ofelia* que J. E. Millais pintó en 1848. El cuerpo muerto de la protagonista representa el ideal de belleza lánguida e incorruptible rodeado de flores esparcidas por el agua y cargadas de simbolismo.

b-El cisne. Elegante y luminosa belleza, sensualidad y pureza son los significados escogidos por Salvador Rueda.

-Con significado de luminosa belleza aparece en “En agosto” (*El cielo alegre*).

...y tornan una y otra vez los vendimiadores con los fruteros llenos de uvas; y mientras ya caído el sol en el mar, flota, al parecer, entre las olas como cisne de luz, y las sombras suben de los valles, y callan las cigarras...

-El trofeo que un ejército se cobró en “Episodio trágico” (*El cielo alegre*) como ofensa al otro fue la vida de un rubio niño “con cabellos todo luz, ojos grandes y llenos de majestad, tez de rosa y plumas de cisne”.

-Los semas de elegancia y sensualidad se suman al de la belleza en este fragmento de (¡A Sevilla!, *Granada y Sevilla*).

Ella es la émula de Telethusa, la célebre bailarina de Gades, inmortalizada por Marcial. Columpia el cuerpo como clásica bayadera; hace estremecer en la danza la lanzada de claveles de su peinado; adopta el arrebatador sensualismo de la bacante engallando el cuello de cisne, y semejante a una figura de los tiempos antiguos, imita el baile de las ninfas de la isla Eritrea, encanto de Horacio y de Petronio.

-Una molécula que es arrastrada entre locas escenas de *Prostitución* ve estropeada la pureza de una túnica sobre la que se posa “se llenaba de salpicones de inmundicia como de barro la deslumbradora ala del cisne.” (“Después del baile de máscaras”, *Tanda de valeses*).

c-Los parques:

El objetivo del monótono discurrir del agua (fuentes, macetas) en los señalados ejemplos de los patios junto con la suave luz que los envuelve es recrear lugares para la ensoñación y la reflexión. Parques y patios “son símbolo de un paraíso perdido, paraíso de la espiritualidad (equivalente a la eternidad, en cuanto al tiempo) amenazada por *el progreso*” (Gullón 1979: 42).

Mayor distancia con la civilización toman los jardines del recinto de la Alhambra (“Desde el mirador de la Reina” y “El Generalife” en *Granada y Sevilla*). El viajero busca, más que recogimiento, voluntario abandono en un lugar donde con las sombras de los árboles crece la melancolía y hasta las señales de la muerte.

d-Los atardeceres:

Comprobada la frecuencia de los atardeceres en los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda, solo añadir que, resorte de espiritualización, funcionan “sobre todo, para exaltar la nostalgia y prestigiarla” (Gullón 1979: 42).

e-El color:

Como Anne Varichon señala:

La utilización del color por su función simbólica, no como elemento decorativo, sino como representación visible de sensaciones e imaginaciones, es en los modernistas hecho estilístico constante (2009: 68).

Hemos visto que, según su frecuencia, los colores más empleados por Salvador Rueda son: el dorado, el azul y el rojo. Son los tres colores primarios (amarillo, cian y magenta) o absolutos, aquellos que no se pueden obtener mediante la mezcla de ningún otro. Son, por ello, los tres colores básicos del arco iris, según filósofo griego Jenófanes (s. VI-V a. C.).

Anne Varichon explica su significado:

Los ejemplos señalados indican que Salvador Rueda relaciona el amarillo (dorado) con la luminosidad (divinidad), la calidez y la riqueza.

Al igual que suceso en la mayoría de las culturas en las que el amarillo se asocia con el resplandor, calor y abundancia procedentes del sol.

En Oriente, es el color del emperador y del budismo; en Occidente también lo fue hasta ser sustituido por el rojo en la Roma imperial.

Igualmente integra Salvador Rueda, en lo referente a la simbología del color, la herencia islámica: “En el mundo islámico, el color amarillo es sin duda el del oro y del sol, de la mantequilla y de la miel” (*Op. cit.* 73)

El vínculo del primitivo amarillo con la luz del sol, base de la civilización, explica su mayor frecuencia en la prosa breve de este autor.

Del pigmento excluye la acepción de riqueza y marca la de pureza (inserta en la luminosidad), recordemos el ejemplo del niño rubio sacrificado en “Episodio trágico” (*El cielo alegre*) cuyos cabellos eran “todo luz”.

Por su escasez el azul hubo de ser importado a Occidente en la Edad Media.

Se convirtió para los pintores en el color más bello. [...] en 1828, Jean - Baptiste Guimet descubre la manera de fabricar artificialmente el magnífico lapislázuli [...] se difunde por todo el mundo en forma de bolas azules para la colada, destinadas a dar a la ropa un matiz azulado que la hace parecer más blanca. Por vericuetos impensados, ese azul para la colada llegará hasta los artistas durante el siglo XIX (Varichon 2009: 161-168).

Es el segundo color en frecuencia de utilización en la prosa breve de Salvador Rueda. Ricardo Gullón explica su significado:

Azul es el color modernista [...]. Color de soñadores, se derrama desde el sueño a las formas tangibles, y se le entenderá mejor aceptándolo en su plurivalencia metafórica, como plano imaginativo que se proyecta sobre los objetos del plano real y produce de ellos inesperadas reverberaciones (1979: 38-39).

No es difícil suponer que los recuerdos de Salvador Rueda estuvieran llenos de azul debido a la relativa altura sobre el mar y proximidad a él de su aldea natal (Benaque). De esta idealizada armonía entre el cielo y el mar (al igual que es “el estanque, la copia de los cielos” en “Idilio y tragedia”, *Sinfonía callejera*) quizá proceda el título de su segundo libro: *El cielo alegre*¹⁴⁴.

El tercer color primario es el rojo, se asocia con la sangre, la vida y la muerte. Asociado a la feminidad recuerda la sangre de la fecundidad, asociado a los hombres es el color de la sangre de la caza y el combate.

Quizá sea esta la razón por la que en “El baile de las nueces” (*Tanda de valsés*), fiesta rural del galanteo que acaba con el fuerte golpe de Emeterio a Bruno consecuencia de los caprichos de Sinforosa, es el color más utilizado con connotaciones: de amor (“todo fuego” son las pupilas de Emeterio tras entonar su copla), rabia (“disparando chispas de lumbre por los ojos” se halla Emeterio al no haber sido aceptado) o la fuerza de la feminidad (Sinforosa lleva una cruz “pendiente de un lazo rojo”).

Igualmente, cuando Pepe Primores y Lucía se inclinan en “Las cédulas del año” (*Bajo la parra*) para coger alguno de los papeles que caen al suelo, “como se tocan amorosamente sus caras, el carmín sale a sus rostros, como en tiempos de Mayo las rosas, y se tiñen de una viva tinta de escarlata”.

El rojo, a través del fuego, forma parte de ritos relacionados con el hogar y la figura femenina como mantenedora de la unidad de la casa.

Presencia que echa de menos el narrador cuando dice “¡Feliz quien embebido en las de su amada, ve cerca de sí, en las veladas de invierno, oscilar las llamas del hogar!”¹⁴⁵.

2-Otro modo en que Salvador Rueda integra el Simbolismo es a través de su código significativo particular:

El artista del símbolo realiza una apuesta por el mundo interior y en su afán por redimir a la sociedad de las obtusas y mediocres concepciones

¹⁴⁴ “*El cielo alegre* para Salvador Rueda es el cielo de su patria; el cielo de Andalucía, cuya luz clara y rica en tonos espléndidos se refleja en las páginas de su libro” (Ginés Hernández 1887: 2).

¹⁴⁵ S. RUEDA (1885), “El fuego”, *El Globo*, núm. 3575, 11 de agosto, p. 1.

burguesas presenta un nuevo mundo espiritual (que sustituye a la decadencia de la religión tradicional).

El proceso supone una inmensa fe en la realización del artista quien se convierte en revelador de la “voz secreta del universo” (Gullón 1979: 29) (mundo de las ideas, mundo moral, alma universal) cuyo reflejo (concepción platónica) es el mundo físico.

Mediante los símbolos empleados en la obra de arte, las palabras abandonan los significados unívocos, se vuelven flexibles y musicales, reflejo de la armonía de las esferas (teoría de origen pitagórico que cree en la producción de intervalos musicales según el movimiento de los cuerpos celestes).

La existencia de un alma universal común a todos los elementos del cosmos anima a la búsqueda de la relación entre ellos y con la Idea que reflejan (correspondencias).

A su vez, cada elemento tiene un alma particular, un resorte que los mueve. Razón por la cual es una constante en los textos de Salvador Rueda la autonomía de objetos, animales... cuyo origen desborda el recurso de la personificación, como si todo tuviera vida propia:

Las pitas y chumberas del camino mécese con bruscas sacudidas, y las hojas secas de la vid persíguense unas a otras como arrebatándose algún objeto: encuéntranse en un choque brusco y repentino; retíranse después rastreando hacia tal hueco o a esconderse bajo tal piedra; vuelven a salir sigilosamente de sus escondrijos... (“El lañador”, *El patio andaluz*).

Y Aiscé

En su recatada estancia, donde nunca resuena pisada alguna que no sea de otra mujer, o acaso la del celoso sultán, derrama todas sus penas y dolores y convierte en misterioso confesonario los objetos que en silencio recogen y encierran sus palabras” (“Cuadro oriental”, *Bajo la parra*).

Veamos cuáles son los símbolos más frecuentes repartidos a lo largo de estos seis libros:

A-El más extendido es el de la luz (sobradamente reiterado):

En cuanto al tratamiento de la luz: la luminosidad aplicada (pintada o descrita) sobre la realidad a detallar proporciona “un particular sentimiento de idealización simbolista [...] creando un ambiente especialmente lírico, cuasi poético” (Pérez Calero 1989: 12). Esta es la técnica empleada por Salvador Rueda sobre el elemento animado o inanimado que acoge la relevancia temática en cada ocasión (es el “lightfull” de que habla Christian Manso):

-En *Bajo la parra*: la protagonista, Lucía cuyo nombre ya es simbólico, preparando la casa para la inmediata celebración de “Las cédulas del año”, “fulgura como un ascua de oro en medio de las profundas negruras de la noche”.

-En *Sinfonía callejera*, en el estanque (“Idilio y tragedia”) que fascina a la pandilla “una violentísima mancha de fuego, un relámpago de vivas tremulaciones ofusca y pincha los ojos con mil espadas de oro: es la copia del sol”.

-En “La parranda” (*El patio andaluz*):

Las dos bruñidas hojas de los cuchillos, revolviéndose en sus manos, brillan como dos relámpagos; ya se ocultan de pronto y vuelven a aparecer arrojando centellas; ya alcanzándose, se dan rudo beso que hace saltar chispas de los aceros, o ya, por último, acariciadas de lleno por la luz resplandecen como dos rayos.

-En “La feria de Sevilla” (*Granada y Sevilla*) todo se pinta con luz: “la primavera, que por estar aquí más cerca del sol deslía con más bello apresuramiento las rosas, echa su deslumbrante velo a los balcones”, “el ruso cuyos ojos chocan con la luz y la toman por bruñido esmalte de oro”, “luce el caballo de paseo la airosa cola recogida en rumboso nudo y las crines llenas de ondas y de lazos”, “déjase ver un torero de moda llevando con garbo la persona y desplegando sobre sí luces y rayos”, “...alúmbranla lámparas primorosas que alargan las lanzas de sus rayos hasta chocarlas en los escudos de los espejos”, en cuanto a Carlota...

su mata de pelo, que es del color de las moras maduras, cae de una manera tan particular sobre su frente y hace allí la luz tales arabescos de sombras, que lo mejor, lo confieso, es mirar hacia otro lado.

-En *Tanda de valeses*, yendo “Cuesta arriba” a

las regocijadas ferias de Mairena los dos enamorados esposos [...] Como no es sol lo que a todos se les viene encima, sino hoguera, pisa el burro sobre la densa sombra de los tres, ridículamente escorzada sobre el suelo, y cuando un casco parece querer salirse de la mancha movible y caer del lado de la luz, el otro entra fatalmente en la sombra, y cuando una pata se desenreda de ella, la otra queda metida de hoz y de coz, sin que logre ninguna de las cuatro, a pesar de sus esfuerzos, sacudirse el tenaz e incorpóreo murciélago que finge en el suelo la sombra.

-En *El cielo alegre*¹⁴⁶ la luz reúne a una familia en torno a la mesa

...haciendo alto un rayo en el cuello de doña Emilia, otro en la blanca perilla de D. Leopoldo, este en la cabeza rizada de un niño, donde hizo infinitos alardes de belleza, y otro que entró por el borde de una copa de Jerez, moviendo su azulado cuerpo de átomos, hoció en el reposado topacio, dándose buen hartazgo de zumo de viñas. Al dar en la copa del Burdeos uno de los rayos llenola de suaves irisaciones y de mortecinos tonos de púrpura, que convirtieron la rancia disolución de rubíes como en un encendido trozo de crepúsculo (“Paisaje de Noviembre”).

Pasaje al que no se le puede negar la semejanza con aquel posterior de Darío...

Era la hora del chartreuse. Se veía en los cristales de la mesa como una disolución de piedras preciosas, y la luz de los candelabros se descomponía

¹⁴⁶ “El Sr. Rueda, ya bien conocido, no solamente como poeta de ley, sino como prosista brillante y correcto...” (Ginés Hernández 1887: 2).

en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta¹⁴⁷.

...quizá debido al buscado contacto con el exterior del diario *La Época*

Cuando se revisa la colección de *La Época*, impresiona la importancia que se concede a la información extranjera, a las crónicas de Londres, París, Madrid, o a los comentarios nacionales sobre temas europeos y norteamericanos. Darío podía quejarse de que, aunque las empresas periodísticas eran ricas, raro era el diario que tuviera *permanente información directa del extranjero* (Rama 1985: 89).

B-La ausencia de luz es la muerte:

-“Adelanta bajo la cruz, pálido, triste, ungido el rostro por la claridad de muerte del alba...” (“Las cofradías de la madrugada”, *Granada y Sevilla*).

-“Todo se alegra con la nueva luz fuera de la casa y se agita bajo el impulso de la vida. Solo el muerto es la negación de tanta alegría” (“El velatorio”, *El patio andaluz*).

-Clemente encendió el candil debido a los nocturnos ruidos que en su casa generaba el pollino deambulando con la cabeza dentro de la orza y “pudieron verse unos a otros las caras teñidas del color pálido de la muerte” (“Toque de rebato”, *Tanda de valsés*).

-“Amaneció y vino una luz de muerte a manchar de palideces los rostros. Las miradas parecían despertar de una noche eterna” (“Idilio y tragedia”, *El cielo alegre*).

C-En relación con esta idealización del objeto o persona que por algún motivo consigue la relevancia narrativa a través de la luz, está el significado del punto luminoso como símbolo del encuentro amoroso:

-En “El patio andaluz” (*El patio andaluz*) “La pareja no interrumpe por nada su coloquio; solo viene a cortarlo como espada suavísima, el primer rayo de luz...”.

¹⁴⁷ *La Época*, Santiago, 25 de noviembre de 1887, núm. 1994, en Rubén Darío, “La ninfa”, Álvaro Salvador (ed.), *Azul*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 81.

-En *Tanda de valeses*, tras el fin de la “La boda de los espectros” sellada con un beso que el amanecer vino a interrumpir “El aire introducido en el agua por el duende, alzó una pequeña burbuja, que se coronó de un punto de luz y siguió el paso de la corriente.”

-*Bajo la parra* describe el encuentro de “La pareja de mariposas”

Se desliza sin delatar lo leve de su cuerpo, y a tiempo que parece temblar toda la tierra de placer, pega sus dos alas a las de la mariposa, junta su cuerpo con su cuerpo, la calca como un dibujo de colores, y hechas ambas un solo y apasionado insecto, caen en lánguido desmayo sobre el césped, trocado en lecho nupcial vestido por la luz...

-En “Cuadro húngaro” (*Bajo la parra*)

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....

D-Curiosa es la asociación que Salvador Rueda establece entre los niños y los pájaros:

-En “La Noche-buena” (*El patio andaluz*): junto a las comparsas van “bandadas de muchachos” y esa noche “Los muchachos sueñan con su aurora como pudieran hacerlo los pájaros”.

-En “El brasero” (*El patio andaluz*) cuando la luz de la pequeña lámpara de aceite empieza a agotarse “hunde la habitación en las sombras, dando bruscos aleteos, como los del pájaro en las manos de un niño”.

-En “El baño de los chiquillos” (*El cielo alegre*) leemos “Podrá creerse que con incidente semejante, la bandada de muchachos camina apresuradamente al pueblo...”.

-Al amanecer, y con la intención de no volver a casa “saltó Perico, con su carácter de alondra, del jergón; [...] y volvió a abrir las alas para echar el segundo vuelo, que ya Dios sabe sobre qué sitio y entre qué gentes lo pararía” (“La fuga del nido”, *Tanda de valeses*).

-Y en “Idilio y tragedia” (*Sinfonía callejera*) Andresillo muere al caer de la atalaya por un aletazo de la cigüeña cuando a punto estaba de alcanzar su nido. Salvador Rueda, dejando clara la imposible realización del ideal de libertad ni en la infancia, cierra el conjunto de sus seis libros recopilatorios con el párrafo

Hay que decir adiós al muerto. Pretendió subir donde los pájaros, y cayó por falta de alas. Dios se las puso al cuerpo de las aves, y no quiso prenderlas al cuerpo de los niños, que son más bellos que los pájaros.

E-El mecanismo platónico lo explica “¡Qué raro” (*Tanda de vals*): el Bien crea un círculo en el que todo nace y vuelve a él. “El perfume [del rosal que había brotado de la tumba de Andrés] que tiende a la ascensión como el incienso, iría de nuevo a unirse a su divino origen, iría a perderse de nuevo en Dios”. Pero para Andrés resulta imprescindible participar del divino origen a través de la realización de su amor con María, por eso ella sigue siendo “altar” donde en vida Andrés “no pudo officiar su pasión” al no aceptar la rosa símbolo para él de “lo que soy y lo que valgo”.

Finalmente Andrés recoge el beso que María entrega a la flor y por eso “por la mañana, la planta de donde fue cortada la rosa, amaneció cubierta por un deslumbrador esmalte de rocío”.

F-Otros usos del símbolo:

-“El canto lúgubre” que emitió “una rara cabeza de ave” preparó a Trevélez para la misa que iba a celebrarse (“El alma en pena” en *Tanda de vals*).

-“Repican las campanas en señal de triunfo por la gloriosa entrada en Jerusalén” (“El Domingo de Ramos”, *Granada y Sevilla*).

-El viajero de “El Generalife” (*Granada y Sevilla*) comienza y acaba su relato del recorrido por los jardines en el mismo punto (en una especie de correspondencia temporal) recordando siempre a los que allí estuvieron “Desde el elevado sitio contemplábase, allá en el bello reinado moro, uno de los cuadros más hermosos del mundo”.

-Mal augurio fueron las sensaciones de El Pimpli en la tarde su muerte: cuando se lanza al ruedo está ya “desconcertado” y la aparición del toro sobre

la arena se relaciona al instante con “el buey Apis”, sagrado en el Antiguo Egipto y asociado con la muerte, (“La alternativa”, *Tanda de valeses*).

-La sombra es el peso interior de cada uno del que hay que desprenderse “Solo así, libre ya de fatigas y arrojados los fantasmas de mi cerebro, pude emprender el regreso” (“La sombra”, *El cielo alegre*).

-El proceso de adaptación de “La cantaora” (*El cielo alegre*) para poder realizar la fermata final del cante es símbolo del proceso vital.

-El pañuelo de Manila es “símbolo de las juergas, seguidillas, soleares y demás repertorio clásico que caracteriza al pueblo andaluz” (“El mantón de Manila”, *Granada y Sevilla*).

-En “Cuadro oriental” (*Tanda de valeses*) Aiscé “tanto acostumbró su oído a que condujera infidelidades a su corazón, que el dúo amoroso no causa más efecto en su ánimo que la voz de un enlutado mirlo encerrado en jaula primorosa”.

-Los sonidos de “El Miserere” (*Granada y Sevilla*) simbolizan la Historia de la Salvación “No era ilusión; entre el diluvio de sonidos se derrumbaba con terrible estrépito el inflamado Sinaí, que desgajaba su corona de tempestades”.

-El color (una estrella se reflejó en el fondo del pozo “bajo los negros círculos de la fuente”) y el sonido (el de las gotas en el pozo “como el de las bolas de corcho en el tímpano, se difundía por la soledad como una música misteriosa”) alertan en “La moneda fingida” (*Tanda de valeses*) de que algo no va bien.

-El color negro vuelve a poner sobre aviso al lector en “Tragedia” (*Granada y Sevilla*): “Sobre el fondo negro de una fragua...”.

-La guitarra (“Zambra de gitanos”, *Granada y Sevilla*) contribuye al entendimiento de *Marimudanzas* y Miguelón, “La guitarra ayuda a la escena arrancando pedazos de sentimiento a los pechos”, por eso se comporta como “vieja habladora que alcahuetea” llevando el sentimiento de Miguelón hasta la gitana que lo percibe en tanto que “tropel de hormigas de patas luminosas”.

-La casa de la novia de Reco (“El paleta de visita”, *El cielo alegre*) se sitúa “bajo el verde coronamiento de una parra”, símbolo de la frescura y desenfadado que acompaña la escena; mientras que el entorno de la casa de

Micaela (“Bajo la parra”, *Bajo la parra*) refleja el dolor por la muerte de su marido “Todavía conserva la parra, tendida delante de la puerta, bastante número de hojas enlutadas...”.

-La entrega de José a Rosario del pañuelo “como era costumbre, para atárselo a los pies, y sujetar la falda” en “El columpio” (*El patio andaluz*) es ya toda una declaración de intenciones “-¡Aquí está el mío! -exclamó de pronto un mozo, que no era sino José, entregando a Rosario su pañuelo, en una de cuyas puntas estaban las iniciales del mozo, primorosamente bordadas”.

-“Entre los egipcios, la pirámide simboliza la vida, empezando por ancha base y acabando por estrecha punta”¹⁴⁸.

-“¿Qué es la diosa Vesta sino la personificación del fuego sagrado?

Este casto símbolo se explica en Ovidio cuando dice: Vesta es una llama viva”¹⁴⁹.

G-Los nombres propios, o apodos, son, en muchos casos, simbólicos:

-En “El brasero” (*El patio andaluz*), el nombre de su protagonista, Caralimpio, encierra la conformidad con su aparente vida de progreso al exterior mientras hay algo que apremia su interior “Pero maldito pica pica que me dice *toma mujer...*”.

-El nombre de “El doctor Centurias” (*El cielo alegre*) simboliza el tiempo que le gustaría seguir viviendo.

-Micaela (“Bajo la parra”, *Bajo la parra*) finalmente acepta por esposo a su vecino Lorenzo tras la muerte de su marido. Personaje, Lorenzo, que contiene la denominación popular del sol al llevar de nuevo la luz a la familia de Micaela.

-En “El tronido” (*Bajo la parra*) Remigio Polvorilla es el pirotécnico de Villalegre, denominación del medio rural alusiva al desenfado que reina en él y en el propio cuadro.

-Salamandra, personaje que da nombre al cuadro (*Bajo la parra*) lo toma del espíritu elemental del fuego en que parece convertirse al perder su mirada entre “Las lenguas azules de la llama que incesantemente hace brotar del ron”.

¹⁴⁸S. RUEDA (1885), “La pirámide”, *El Globo*, núm. 3595, 31 de agosto, pp. 1 y 2.

¹⁴⁹S. RUEDA (1885), “El fuego”, *El Globo*, núm. 3575, 11 de agosto, p. 1.

-En “Las cédulas del año” (*Bajo la parra*), “El currutaco barbero del lugar” que pretende a Lucía se llama “Pepe primores” en alusión al gusto por su acicalamiento.

El nombre de ella, Lucía, está en relación con la asociación que Salvador Rueda establece entre el amor y la luz; y el del padre de esta “Pedro” puede tener que ver con la piedra en el hogar que es el cabeza de familia “Pedro Arias, el padre de la niña, no alcanza una jota en el asunto, y así, no sería bien decir lindezas a la muchacha en presencia del padre, no fuera a quedarse por su poco recato a la luna de Valencia”.

-Los nombres de los personajes de “Zambra de gitanos” (*Granada y Sevilla*) son *Miguelón*, aumentativo quizá debido a su tranquilidad y despiste en ver el interés de *Marimudanzas*; y *Marimudanzas*, apodo que parte de su habilidad para iniciar coplas que acompaña con bailes e incitar mediante ellas el interés de Miguelón, sin desistir hasta conseguirlo.

-Pero Pachorra (“Cuesta arriba”, *Tanda de valeses*) debe su nombre al descuido con el que aparejó el burro y la tranquilidad con la que iba reaccionando ante el soltarse de los correajes; causa por la que, junto a su mujer, cayó al suelo cuando iban camino de la feria de Mairena.

-La protagonista de “El debut” (*Tanda de Valeses*) se llama “Ángela” por la inocencia e ilusión con la debuta y muere en el papel protagonista de la ópera *La Bruja*.

-La miopía del protagonista de “¡Ciervo!” (*Tanda de valeses*) es causa de su apodo: “Vistalince”. La accidentada cacería que demuestra su escasa visión tiene lugar por los montes de “Villalasierra”.

-“Ojoalerta” es el celoso marido que vigila mientras su esposa se baña en una alberca (“Una venganza chusca”, *Tanda de valeses*) al saber de los requiebros que Alejo le dirige desde una rama.

-La cobardía del protagonista de “Un valiente” (*Sinfonía callejera*) que le lleva a pasar una noche de terror prisionero de un zarzal genera el apelativo de “*Derribahombres*”.

9.6. Expresionismo

García-Marruz localiza los orígenes del movimiento:

El expresionismo fue una manifestación vívida de la crisis del hombre contemporáneo de principios de siglo. Nace en Francia e Italia, antes en la pintura, siendo sus precursores Gauguin, Matisse y Van Gogh; este último puede ser llamado el verdadero padre del expresionismo. [...]

Herwarth Walden funda la revista *Der Sturm* en 1910 propagando el expresionismo a la literatura cuyas primigenias manifestaciones se producen alrededor del año 1890 (1975: 35-51).

La espiritualización de la cotidianeidad continúa siendo necesaria; por eso la juventud alemana sigue contra los falsos valores sociales, el materialismo y la creciente industrialización que cubren el espíritu humano. Pero el malestar es progresivo y desemboca en el estallido de la Primera Guerra Mundial.

El Impresionismo había hecho posible la creencia en la transformación del dolor a partir de las fuerzas del espíritu, la creencia en el yo.

Pero la fe naufragó y el hombre, como en el fin de siglo, volvió a quedar desorientado confirmando la imposibilidad de su liberación e identificándose con un animal,

El animal es un ser viviente terrenal que es movido e impulsado por las grandes fuerzas, sobre las que él mismo no tiene el menor influjo. Carece de libertad y está abandonado al dominio de un oscuro poder. No tiene la posibilidad de llevar a cabo una transformación (Falk 1963: 511 y 519).

El poeta (artista) finisecular había actualizado el rol de profeta romántico pero Rimbaud, puntualiza que la función de “vidente” solo se consigue “por medio de un sistemático extrañamiento de los sentidos de sus funciones normales, por la desnaturalización y deshumanización de estos” (Hauser 1962: 368) sirviéndose de la deformación y la mueca.

El proceso expresionista consigue imágenes distorsionadas por la fuerza del sentimiento que las motiva pero eficaces para traducir realidades (externas o internas) a través de prosopopeyas, sinestesias, símbolos...

Carlos Bousoño (1977: 91-299) a propósito de la imagen visionaria (forma del irracionalismo contemporáneo que deriva del subjetivismo) incide en la misma idea:

Consiste la visión en la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A, cuando tal atribución, a través de la emoción C que suscita en nosotros expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad C1 que el autor *siente* [...] como real en A.

Y precisa la distancia con las imágenes del Impresionismo (ej. la mano de Maruja es una “aldaza” para Alejo en “Murciélagos”, *Bajo la parra*), tradicionales porque se basaban en una semejanza connotativa, pero las visionarias, se basan en una semejanza irracional.

Vayamos viendo algunos de los momentos en que aparece la imagen visionaria a lo largo de los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda:

-La neurosis permite ver, en “La procesión del silencio” (*Granada y Sevilla*) cómo “los pliegues flotantes barrían el suelo y desvanecían las lágrimas desprendidas de los cirios, y otras caían nuevamente al paso de cada fantasma”.

-En “La mujer desconocida” (*Bajo la parra*) el tranvía “engañoso vehículo me miraba a través de la niebla con su ojo de fuego resplandeciente”, al húsar que hacía guardia cerca de la garita “lo creí un esqueleto que andaba”, “la congestión me envolvió un momento, como oleada roja, que me ponía mano de hierro en la garganta”.

-El viajero de “La noche de San Juan. Desde el tren” (*Granada y Sevilla*) ve, camino a su pueblo “las rocas cubiertas de colgantes greñas vegetales como cabezas truncadas por el sueño”

-En “La puerta del vino” (*Granada y Sevilla*), tras la llegada de los cristianos... “La visión hizo que del lado opuesto del horizonte asomara otro decidido grupo de cristianos con lanzas de rayo y caballos a la carrera, que ansiaban reducir a prisión a los fugitivos”. Así “del cuadro fingido surgían

masas cenicientas de vapores y chispazos de lumbre que daban efectos de realidad al espejismo”.

-La inmersión ambiental consigue en “Iluminación en la Alhambra” (*Granada y Sevilla*) que parezca “crujir la risa de las mujeres y desgranarse en trinos y notas sonoras”, que se vea un “cielo cuajado de estrellas, que parecen encantados ojos de moras que aguardan bajo el cristal el momento feliz del desencanto”, que el almuédano llama “a la oración del alba” y que pasa “sobre las rocas y las fuentes la madrugadora diosa griega...”.

-En “El domingo de Ramos” (*Granada y Sevilla*) leemos que cuando comiencen las inmediatas ceremonias de Semana Santa desde la hoja de música las “notas alzarán el vuelo en tristes lamentaciones como bandadas de negras mariposas”.

-En la instrumentación de “El Miserere” (*Granada y Sevilla*) “parece que toman parte vírgenes y ángeles; estruendo de formidables cataratas...”. El eco que suena en el templo durante la audición “se pierde a lo lejos como eco de un mundo desconocido”, “tras las últimas vibraciones atravesaba como una bandada de ángeles por los aires agitando sus alas inmensas que tropezaban con las bruñidas lámparas”.

-Entre el veraniego calor de “La granizada” (*El cielo alegre*) “la imaginación suprime entonces obstáculos y distancias, dijérase que va a dar besos en labios encendidos e incorpóreos”.

-En “Episodio trágico” (*El cielo alegre*) el combate entre los dos ejércitos componía “una visión imponente, cosa apocalíptica y nunca jamás imaginada”.

-Cuando el sultán busca a Aiscé tras oír esta “cada día la voz de una mujer que le arrebatara un pedazo del corazón de su adorado” ella deja “en sus ojos relampaguear el rayo de los celos” (“Cuadro oriental”, *Bajo la parra*).

-“Las visiones habían huido como niebla que deshace el sol sobre los lagos. Al abrir los ojos...” (“Visiones de la borrachera”, *Bajo la parra*).

-Cercana al misterio está “la ronda fantástica de los murciélagos” al ser capaz de unir el pasado con el presente (“Murciélagos”, *Bajo la parra*).

-La mujer epiléptica de (“El exorcismo”, *Bajo la parra*) es “la endiablada. Esta es una especie de bruja monstruosa, parecida a un confuso montón de ángulos”.

-La incomodidad que hacen sentir a Perico los insultos de chiquillos y baratilleras consigue que este los denomine “hijos de la tarasca” y “mares de Júas” respectivamente (“El esquileo”, *Sinfonía callejera*).

-Imágenes expresionistas son las que al espectador le sugiere la bailaora en su actuación y así le pide que las reproduzca (“El zapateado” -*Sinfonía callejera*-) “vazté a pizá la araña con toos los denguez y perendenguez al auto; y luego vazté a echá el pregón de laz florez; y vazté a yamá a Manuel; y vazté a jazé el paleta zorprendió...”.

-Curiosa es la imagen de que “el eco distante de un caracol da el toque de alarma en el contorno” (“Toque de rebato” -*Tanda de valeses*-) cuando la familia de Clemente se apresura a despertar a los lagares vecinos creyendo que había ladrones en casa.

-En “El debut” (*Tanda de valeses*) el público asustado en el patio es “como montón de rabos de reptiles que hicieran sus contorsiones lamidos por las llamas” y las mujeres corren “con la cabellera ardiendo y arrastrada, a modo de relámpago”. Finalmente, las ascuas “se abrían como desencajadas órbitas” con el paso del aire.

-El cuerpo de El Pimpli (“La alternativa”, *Tanda de valeses*), una vez arrollado por el toro “ondeó hecho trizas en las astas como jirón deshecho de bandera”.

-En sentido positivo encontramos la imagen expresionista (aunque algo estandarizada) de la escogida libertad de Perico cuando decide no volver a su casa “volvió a abrir las alas para echar el segundo vuelo” (“La fuga del nido”, *Tanda de valeses*).

-En “El entierro del rayo de sol” (*Tanda de valeses*) el pensamiento “rueda místico y leve con la vibración de las alas de un ángel” entre las bóvedas de la mezquita de Córdoba.

-Trevélez, protagonista de “El alma en pena” (*Tanda de valeses*) “padecía una sugestión ocasionada por las vagas visiones de la noche”, “La araña [...]”

caía de la alta bóveda y enseñaba en sus flecos de lágrimas profusión de destellos fosfóricos”.

-Andrés (“!Qué raro!”, *Tanda de vales*), cuando recibió la negación de María se sintió “como aquel a quien se le vienen encima las ruinas de los sueños de toda una vida”.

-La cabeza de Caralimpio (“El brasero”, *El patio andaluz*) se “llena de las visiones que anteceden al sueño”.

-“El velatorio, que ha quedado reducido a algunas personas allegadas a la familia, rumia con la imaginación, medio aletargado, sueños tejidos de fantasmas, donde un brazo es mayor que un cuerpo y una cabeza más chica que una mano” (“El velatorio”, *El patio andaluz*).

-La gente del pueblo considera a “El titiritero” (*El patio andaluz*), debido a su melena, “mitad bruja, mitad demonio”; sus malabarismos, “encantamiento o arte de birlibirloque” y es denominado “Mefistófeles” o “macho cabrío”. Al presenciar sus juegos, la vecindad se cree “camino del infierno, montada en un jirón de niebla”; cuando arroja cintas por la boca parece “un personaje de aquelarre, presa de una diabólica indigestión” y alejándose sobre las montañas es “un fantasma [...] lanzando una carcajada diabólica”.

-“La fragua brilla en la oscuridad de la noche como departamento del infierno, oyéndose el resoplido de la llama...” (“Cuadro bohemio”, *El patio andaluz*).

-En “La sombra” (*El cielo alegre*) el narrador afirma disponerse a “pintar los secretos y misterios de la noche”. El bosque es “un fantástico pavimento” y en él “los espíritus hincan en tierra la rodilla, para repetir con voz entrecortada y balbuciente: ¡hosanna! ¡hosanna!”. Los árboles son “cuerpos de titanes que alzaban sus brazos a las alturas”. El narrador, antes de volver a la ciudad quiere deshacerse del enorme peso de su sombra porque le hace sentirse monstruoso:

daba a veces con la frente en una masa negra que me hacía parecer monstruo nunca visto por ojos humanos; ya aplicaba la boca a la silueta de un tronco, asemejándome entonces a endriago terrible que arrojase chorros de tinieblas; ya me convertía en pez de brilladoras escamas fingidas por el

salpicado de luna; ya tomaba aspecto de ser apocalíptico de espalda levantada, orejas de trompeta y hocico de elefante; ya se destacaba mi cabeza sobre el suelo como empenachada trompa de cínife gigantesco...

-“Charcales y nubes llenas de jirones por los cuales escurre la tétrica claridad de las criptas” constituyen el paisaje de diciembre donde crece “El musgo”, 1886, (*Bajo la parra*). Los desconchones del musgo sobre el muro semejan “ya bélicos soldados colocados en trágicas actitudes, ya diseños de furiosas batallas, o bien monstruos deformes parecidos a momias petrificadas”. “¿Vendría a sorprenderme en aquel momento el soldado encargado de custodiar los restos del castillo?”. “Dirigía miradas de terror hacia la compacta sombra que taladraba la cuerda como largo hilo de aguacero. ¿Habría en el fondo manos de esqueleto que tratarían de sujetar la vasija, para que yo no pudiera traerla nuevamente hacia arriba, o se zambulliría en aquel momento dentro de ella, con infernal algarabía, una legión de gnomos enanos, dispuestos a subir por la cuerda para arrastrarme de una mano a sus moradas del centro del planeta?”.

-En “El campanario”, 1886, (*Bajo la parra*) el hueco de la torre semeja “el humilde ataúd de los pobres, que tantas veces llenó de terrores mi ánimo”,

complaciéndose la vista en espaciarse por lo largo del caracol, que se retuerce hasta las alturas, y que cada vez cobra aspecto más lúgubre, como si la fantástica senda estuviese habitada por monstruos y endriagos.

A medida que se asciende, un vago delirio asalta la imaginación, y vense pasar a los lados piedras dislocadas, desconchones de extrañas formas, boquetes donde hacen su nido los murciélagos, peldaños, agujeros, pedazos de madera, y todo gira en torno de los ojos y pasa en silencioso torbellino, lo mismo que si arrebatado por una bruja se ascendiera por un camino trazado en medio de las nubes”.

La “torcida escalerilla de madera” se parece a “larga jaula”, de las campanas salen “sonoros y apagados lamentos”, “un árbol colocado en el filo de una cordillera, parece un ave terrible, de alas abiertas, que va a caer

sobre el suelo”, ya en la iglesia “las imágenes parecen extender sus brazos doloridos”.

-“Otro tanto puede decirse de la arquitectura: si la finalidad de todo arte es hacer que al contemplarlo nos olvidemos de la materia que nos acompaña y que la *bestia* desaparezca un momento dejando accionar solo al espíritu...” (“El peso de las palabras”, *El cielo alegre*).

-Cuando Salamandra, en su recorrido nocturno, llega al café comprueba que

todo cerca de él está entregado a profundo sueño. Los espejos colgados de los muros, que parecen grandes ojos humanos, reproducen en su seno las columnas del edificio, bañadas de soñolientos reflejos, y las grandes cortinas, parecidas a ampulosos trajes de visiones. Allí parecen palpar aún sobre las mesas los diálogos brotados al sonar las copas [...].

Las horas transcurren perezosas con largas pausas de silencio, donde gravita la honda pesadumbre de la muerte (“Salamandra”, *Bajo la parra*).

-En “Padrenuestros y pinceladas” (*Granada y Sevilla*) el nazareno vuelve a ser una “visión” que “va envuelta en amplio traje de terciopelo, el cual, para hacer más incoherentes los contornos, se parte y quiebra en infinitos ángulos”. Igualmente:

las colgaduras del balcón absorben una de las figuras; ciérranse y ábranse de nuevo para arrebatarse otra de la vista [...] y cuando todas hablan y ríen en el interior de la habitación, el encaje de la cortina interpone su velo ante los ojos, como una ideal cancela de la fantasía.

-Durante la espera de “Las cofradías de la madrugada” (*Granada y Sevilla*) el viajero cree ver a

algún héroe legendario que a media noche recorre las calles de la ciudad [...] fingiendo los ojos la danza de sátiros y ondinas que a media noche levantan apagado rumor de las arboledas.

Todas las diabólicas visiones nocturnas salen a recorrer las ruinas y los senderos.

Sobre los nazarenos (“fantasmas”)... “Dijérase que los extraños seres acompañan las fiestas de un Dios desconocido y celebran sus ritos y costumbres aprovechando las horas de sueño de la ciudad”.

-En la catedral de Sevilla (“A Virgilio Mattoni”, *Tanda de valeses*) “mi imaginación, a manera de ave invisible, vuela siempre bajo esas naves...” y

todos, reyes, profetas, ángeles que andan por el pavimento con las blancas alas recogidas, vírgenes a quienes quitó el movimiento de las formas la estatuaria, prelados con el traje de piedra, dignidades que recomponen sus pavesas y salen de los sepulcros, mézclanse y confunden en imposible conjunto, y acuden a entonar el *miserere*.

-El miedo hace que el protagonista de (“Un valiente”, *Sinfonía callejera*) crea que son uñas las zarzas que lo agarran.

!Por Dios, por la Virgen, por todos los santos, soltadme! Me espera mi mujer, me esperan mis hijos; yo cumpliré la penitencia que se me mande, pero dejadme ir.

Y las uñas que agarraban los pliegues del paño clavábanse más y más y parecían querer dejar la capa hecha trizas.

-En “Idilio y tragedia” (*Sinfonía callejera*) “estalló esa sinfonía terrible, tremenda, de aullidos de almas que se retuercen y despedazan de dolor, [...] las piedras insensibles retumban en la caja dando golpes de cólera”.

*Podemos concluir esta reflexión indicando que consecuencia de la emotividad que producen algunas realidades resulta la distorsión de las mismas.

Veamos un apunte sobre los más repetidos temas que desencadenan visiones expresionistas y los textos donde se encuentran:

-El miedo en general y la muerte en particular: “Un valiente”, “El alma en pena”, “Salamandra”, “El campanario”, “La mujer desconocida”, “La sombra”, “El musgo”, “Idilio y tragedia”...

- El sueño: “El brasero”, procesiones sevillanas...
- La religión: también las procesiones sevillanas, “El miserere”, “A Virgilio Mattoni”, “El entierro del rayo de sol”...
- Extrañeza ante lo desconocido: “El titiritero”, “El exorcismo”...
- Amor: “Iluminación en la Alambra”, “La granizada”...
- Sucesos violentos: “La Puerta del Vino”, “Episodio trágico”, “El debut”, “El exorcismo”...
- El arte: “El peso de las palabras”, “La cantaora”, “El zapateado”...
- La libertad en forma de alas: “La fuga del nido”, “A Virgilio Mattoni”...

La riqueza de imágenes está favorecida por la atmósfera fantástica que Salvador Rueda crea en gran parte de los textos breves aun a través de sencillas puntualizaciones: “En la pared se ve clara y distinta la señal del agua, hasta la cual bajan por el caño las fantásticas petrificaciones que la corriente forma pasando siempre por el mismo sitio” (“El riego de la huerta”, *El cielo alegre*).

Particular y valioso es el texto “Música lejana”¹⁵⁰ (no incluido en los seis libros recopilatorios) porque en él se dan cita todos los movimientos finiseculares que sincréticamente configuran la renovación modernista, con especial atención al simbolismo (algo antes, por cierto, de la década de su florecimiento 1890):

El tema es el renacer de la tierra tras el invierno con la llegada de la primavera:

Discretamente reviven “insectos de plateadas alas” cuando comienza a sonar una “Música lejana”¹⁵¹.

La pintura del instante es impresionista con la llegada de la primavera así como las imágenes que brotan de la naturaleza “La naturaleza se arropa exhausta de vida bajo el pesado cobertor de las nieves”.

¹⁵⁰ S. RUEDA (1887), “Música lejana”, *La ilustración ibérica*, núm. 220, 19 de marzo, pp. 187 y 190.

¹⁵¹ “Música lejana”: título del texto, tercer verso de la Rima LV de Bécquer y directa alusión al “Arte Poética” de Verlaine con su inaugural apuesta por los velados tonos, estaciones y sonidos.

Pero enseguida empiezan las correspondencias: la naturaleza ha tallado los montes a modo de una gran catedral con su “órgano”, “puertas ojivales”, “altares”, “santos”, “coros de labradas sillerías”, “bóvedas”...

De entre los sonidos de muerte que arrastra el invierno surge una “lejana música en la cual palpitan [...] crujido de yemas que se rompen y retozar de mariposas, gérmenes que bullen abriendo el grano sediento...”. Renacer cuya descripción salta a una fantasía que dibuja el círculo platónico “almendros cuajados de estrellas”, ramas envueltas en una “nube de yemas que el sol pinta”, “Las violetas brillan como chispas de cielo”...

El lector contempla “A través del tejido de las arboledas [...] el desfile de las heroínas del amor”: “Julietta”, “Eloísa”, “Magdalena”, “Cleopatra”, “Mesalina”, “Ninon”, “Lucrecia”, “Raquel” y “Ofelia”.

Estas visiones, símbolo expresionista del despertar de la naturaleza en primavera, se corresponden con las que discurren por los templos en la misma época durante las celebraciones de la Pasión “visiones místicas, los graves padres de la iglesia con sus obras inmortales en las manos y el responso...”.

La emotiva impronta que los respectivos temas del amor y la religión parecen haber dejado en el autor (las heroínas van “buscando las huellas del amor para siempre perdido” y “La confesión, el rezo, al penitencia, todas las prácticas y ceremonias acuden a recordarnos las debilidades del cuerpo y los pecados del alma”) hace que generen imágenes expresionistas.

Aún así el yo narrativo se propone disfrutar de la inminente primavera “habremos de agitarnos en las explosiones de vida y en la exuberante orgía de la naturaleza; solo así gozaremos de las flores antes de que se marchiten”.

9.7. El léxico

Además del enriquecimiento de la lengua mediante los señalados procedimientos de estilización

los modernistas ampliaron el vocabulario con neologismos, galicismos y actualizaciones de términos arcaicos en desuso. Con todo ello lograron [...] traducir emociones personales y sensaciones externas, consiguiendo además

una expresión artística, ornamental y muchas veces compleja y hermética, como la poesía barroca, porque en los dos periodos y, ante una paralela crisis existencial los artistas quisieron transmitir el goce de la luz y el oro de la materia y el deseo de fundirla con el ansia intemporal (Suárez Miramón 2006: 200).

Veamos también una opinión algo crítica hacia estas innovaciones del lenguaje

Desde hace algún tiempo se ha desarrollado entre las *gentes de pluma* de nuestro país un furor tentón verdaderamente espantoso contra la tersura del estilo y la sencillez del lenguaje.

Apurar la paciencia inquisitiva en los diccionarios para resucitar palabras en desuso y términos oscuros y caducos con que exornar un párrafo plateresco repleto de insustancialidades hueras, retorcer la frase y embutir, vengan o no a cuento, citas y opiniones ajenas en idiomas diversos, esto es lo que ahora seduce y enamora a unos cuantos escritores que alardean de coloristas (¿)

Yo no sé si los arcaísmos del buen Pereda y los descubrimientos de la señora Pardo Bazán, andarán por en medio de este galimatías cursi que enloquece a los escritores primerizos para casa de los padres, pero es lo cierto [...]

Rueda [...] Su prosa, como sus versos, está llena de neologismos, galicismos, barbarismos [...]. Hay en ella *tronidos* de platos que se rompen, lágrimas que *reverdecen*, etc., etc...¹⁵².

El caso es que no parece superficial el proceso de elaboración de los textos de Salvador Rueda: con frecuencia el lector medio requiere de la ayuda del diccionario para comprender el detallado vocabulario con que se traen a colación diferentes disciplinas, se sorprende de la minuciosa manera en que los campos semánticos fragmentan la realidad o ha de pararse a reflexionar cuál es el preciso significado con que se usan las palabras en cursiva.

1-Salvador Rueda marca con letra cursiva:

¹⁵² L. PARÍS (1893), "Los nietos de Góngora", *El motín. Periódico satírico semanal*, núm. 39, 5 de octubre, p.2.

A-Extranjerismos:

-“Los taponazos del *champagne...*” (“La copa de champagne”, *Sinfonía callejera*).

-“Saboreando a veces el *chibuka*, otras fumando suave *narguilé*, a veces gustando la *almásiga* para ahuyentar el sabor a tabaco [...]

La *hanum* se fastidia de la más deliciosa manera, y sometida su imaginación...” (“Cuadro oriental”, *Bajo la parra*).

-“Pasado el primer momento, dispónense los jinetes para el *carrousel*.

Si os habéis imaginado un baile de soberbios caballos, un *rigodón* ejecutado por...” (“Las carreras de cintas”, *Granada y Sevilla*).

-“...aún se cree escuchar al *muezzin* que llama desde la alta torre a la oración” (“Iluminación en la Alhambra”, *Granada y Sevilla*).

B- Palabras relacionadas con la oralidad.

*-Coloquialismos:

-“-¡Cha, qué potro! -dice uno de los *chaveas*. -Ni siquiá vale la *pelá*.”, “y oliéndose que va a haber un rato de *chusqueo*, hace un movimiento de disgusto”, “-¿Quiés por él quince *motas*?” (“El esquileo”, *Sinfonía callejera*).

-“El lañador” (*El patio andaluz*) empieza a hacer el primer agujero, acabado y *soplado* el cual...”, “la interesada llena de agua la vasija para ver si *gotea*”.

-“...pugnan por soltar la carga que sostienen, la cual al fin se les viene abajo, dando el animal contra el pavimento atronador *guarrazo*” (“La matanza”, *El patio andaluz*).

*-Vulgarismos:

-“-¡Pare usted el jaco, hombre! No sea usted tan *súpito*.” (“El lañador”, *El patio andaluz*).

-“La berenjena, enarbolando entonces su porra, quiso dar un *chivatazo* a la flor” (“De piedras abajo”, *El patio andaluz*).

-“-!No *semos nadie*! -arguye un afligido campesino” (“El velatorio”, *El patio andaluz*).

-“...y clava contra la pared a su adversario, que [...] haciendo varios *relampaguzos* con los ojos, da de bruces...” (“Casorio y zambra”, *El patio andaluz*).

*- Imágenes metafóricas:

-Con el jaleo del alumnado la clase de D. Nepomuceno (que viste “*levosa*” y no levita) deja de ser “*templo del saber*”, era el maestro “especie de animal raro, añadido a la historia natural por los *honrados* municipios españoles”.

-El gitano “sobre la parte trasera del animal *grabó* a punta de tijera un vistoso letrero que decía: *¡Viva mi dueño!*” (“Casorio y zambra”, *Sinfonía callejera*).

-“Levántate de *ese lecho* y ven a abrazarnos” (“El velatorio”, *El patio andaluz*).

-“Él era un *remanso plácido*, tranquilo...”, “Mi parecer, pues, y el de aquel hombre eran dos *rimas*, dos perfectas *rimas*” (“La copa de champagne”, *Sinfonía callejera*).

-“En semejante situación reunió todas las *partículas* de valor que le quedaban...” (“Un valiente”, *Sinfonía callejera*).

-“Y el presto caer a tierra de las *armaduras*, que dejan a la vista el bronceado cuerpo de los rapaces” (“El baño de los chiquillos”, *El cielo alegre*).

-“Por cima de los cuales destacan las altas chimeneas sus escalonadas *flautas*” (“La lluvia”, *El cielo alegre*).

*- Cantinelas:

-“-¡*Componer platos, tinajas y lebrillos!*” (“El lañador”, *El patio andaluz*).

-“...Todo ha de ser danza y marimorena, y no ha de resonar otro grito que el de *¡viva la Pepa!*” (“Casorio y zambra”, *Sinfonía callejera*).

*- Expresiones:

-“...dice apenadamente un vecino, *amigo del difunto...*”, “su sarta de refranes y su cachazuda oratoria, han desaparecido como *sueño de un día*” (“El velatorio”, *El patio andaluz*).

-“Y aunque nunca se hablaron *al salir de misa...*” (“El columpio”, *El patio andaluz*).

-“...a los que, como recompensa, harán sentarse a la mesa con ellos, a saborear el célebre almuerzo llamado *de la asadura*” (“La matanza”, *El patio andaluz*).

-“Y después de resonar una de *cuello vuelto*, líanse uno y otro a los codos, en forma de escudo, las chaquetas, y hacen crujir los muelles de las navajas, abriéndose de piernas en el suelo y empezando *mojada tras mojada* entre el griterío de la gente...” (“Casorio y zambra”, *Sinfonía callejera*).

-“Figurándose Derribahombres que aquello acaso sería justo castigo a las *bolas* que había estado soltando...” (“Un valiente”, *Sinfonía callejera*).

-“*Machaca* el burro con las patas la distancia, y trabajosamente...” (“Cuesta arriba”, *Tanda de valeses*).

-“Se oculta una bien mullida *albarda*, que sin collera, porque esta no se hizo *para la boca del asno*” (“Cuesta arriba”, *Tanda de valeses*).

*- Abundantes usos particulares aplicados por el autor:

-“...y se ponen a contemplar los círculos, rayas, rizos y ondulaciones que arrugan la *tez* susceptible del agua.” (“Idilio y tragedia”, *Sinfonía callejera*).

*- Apodos de los personajes y algunos nombres propios:

-“...brinca en *El Burrero* de Sevilla, a la cual bailadora llaman *Concha la Carbonera*”, (“El zapateado”, *Sinfonía callejera*).

-“El valeroso cuarentón, llamado por apodo *Derribahombres...*” (“Un valiente”, *Sinfonía callejera*).

-“Contestó el más *sangregorda* de los cazadores, y sus palabras salieron cachazudas y lentas...” (“¡Ciervo!”, *Tanda de valeses*).

*- Onomatopeyas muy frecuentes:

-“Abre paso el enjaezado *platero* con su descomunal cencerra atada al cuello, nunca cansada de dar al aire su consabido *dan-dalan-dán*. (“La matanza”, *El patio andaluz*).

*-Usos andaluces: “Porque ya me zumban las moscardas cerca de los *jarapos*” (“Cuesta arriba”, *Tanda de valeses*).

2-Otro agrupamiento del léxico, además de los vocablos en cursiva, es el de los tecnicismos:

-“El doctor Centurias” (*El cielo alegre*) tiene en su laboratorio: “el pesado antimonio”, “cromato de potasa”, “sulfato de hierro”, “los arsénicos blanco y amarillo”, “el antiguo *sulfur*”, “el menudo y gracioso clorato” y “ácidos cítrico y tartárico”.

-Fabrica Remigio Polvorilla en “El tronido” (*Bajo la parra*) los fuegos artificiales con: “nitrato de estronciana”, “onzas de antimonio” y “azufre”.

-Pertenece al lenguaje taurino de “La alternativa” (*Tanda de valeses*): “tomar la alternativa”, “lances”, “recorte”, “pases”, “cuadrillas”, “colada” y las tres “suertes” o tercios de la lidia.

-Los tecnicismos: “fermata”, “escala”, “nota”, “armonía”, “compás”, “ritmo” (“La cantaora”, *El cielo alegre*) acompañados de otros vocablos conforman un campo semántico relativo a la música: “canción”, “*desviar sus sonidos*”, “timbre”, “vibración”.

3-...Y el de los campos semánticos:

A-Basados en cultismos:

-De la iglesia: “¡Es que la tierra entona su resurrexit!” (“De piedras abajo”, *El patio andaluz*), “...para repetir con voz entrecortada y balbuciente: ¡hosanna!, ¡hosanna!” (“La sombra”, *El cielo alegre*); “misa” < missa, “sacristía” < sacristia, “alba” < albus, “estola” < stola, “hisopo” < hyssōpus, “demonio” < daemonium, “cura” < cura, “exorcismo” < exorcismus, “sacristán” < sacristanus. (“Exorcismo”, *Bajo la parra*-); “sepulcro” < sepulcrum, “sarcófago” < sarcophāgus, “santuario” < sanctuarium, “perpetua” < perpetuus... (“El entierro del rayo de sol”, *Tanda de valeses*);

“antífona” < antiphōna, “salmo” < psalmus, “virgen” < virgo, -ñis, “ángel” < angĕlus... (“El Miserere”, *Granada y Sevilla*).

-De la ciencia: “cápsula” < cápsula, “farmacopeas” < gr. φαρμακοποιΐα, “retorta” < retorta, “cristal” < crystallus, “filósofo” < philosophus, “átomo” < atōmum (“El doctor Centurias”, *El cielo alegre*).

B-Basados en etimologías árabes, debidos a la repetida localización de los textos en Andalucía:

-La religión: “Alcorán” < alqur‘ān (“El entierro del rayo de sol”, *Tanda de valeses*).

-La ciencia: “Alambique” < alanbīq (“El entierro del rayo de sol”, *Tanda de valeses*).

-Vestido: “jaique” < ħayk (“El entierro del rayo de sol”, *Tanda de valeses*).

-Tareas agrícolas: “fanega” < fanīga, “zaíno” < zahīm, “seras” < saira (“El molino”, *El patio andaluz*); “almocafre” < abu káff, “almásigas” < almásqa, “alberca” < albírka, “alifafes” < alliháf (“El riego de la huerta”, *El cielo alegre*).

-Ganadería: “aldaba” < aḍ ḍ abba, “enjalma” < iššálma, “albarda” < albárda‘ah, “atajarre” < aṭ ṭ afár, “jinete” < zanāti ... (“Cuesta arriba”, *Tanda de valeses*).

-El espectáculo: “abalorios” < alballúri, “menjurjes” < mamzúğ, “alborotar” < alburúz... (“El titiritero”, *El patio andaluz*).

-Las fiestas gitanas: “alamares” < alam, “anafre” < annáfih (“Cuadro bohemio”, *El patio andaluz*).

-Arquitectura y ornamentación: “mezquita” < másğid, “mihrab” < miḥ rāb (“El entierro del rayo de sol”, *Tanda de valeses*); “ajimeces” < šamīs, “aljibe” < alğ úbb, “azulejo” < azzuláyğ [a], “mudéjar” < mudáğ ğ an, “albahaca” < alḥ abáqa, “cármenes” < kárm, “candil” < qandíl (“Desde el mirador de la Reina”, *Granada y Sevilla*); “alicatados” < alqát [a]‘, “recamados” < ráqm (“La Puerta del Vino”, *Granada y Sevilla*).

-La guerra: “alfanje” < alḥ ánğ ar, “añafiles” < annafír (“Desde el mirador de la Reina”, *Granada y Sevilla*); “cimitarra” < ṣ imaṣ ām[ah] ṭ āri‘a (“La Puerta del Vino”, *Granada y Sevilla*).

[...].

C-Campos semánticos que dan a conocer diferentes oficios según su lenguaje especializado (instrumentos de trabajo, materiales, vestimenta...)

-“En agosto” (*El cielo alegre*) cuando se extienden las uvas bajo la sombra de “una espléndida enramada” próxima a la puerta principal antes de distribuirlas en cajas encontramos: “toldos” (de “lienzo” o de “tablas”) donde se secan las uvas, “frutero de vareta” (donde se portan los racimos de uvas desde el toldo), “cañas abiertas para sostener los papeles de los lechos” que son los distintos niveles de uvas que puede contener una caja por cuyo tamaño reciben el nombre de: “cuarterones”, “medias cajas” o “de dos caras”.

-El pescadero (Bolero) de “La venta del pescado” (*Bajo la parra*) viste pantalón hasta la rodilla “para resguardarlo de las olas”, “blusa a cuadros, sombrero de palmas [...], pantalón con boquetes [...], bolsa enroscada a la cintura”.

El tipo va acompañado de su necesario material de trabajo: el peso “cuya exactitud es harto sospechosa”, “bollados tarros de hoja de lata” y “una balanza retorcida y ladeada”, quizá por esto y por no “echar bien corrida la libra” (o dar el precio exacto) las mujeres profieran “refunfuños”.

-“Los barqueros” (*Bajo la parra*) explica el sistema tradicional del Copo o Jábega, arte de pesca tradicional del litoral de Málaga. Hoy en día prohibido, pero siglos atrás fue el sustento de los pobladores de la costa malagueña; el hijo mayor de Benedicto era “modelo de los charranes de la playa” (vocablo que la Academia define como “esportillero malagueño vendedor de pescado”) y va vestido con “gorra”, “calzón”, “camisa” y “cintajo”.

-La faena de “La trilla” (*El cielo alegre*) se organiza según el siguiente procedimiento: mientras “nuevas cargas de trigo entran a formar otra gigantesca pirámide” se van echando los “haces” (porciones de mieses) a la “era” desde una “pirámide de gavillas” que hay a un lado, “el tridente” remete “por las orillas los dorados manojos” y al impacto del “furioso látigo” avanzan sobre la parva extendida “los cascos de las bestias y la tabla” para trillarla y poder luego separar el grano de la paja.

-“El lañador” (*El patio andaluz*) hace un agujero a cada uno de los lados de “la rotura del lebrillo”, “aplica enseguida la laña, primero de un lado y luego de otro, con repiqueteo de martillo sobre el tiesto” y las unta con “cal sacada a yema de dedo, de la lata” extendiéndola “sobre el alambre en rápida y ligera frotación”.

-“Cuadro bohemio” (*El patio andaluz*) explica el procedimiento de elaboración del “azadón”:

Sale ardiendo por última vez el hierro de las llamas, y colocado sobre el yunque, pronto cae a sus lomos el macho, que acompañado de otro martillo, cógense ambos el compás, y volviéndose el hierro de uno y otro lado, va adelgazándose y alargándose en dos puntas, arroja un peto después por la parte opuesta, y pronto vése aparecer la zancuda silueta del azadón.

[...]

D-Campos semánticos relativos al folklore:

*-Vestimenta:

Aniceto, el novio de “Casorio y zambra” (*Sinfonía callejera*),

bajo el sombrero de catite sembrado de morillas, lucía un cuello de camisa lleno de ringorrangos, chaqueta con ramo de trencillas a las espaldas, faja de color de fuego que asomaba por la chaqueta, mangas abiertas en las muñecas y cuajadas de botones de plata y, por último pantalón de inmensa campana que dejábale el pie a cubierto, y [...] bamboleábase doblándose en largos pliegues cada vez que el gitano daba un paso con la mano en la cintura.

La novia de “Se aguló la fiesta” (*Bajo la parra*)

lentejuelas dijérase que despide [...] si a su tocado se mira, pues [...] deja ver su perfil detrás de la calada mantilla bajo un ramo de rojos claveles injertos en el pelo, que enreja del más bello modo la malla de morillas; y sobre los pies, metidos milagrosamente en dos conchas de mar, vamos al decir, de lo pequeño y lo gracioso, luce su elegante falda de percal con

todos los *faraloes* del caso, encarcela el divino trozo de cuello a cintura en un cuerpo de tela sembrado de flores, y muestra en la mano el abanico de tela transparente, que puesto de palio sobre el rostro para evitar los rayos del sol...

El jinete de “La feria del pueblo” (*Bajo la parra*) se denomina “majo” y

fuma un soberbio cigarro por un extremo de la boca; lleva asomando bajo el sombrero calañés un vivo pañuelo, que después de rodear su cabeza, deja caer las puntas sobre la espalda; en su cintura va una vistosa canana repleta de cartuchos; piérdese su pantalón de punto bajo una calada bota con borlas de cuero, y detrás de la silla va apuntando hacia la tierra el cañón de un brillante retaco, cuyo martillo va puesto en el seguro.

Otro jinete que en “Las carreras de cintas” (*Granada y Sevilla*) se dispone para la competición y

pertenece a la aristocracia sevillana; es alto, airoso, moreno, de mano diestra en mandar y regir el caballo, y viste el traje propio del torneo, que consiste en bota que sube hasta la rodilla, recio pantalón de castor, levita que deja caer sobre la elegante montura los faldones, y alto sombrero que da sobria elegancia a la figura.

*-Monturas:

En “Las carreras de cintas” (*Granada y Sevilla*) se exhiben: “brioso potro negro”, “elegante alazán”, “esbeltísimo potro rodado que muestra en su cuerpo pintas primorosas”, “caballo de raza que enarca con gentileza el cuello”, “blanco animal de trenzadas crines”, “bridones de raza cordobesa”...

El adorno del “caballo enjaezado a la andaluza” (según “La feria del pueblo”, *Bajo la parra*) consiste en: “rizar las crines” y llenarla de “espejuelos”, bruñir “a fuerza de limpiarla, la irradiadora estrella de las espuelas” y portar “el tren de borlas del vendaje de la cola”.

*-Instrumentos musicales:

Templáronse inmediatamente los instrumentos, y luego que el tocador hubo ejecutado en la vihuela un punteo de recursos, rompieron a una platillos, violines y guitarras, oyéndose en seguida el repicar de las castañuelas...” (“El bautizo”, *El patio andaluz*).

En la celebración se oye también “el tremendo rugido del órgano, y la popular y alegre fermata de la malagueña”.

Los personajes de “La parranda” (*El patio andaluz*) son presentados según los instrumentos que tocan: “Personaje primero: la guitarra. Personaje segundo: la bandurria” (Al igual que los de “La banda de música”, *Bajo la parra*).

Puntea y pasa los ágiles dedos por las cuerdas, a las cuales hace poner cátedra de sentimiento y quejarse con modillos, que a las veces salen de los bordones, y a las veces se quedan en la prima y las inmediatas (“Zambra de gitanos”, *Granada y Sevilla*).

*-Bailes:

En “Visiones de la borrachera” (*Bajo la parra*) encontramos una serie de bailes populares españoles: “zortzico”, “muñeira”, “jota de Aragón”, “fandango”.

“Las cuerdas despiden un punteado de notas de agradable sabor morisco, y el fandango rompe alegre y animado al resonar de los platillos, al sonoro repique de las castañuelas...” (“Las cédulas del año”, *Bajo la parra*).

E inmediatamente las castañuelas, envueltas en un vistoso lío de lazos, caen en la falda de la muchacha, que en seguida se las ensarta en los dedos haciéndose la pudorosa, y saca el talle a vistas, trazando con la punta del pie el semicírculo con que da comienzo el airoso paseo del fandango (“El Castillo de Santiago”, *Tanda de vales*).

Quien contemplara este personal en noche de feria y cada cual en su círculo bailarse de corrido la *tana* y la *chacóna*, y oyera cantar los *oles*, *tiranas*, *polos* y *serranas*, todos provenientes de la caña, o si no agregar fermatas y fermatas a la *jabera*, o bien remecerse y engallarse en el *zapateado*...” (“La feria de Sevilla”, *Granada y Sevilla*).

*-Cante:

Camilo (“Cuadro bohemio”, *El patio andaluz*) “amarrando la voz al compás de las palmas de los gitanos, cantó esta seguidilla”.

“Rocíanse las sales en las que el pueblo andaluz moja los labios antes de lanzar su pintoresca cháchara o modular al son de la guitarra su copla” (“La feria de Sevilla”, *Granada y Sevilla*).

Y la mayor parte de ellos, no ha hecho solamente *malagueñas*; ha escrito letras para el *ole*, el *vito*, el *tango*, el *medio polo*, el *zorongo*, la *seguidilla gitana* y la *seguidilla sevillana*, las *guajiras*, las *habaneras*, las *carceleras*, las *alegrías*, los *panaderos*, las *serranas*, y porción más de cantos populares (“Apología de la copla”, *El cielo alegre*).

Relacionado con el campo semántico del cante, veamos cuáles son los momentos en los que el autor intercala con la narración diferentes estrofas (todas de carácter popular):

-En *El patio andaluz*:

“El patio andaluz”: una copla encierra la añoranza del autor de su tierra andaluza.

“La parranda”: siete coplas que son los rivales requiebros de los mozos en la noche de la parranda.

“El columpio”: ocho coplas del diálogo amoroso entre Rosario y José. Todas construidas en octosílabos completamente regulares de rima asonante, exceptuando la cuarta y quinta que se aproximan a la cuarteta (abab) por alguna consonancia (“fuera”/”abriera”).

“Cuadro bohemio”: tres estrofas cantadas por los personajes, de rima alterna asonante y versos de arte menor, menos el que figura en tercera posición.

-En *El cielo alegre*:

“Apología de la copla”: los ejemplos que ilustran la tesis de la autoría culta de las coplas constituyen un grupo de: diecinueve coplas (-a-a), nueve cuartetos (abab) de rima consonante y asonante, dos tercerillas (a-a), una

soleá (a-a) de rima asonante y una estrofa asonante monorrima cuya alternancia de heptasílabos y pentasílabos recuerda a la seguidilla.

“En agosto”: el galante diálogo entre Rosalía y Fernando se expresa en forma de cuatro coplas (-a-a).

“La trilla”: cinco seguidillas de rima consonante (7a, 5b, 7a, 5b) son conversación amorosa entre Miguel y las diferentes mozas a las que va subiendo sobre la tabla de la trilla.

“El peso de las palabras”: dos poemas que Salvador Rueda escoge como ejemplo de inspiración (uno de D. Juan Zorrilla de San Martín y otro de Bécquer) de versos endecasílabos, alternando con heptasílabos en el caso del de San Martín, y asonantes.

“La cantaora”: dos coplas van mostrando la evolución en la técnica del cante.

-En *Bajo la parra*:

El acertijo (seguidilla) que pronuncia la abuela de Rafael en “Murciélagos” permite a este unir el presente con el pasado.

-En *Granada y Sevilla*:

En “Zambra de gitanos”, forma de doce seguidillas gitanas (estrofas con rima asonante y tres versos hexasílabos, siendo el tercero endecasílabo) tienen los requiebros entre Miguelón y Marimudanzas.

En “Padrenuestros y pinceladas” Las ocho saetas (coplas) relatan el camino con la cruz de Cristo, su sepultura y resurrección.

Un divertido tiroteo de estrofas entre un grupo de personajes al que pertenece el narrador se organiza en una caseta de “La feria de Sevilla”. Intercambian un total de seis “seguidillas” (son seguidillas compuestas: estrofas de 7 versos que alternan heptasílabos y pentasílabos, con estructura de romance los cuatro primeros -7 a5 -7 a5 y de soleá b5 -7 b5, a modo de bordón, los tres últimos. Casi siempre, la rima es asonante, como es propio de la seguidilla y de la lírica popular en general, pero, en algún caso, la estrofa es consonante o alterna ambos tipos).

En “Tragedia”, el estilo directo adopta la forma de doce seguidillas gitanas (estrofas con rima asonante y tres versos hexasílabos, siendo el

tercero endecasílabo) y un papel de mayor trascendencia que el narrador para comprender los matices de la acción.

-En *Tanda de vales*:

La rondalla situada bajo el balcón de Teresa (“De tejas arriba”), con sentido de narrador omnisciente, entona tres coplas, dos veces repite la misma (cuatro versos que riman en asonante según el esquema -a-a) y la tercera consta de cuatro versos que mezclan la rima consonante y asonante según el esquema abab.

“La alternativa” contiene ocho versos en romance, adecuados por su carácter popular para detallar el castizo atuendo del torero y el uso de la muleta antes de iniciar el tercio de muerte.

En “El baile de las nueces” aparece un conjunto de cinco coplas asonantes, en rigurosos octosílabos y esquema de romance (-a-a), con una salvedad para la consonancia y otra para la rima cruzada. Tiene por tema los respectivos requiebros de Bruno y Emeterio hacia Sinforosa y el enfado final de Emeterio.

Una copla repetida dos veces pronostica el encuentro de la rosa con María (“¡Qué raro!”).

Ahora en “Carta abierta” aparece de nuevo la misma copla que cierra “El patio andaluz” (*El patio andaluz*) y expresa la añoranza que por su tierra andaluza siente el autor.

-En *Sinfonía callejera*:

En “Casorio y zambra”, el gitano canta su fiel juramento de boda mediante una copla de versos de arte menor (a excepción del endecasílabo que ocupa el tercer lugar).

E-Campos semánticos que recuperan el léxico terruñero:

-“...sepárase de la pared la negra campana de la chimenea, de la que cuelga, a modo de grueso badajo, ahumado morcón...”, “La cocina [...] tiene el suelo terrizo, desconchadas las paredes, ahumado el techo, sostenido por nudosas y retorcidas vigas...”, en otra habitación interior hay “desvencijados cuadros, media docena de sillas de anea...” y la tabernera utiliza una horquilla para atizar el candil “dando algunos a modo de bayonetazos a la torcida, que

despojada del pábilo, vuelve a alumbrar con más intensidad” (“La parranda”, *El patio andaluz*).

-En “Escena al sol” (*Bajo la parra*) encontramos las siguientes muestras: “pañosa” (capa), “antiparras” (gafas), “garrapatos” (rasgos mal trazados con la pluma), “na en talmente me conturba” (me inquieta), “reviné y dije” (volví y dije), “ojos resamdungueros” (que tienen gracia), estar “a la recacha” (al sol), “pusiste tus miras en el aquel de los caudales” (hacienda), “saca recado de escribir” (conjunto de objetos necesarios para escribir), “carona” (pedazo de tela gruesa acojinado que, entre la silla o albarda y el sudadero, sirve para que no se lastimen las caballerías)...

-A “El paleta de visita” (*El cielo alegre*) pertenecen los vocablos: “garrote”, “yesca”, “eslabón”, “pedernal”, “charro” (relativo a los aldeanos), “sonrisa de paparreta” (< paparo: aldeano u hombre de campo, simple e ignorante, que de cualquier cosa que ve, para él extraordinaria, se queda admirado y pasmado” -DRAE-)...; “chivata” (porra que llevan los pastores), “camisón” (camisa).

F-Campos semánticos que recuperan un léxico arcaico:

-En “El alma en pena” (*Tanda de valeses*): señala el Diccionario como uso anticuado “solicitado también por aquel particular sonido...” (instado, urgido); es arcaico el uso de pronombres enclíticos (que Bécquer ya empleaba en sus Leyendas) de presencia casi constante en el resto de los textos (“El cura guárdose aquella peseta”) y la fórmula de tratamiento muy reverencial con que la señora Mónica se refiere al exsoldado y su grupo (“vuestas mercedes”) que en el s. XVII (según recoge Mireya Cisneros Estupiñán en el artículo “Aspectos pragmáticos del voseo” publicado por el Centro Virtual Cervantes) ya había evolucionado a “usted” para la misma situación y se justifica por la localización de la acción alrededor de 1527 en que tuvo lugar “el espantoso saco de Roma”.

9.8. Mezcla de géneros

Puesto que quizá no exista norma que sintéticamente explique la relación de los textos que conforman estos seis libros con los cuatro géneros estudiados: el cuadro de costumbres, el cuento, el reportaje y el poema en prosa; puede ser un firme punto de partida la afirmación de Correa Calderón de que el cuadro de costumbres se confunde en muchos momentos con el cuento, literatura de viajes o “con la pura exaltación lírica” (1982: 352).

La cita nos lleva a reparar en la trabada red costumbrista, jalonada de los más novedosos procedimientos de estilización, que enlaza el conjunto de las recopilaciones.

Esta reflexión sobre la mezcla de géneros vuelve a actualizar algunas dudas a las que en su momento hubo que dar solución para permitir la clasificación genérica de los títulos; no obstante, ahora surge la oportunidad de una explicación.

*Se confunde el cuadro de costumbres con el cuento:

-Hay dos cuentos “Casorio” (*El cielo alegre*) -también llamado “Casorio y zambra” (*Sinfonía callejera*)- y “Marina” (*Bajo la parra*) -también llamada “*El muelle de Málaga*”- (*Sinfonía callejera*) donde el conflicto (en ambos títulos un asesinato) se sitúa en un plano secundario tras una detallada descripción de los asistentes a una boda en el primer caso y del trasiego comercial y turístico en el puerto malagueño en el segundo.

El propio texto subordina el nudo al componente descriptivo; pero, a la vez, el peso narrativo de un conflicto (y más de un asesinato) es lo suficientemente fuerte como para ejercer el efecto contrario y subsumir cualquier descripción previa.

-“Escena al sol” (*Bajo la parra*) donde el abuelo Pedro redacta, a petición de Bernabé, la declaración amorosa del joven hacia Ramona es un cuento apenas despegado del cuadro por el propio título “escena” que traslada la inmovilidad de los personajes/actores, por la comicidad e inocencia del texto, por el reflejo de los niveles de lengua (coloquial y vulgar) y de la variedad

diatópica de las hablas andaluzas (frecuentes en el costumbrismo) así como, lo más importante, por la aparente ausencia de conflicto, aunque Bernabé sí lo tiene porque debe echar la declaración escrita de su amor al corral de Ramona.

Finalmente, concluí considerarlo cuento por la voluntariedad que imprime Bernabé a su acción (no realiza un comportamiento estándar con motivo de una celebración señalada), urde individualmente un plan y se moviliza para conseguirlo simulando un encuentro casual

Y volvió a poyarse un momento contra la esquina, metiéndose la carta en el pecho y dispuesto a marcharse.

-De manera, que to aquello de tomar el sol...-Dijo riendo el abuelo.

-Jué pa ime entremetiendo peco a peco, osté perdonará... (p. 144).

-En “El paletto de visita” (*El cielo alegre*) la cómica visita de Reco a su novia del pueblo de al lado en una tarde de domingo acaba adentrándose en su noche, para desesperación de los familiares que ansían su despedida, sin un solo cruce de palabras con la afortunada.

“El paletto de visita” podría haberse considerado una escena rural de galanteo en la que el joven se acicala para la señalada ocasión. Además, la intromisión del narrador en el texto “y por algo es amable la honradota y cariñosa madre de Reco, que con solo haber oído nuestro *Ave -María* a la puerta de su casa, ya nos ha dejado entrar...” -p.58-, rasgo muy frecuente de los cuadros, lo aproxima al género.

Pero convine considerarlo cuento porque la sorprendente inacción de Reco (y del encuentro de los novios, carente de diálogo) excluye de toda tipificación al texto, sembrando la duda en el lector de si para la novia es también motivo de intranquilidad (“La oculta familia de la novia, ruega al cielo y a la tierra que el novio se levante y se despida” -p.65-) o auténtico conflicto.

-El castizo humor español, popular, entre ingenuo y malicioso de “Una venganza chusca” (Ojoalerta da un escarmiento a Alejo por observar el baño de su esposa), “Toque de rebato” (el estrepitoso paseo del burro por la casa buscando agua despierta al vecindario) y “Ciervo” (falsas alertas del miope

Juan Antonio en la cacería) -todos en *Tanda de valeses*- señala Baquero Goyanes que es propio de “los relatos tradicionales” (1949: 432).

El constante movimiento de estos textos, la presencia del conflicto y la originalidad de la trama los asegura en este grupo del cuento.

-Cuentos (ambos de *Tanda de valeses*), con clara entidad de género, que surgen directamente del cuadro costumbrista son “La alternativa” (una corrida de toros de toma de alternativa definida con abundantes tecnicismos es marco en el que muere *El Pimpli*) y “El baile de las nueces” (en la festividad de la Virgen del Rosario y ya por la noche, tras la procesión, tiene lugar para los jóvenes que pasan de los quince años el tipificado baile de las nueces que permite, sobre un tablado instalado en la plaza del pueblo, realizar “declaraciones de amor”. Este es el escenario en el que los celos de Emeterio, causados por el interés económico de Sinforosa, ponen fin a la vida de Bruno).

*Se confunde el cuadro costumbrista con la literatura de viajes (definiendo el conjunto del lado de la última opción) en la mayor parte de los títulos de “Sevilla” (*Granada y Sevilla*) puesto que retratar la tradición (de la Feria y Semana Santa sevillanas) era la función que Salvador Rueda había ido a cumplir a la capital hispalense como redactor de *El Globo*: “El Miserere”, “La procesión del silencio”, “Padrenuestros y pinceladas”, “Las cofradías de la madrugada”, “La feria de Sevilla”, “Las carreras de cintas”, “Desde la Giralda”.

Además el periodista aprovecha su estancia en Granada (informando del restablecimiento del pueblo de Alhama tras el terremoto) para visitar los monumentos del complejo de la Alhambra desde los que siempre evoca las costumbres que allí se vivieron o imagina las que pudieran haber tenido lugar en el pasado:

“...el baño misterioso donde aún parece crujir la risa de las mujeres...”, “colocado frente al histórico Albaicín donde aún se cree escuchar al *muezzin* que llama desde la alta torre a la oración...” (“Iluminación en la Alhambra”, “Granada”, pp. 68-69).

El Albaicín, vista que desde el mirador se contempla, sería de ver allá en los tiempos de su opulencia conteniendo labores damasquinas en los edificios, hermosos huertos que costeaban la pintoresca falda, estanques de aguas vivas y tazas por donde pasaba susurrando la corriente, aljibes misteriosos donde reposaba el líquido que había de consagrarse a las abluciones, torres mudéjares que aún hoy... (“Desde el Mirador de la Reina”, “Granada”, p. 22).

En él celebraban los magnates moros sus zambras y sus fiestas, y en sus estancias, la alegría, exaltada hasta la locura, sonaba el animado coro de sus risas, y la voluptuosidad tomaba todas sus indolentes posturas... (“El Generalife”, “Granada”, p. 43).

El arco doble de la *Puerta del Vino*, [...] enseña en su interior bóvedas con esbeltas capillas cilíndricas, como si quisiera traer a la memoria que fue *mirab*, u oratorio, donde se detenía el caminante para exhalar sus oraciones (“La Puerta del Vino”, “Granada”. p. 54).

“el doble arco de la *Puerta del Vino*, llamado así por haberse descargado bajo su techo, en la antigüedad, las cargas de vino traídas de Alcalá para el consumo del Real Sitio de la Alhambra” (“La Puerta del Vino”, “Granada”. p. 59).

*Se confunde el cuadro costumbrista con la pura exaltación lírica en “El Domingo de Ramos” (*Granada y Sevilla*)

La población toda siente el bienestar de conciencia del que acaba de tomar, limpio de pecado, la comunión.

Algún cálido efluvio de primavera entra por los balcones anunciando la alegría con que también toman parte los campos en la fiesta. Los lirios y las rosas esparcen su perfume en las habitaciones de las casas, llenas de la luz sin mancha de Sevilla, y agrupan sus hojas en elegantes búcaros de Triana (p. 97).

y en las que hemos llamado “visioncillas”, recordemos que el género encuentra su modelo en los cuadritos bucólicos de la época alejandrina cuyo

idealismo y brevedad los hace suficientes para recoger las instantáneas impresiones de la vida moderna.

Al situarlas Salvador Rueda en alguna población, priorizando el paisaje a las figuras, establece continuidad con un costumbrismo que simplifica en esbozos difuminados.

Veamos ejemplos de estos cuadritos, no en los momento más líricos sino cuando idealizan el medio:

Y juntando las palmas de las manos sobre la cabeza, y metiendo esta entre los brazos, déjase caer formando un arco flexible y elegante, y va a perderse bajo las aguas, de las que apenas levanta espuma ni rumor; da después diestras paladas bajo el líquido, con la melena toda flotante y erizada, y se desliza como pez agilísimo que recorre las distancias de su vivienda (“El baño de los chiquillos”, *El cielo alegre*, p.14).

En los lejanos cierres de cristales finge la luz deslumbradores incendios, por cima de los cuales destacan las altas chimeneas sus escalonadas flautas, donde a veces suele el viento producir los roncacos acordes de la tempestad (“Tarde de junio”, *El cielo alegre*, p. 39).

...el atravesar por las vides de un alegre zagal que conduce a una mansa bestia, y que, a despecho de la lluvia, adelanta con paso tardo; clava luego la vista en las masas de vapores que cruzan el cielo, apenas señalando sus contornos entre el tono gris que las envuelve (“La lluvia”, *El cielo alegre*, p. 44).

...ya obscurece la superficie de plata de un río, ya pasa sobre el largo puente con el andar de majestuosa visión; obscurece a su paso el vivo color de los sembrados, enredase en las cruces de los campanarios, pasa sobre las poblaciones, barriendo los reflejos de las casas... (“La granizada”, *El cielo alegre*, p. 90).

A la vez que contemplan el desfile de los demás insectos, miran también atravesar por las arboledas los seres humanos, enlazadas las manos y las

almas, oyendo en éxtasis el prelude con que la tierra anuncia la fiesta abrasada del estío (“La pareja de mariposas”, *Bajo la parra*, p. 119).

...destácanse algunos días opacos y nublados del fondo de fuego del verano, como un ópalo resalta del fondo rojo de un estuche. Esos días hacen llegar al olfato, de una manera indefinible, algo de lo que acompaña al mes de Noviembre, cuando los tizones encendidos se reflejan de manera misteriosa en las planchas metálicas de la chimenea, y se pisa con rumor apagado sobre las alfombras (“Ráfagas de otoño”, *Bajo la parra*, p. 128).

Ya no reflejan el color ni hacen espectros de luz a la hora de los crepúsculos, cuando el pájaro esconde su lira y suenan las de bronce de las campanas que derraman en el misterio su afligida oración por los espacios (“El vals de las hojas”, *Tanda de valeses*, p. 17).

Además, se confunden:

*El cuadro costumbrista con el género epistolar:

Hace aparecer a mis ojos con los brillantes colores de su pluma la atezada gitana de la *Coracha*, levantando con la crujiente falda de percal ruido de escandalosas hojas secas y haciendo oír el característico *chascarrás* de las chanclas, mientras mueve el buril de la lengua y talla sus ideas en forma gráfica inimitable (“Carta abierta”, *Tanda de valeses*, p. 227).

*La leyenda con el género epistolar:

Sr. D. Rafael Chinchón, Director de *El Ateneo*. [...] acudió una vez más a mi imaginación una leyenda de la mezquita. [...] Dice así la misteriosa leyenda:

Aven-Boch, filósofo árabe del siglo XII, hijo de un magistrado de Córdoba, después de haber estudiado... (Quiles Faz 2004: pp. 56 y 59).

*El cuento con la lírica popular:

El narrador se sirve del tiroteo de coplas, doce seguidillas gitanas, en la fragua para referir el enfrentamiento entre Lorenzo y Pedro, por la causa común de Rafaela:

Pedro añade una puntada al respunte y entra en el roto turno, persiguiendo el fin que desea.

Dice:

Si sola te quejas,
No tengas dolor;
Con el pensamiento juntos, vida mía,
Estamos tú y yo (“Tragedia”, *Granada y Sevilla*, p. 184).

*El ensayo con la lírica:

Aunque el propio autor relacione “El pañuelo de Manila” (*Granada y Sevilla*) con la poesía “Trataré en esta poesía o capítulo del pañuelo de Manila...” (p. 165), y así lo compruebe el lector

Mantones azules; blancos con ramos y puntos de oro; encendidos como flor de granado y fleco negro, que se arrastra en mil ondulaciones; verdes con relieves de rosa y pájaros de desplegado plumaje; color de naranja manchado de blancas estrellas como encendido crepúsculo con luceros... (p. 173).

...se encuentra en él igualmente representado el discurso tradicional “...símbolo de las juergas, seguidillas, soleares y demás repertorio clásico que caracteriza al pueblo andaluz, todo lo cual cae bajo la jurisdicción casi universal de la guitarra” (p. 171).

-En “Apología de la copla” (*El cielo alegre*) la voz narrativa va ilustrando su tesis de la autoría culta de la copla (único ejemplo de poesía auténticamente española, originada en Andalucía, y adaptada a los cantes y bailes regionales de todo el mundo) a través de un total de diecinueve de ellas.

*El poema en prosa y el cuento:

Es el caso de “El organillero” (*El cielo alegre*) que añade dosis argumental a los rasgos del poema en prosa. El texto es ejemplo didáctico de la alienación

Para atraer y sugestionar con el arte a una gran ciudad y a una nación hay que estar lleno de cantos, de motivos distintos, de músicas diversas, y encadenar todo eso a la magia atrayente de un primoroso estilo (p. 133)

destruccionista “concibió la idea de desaparecer él del mundo y de la vida” (p. 135) que produce la ciudad y, por extensión, la vida moderna.

Sin dejar de lado los rasgos de la tradición

Era un *bolero* aquella fresca composición [...], 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.

Parecía oírse en aquel compás alegre y loco el pregón de las flores de Sevilla, el modo de vocear del vendedor de boquerones de Málaga, algo de las coplas que se nombran cartageneras... (p.132).

*El idilio griego (“El baño de los chiquillos”) y el cuento (“Idilio y tragedia”) en *El cielo alegre*:

Ambos textos comparten los mismos motivos: unos niños, en sus correrías bajo el sol veraniego, tropiezan con una alberca. En el primer caso, tanto el baño como la obtención de frutas y verduras de los huertos cercanos saldan positivamente la jornada de ausencia a la escuela; en el segundo, el idilio

Un rapaz traza en un periquete una corona y se la planta; otro combina un círculo de verdura y lo ajusta a sus sienes; el de más allá teje una trenza de pámpanos y la rodea al cráneo hirviente... (p. 198)

se trueca en tragedia con la muerte de Andresillo

...y cayó al espacio; volteó, rebotó, grieteándose el resonante cráneo contra una peña. [...]

El idilio se había trocado de pronto en tragedia, en tragedia imponente y horrible (pp. 200-201).

CAPÍTULO X

RECAPITULACIÓN

10. RECAPITULACIÓN

Según recoge Baquero Goyanes “El género periodístico, con sus artículos de crítica literaria y sus crónicas chispeantes, puede, en fin, decirse que nace en la época romántica” (Baquero Goyanes 1949: 158).

Entre las páginas del periodismo finisecular se distribuyen los textos que componen los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda (*El patio andaluz. Cuadros de costumbres* -1886-, *El cielo alegre* -ed. 1896-, *Bajo la parra* -1887-, *Granada y Sevilla, Bajo-relieves* -1890-, *Tanda de Valses* -1891-, *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* -1893-) cuando la amalgama entre información y literatura inclina todo el conjunto de la letra impresa hacia un estilo lleno de plasticidad.

Surgen entonces de los diarios decimonónicos géneros propios del periodismo como la crónica o el reportaje producidos con auténtica voluntad literaria, es el caso de *Granada y Sevilla*.

Aunque el mismo medio de comunicación haya condicionado la enunciación en la totalidad de los libros recopilatorios de Salvador Rueda, seguro el autor de contar con la existencia de su inmediato interlocutor dispuesto a adquirir el ejemplar periódico, en “Idilio y tragedia” dice “¡Qué vistosa y qué bizarra partida de cazadores! La de los mismos muchachos que siempre anda por mis libros”.

Además de los géneros informativos, hemos encontrado otros, habituales en las secciones del periódico:

-El género epistolar: “Carta abierta”, “A Virgilio Mattoni” (ambos de *Tanda de Valses*).

-El artículo de opinión donde la modalidad de la argumentación permite al autor defender una tesis: “El peso de las palabras”, “Apología de la copla”, “Alfredo de Musset”, “La cantaora” (todos en *El cielo alegre*) y “El mantón de Manila” (en *Granada y Sevilla*).

La producción literaria o ideológica en el periódico quedaba asegurada por ser también éste elemental medio de sustento, o complemento a él, de la práctica totalidad de escritores del S. XIX (Celma Valero 1991: 11).

El género descriptivo, con gran peso costumbrista, mezclado en muchos momentos con el cuento, literatura de viajes o difuminado en lirismo, es mayoritario en: *El patio andaluz*, *El cielo alegre*, *Bajo la parra* y *Granada y Sevilla* y deja de serlo en: *Tanda de valeses* y *Sinfonía callejera*.

Se trata, además, un género que evoluciona: el primer libro está directamente incardinado en la tradición, el segundo da el paso a la idealización del mundo rural a través de cuatro “visioncillas” (“El baño de los chiquillos”, “La lluvia”, “Tarde de junio” y “La granizada”) que se reducen a la mitad en *Bajo la parra* (“La pareja de mariposas” y “Ráfagas de otoño”) y llegan penúltimo libro con una única muestra “El vals de las hojas” (*Tanda de valeses*).

Cuando la presencia de las visioncillas en *Bajo la parra* se convierte en discreta, surge un nuevo género, todavía vinculado al mundo rural: el cuadro fantástico (“Visiones de la borrachera”, “La banda de música”, “El musgo”, “El campanario”) que se hace con el protagonismo absoluto de *Granada y Sevilla*, estableciendo paralelismo con la fase inicial del poema en prosa o la obra de Aloysius Bertrand *Gaspar de la Nuit* (1842).

El cuadro fantástico, vinculado ya a la vida urbana, alcanza *Tanda de valeses* (“Después del baile de máscaras” y “El entierro del rayo de sol”).

Por ambos caminos, el de la idealización del mundo rural y el de la fantasía, pudo llegar Salvador Rueda al poema en prosa.

Y aunque cierta comunicación con la naturaleza establezcan aún “El palo del telégrafo”, “El himno del fuego” y “El organillero” -debido al oficio de Lorencillo- (todos en *El cielo alegre*), pueden estos considerarse ya poemas en prosa, teniendo en cuenta los siguientes rasgos de la prosa juanramoniana, ejemplo de aportación a la prosa poética:

-Construcción de largos periodos melódicos [...]; modulación del ritmo de la oración [...]; modo impresionista de narrar que suprime nexos causales, enumerando y adjetivando con gran expresividad; [...] cultivo de la imagen poética...

-...lo que más nos debe importar es el contenido [...], la experiencia humana...

-...preocupación ética [...]; una conciencia no solo artística sino moral y social... (Jiménez 1990: 44-45).

Si estos tres títulos se desvinculan de la “realidad objetiva mediante la creación de un ambiente altamente sugestivo” (Fernández 1994: 33), en el libro siguiente (“La burbuja”, “Crepúsculo” y “El aguacero de oro” -*Bajo la parra*-) las referencias a la modernidad, al modo de Baudelaire cuyos *Petits Poèmes en prose* convierten el género en autónomo, son ya una constante.

Teniendo en cuenta esto, quizá deba retrotraerse la fecha de 1897 - *Oracions*. Santiago Rusiñol- (Díaz-Plaja 1956: 45) como precedente del poema en prosa en la literatura castellana.

Y, por esta razón, tampoco debiera Rubén Darío haberse atribuido la invención del poema en prosa en idioma español a propósito de “La canción del oro” -*Azul*- (Fernández 1994: 46) dada su semejante temática con “El aguacero de oro”, publicado el año anterior.

El himno de la riqueza que, en el texto de Salvador Rueda, las gotas de oro hacen sonar en el órgano de la iglesia...

en el altar del templo quedó suspensa la misa por la furia del temporal, que pasando con flechas de oro las ojivas, fue a preludiar en el órgano, haciendo lanzar a la trompetería el soberano himno de la riqueza. [...]

Cada persona, febril con la excitación de la locura, acarrea como bestia, la carga de tesoro cogida en el primer punto de la calle (pp. 177 y 178)

...es el que entona luego el vagabundo de *Azul*:

Entonces, en aquel cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído, brotó como el germen de una idea que pasó al pecho, y fue opresión y llegó a la boca hecho himno que le encendía la lengua y hacía entrechocar los dientes. [...]

Aquella especie de poeta sonrió; pero su faz tenía aire dantesco. Sacó de su bolsillo un pan moreno, comió, y dio al viento su himno. Nada más cruel que aquel canto tras el mordisco.

¡Cantemos el oro!... (Darío 2008: 97).

Como afirma Baquero Goyanes, al igual que sucede con el artículo de costumbres “el cuento decimonónico vive por sí solo, inserto en las páginas de un periódico o coleccionado con otros del mismo autor, sin hilo argumental que atraviese y unifique las narraciones” (1949: 85).

Las palabras de “Clarín” ilustran la responsabilidad del cuento en el carácter literario del periódico en el último cuarto del siglo XIX:

en los primeros años de la Restauración, el periódico fue aquí muy literario [...], son muy de aplaudir los esfuerzos de algunas empresas periodísticas por conservar y aun aumentar el tono literario del periódico popular [...]. Entre los varios expedientes inventados a este fin, puede señalarse la moda del cuento, que se ha extendido por toda la prensa madrileña (“Clarín” 2007: 72).

Salvador Rueda inicia el camino de la narrativa breve con un cuento fantástico, vinculado a la tradición, “De piedras abajo” (*El patio andaluz*), pero lo despoja de sus raíces lúgubres y fantasmagóricas para convertirlo en claro modo de expresión de la nueva estética. Dice Don Jugo dando paso a las sabias de la tierra en primavera “¡paso a las violetas! [...] sois mi orgullo; a cambio de esa modestia, allá va lo más espiritual que poseo; empapaos en ese perfume”.

El subgénero narrativo breve va progresivamente aumentando su presencia, salvando *Granada y Sevilla* en que solo aparece “Tragedia”, hasta convertirse en los dos últimos libros, *Tanda de valeses* y *Sinfonía callejera*, en género mayoritario.

Sin tener en cuenta los títulos añadidos en la tercera edición de *El cielo alegre* es este un libro de lucha entre el reconocimiento del insoportable peso de la tradición (“La sombra”) y su afán por mantenerla (“El doctor Centurias”); lucha que no consigue la eliminación del ideal hasta *Tanda de valeses*, porque en *Bajo la parra* aún predominan los desenlaces positivos.

Así, el cuento de confirmada estructura tripartita (Azorín 1944: 3) y asunto lírico¹⁵³ es el cuento moderno revivido por el Romanticismo junto a las viejas formas narrativas populares y preparado desde entonces para la creación.

Cuando llegó el Naturalismo, estaba ya desvinculado de toda idealización tendenciosa y era apto para representar la realidad. Este es el significado del grupo mayoritario de *Sinfonía callejera* (“Aguafuerte”, “El esquileo”, “La escuela española”) siendo la labor de “Idilio y tragedia”¹⁵⁴ constatar que la vuelta a la infancia, a la inocencia, a la tierra y los valores tradiciones es ya del todo imposible.

Desde una visión panorámica de estos seis libros recopilatorios de Salvador Rueda se descubre un inicio costumbrista que se transforma en un destino narrativo, acogiendo en su transcurso evolutivo el surgimiento de un género específicamente modernista: el poema en prosa¹⁵⁵.

El recorrido deja marca en los niveles:

-Pragmático:

Tras *El patio andaluz* donde el narrador es voz intradieгética (salvando *Granada y Sevilla* donde vuelve a serlo cambiando el papel de testigo por el de protagonista) que se comunica con un lector al que acostumbra convertir en personaje, prevalece el uso de la tercera persona realista (relato no focalizado).

-Morfosintáctico:

A los tiempos verbales les cuesta más despegar del intemporal presente de indicativo con sus idealizaciones y fantasías pero en los dos últimos libros el tiempo comentador del primer plano (pretérito perfecto simple de indicativo) ya es mayoritario.

Igual sucede, en líneas generales, con el adjetivo más referencial (el especificativo) que finalmente encuentra el anclaje con la realidad.

La sintaxis es unánimemente rítmica.

¹⁵³ “El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento...” (Clarín 2007: 73).

¹⁵⁴ “El mejor cuento de Salvador Rueda” (Baquero Goyanes 1949: 544).

¹⁵⁵ “El poema en prosa -denominación y género que creemos finiseculares, propios de un momento de refinada decadencia...” (Baquero Goyanes 1949: 103).

-Semántico:

... Y todo envuelto en un nivel de lengua medio o coloquial (mayoritario en este conjunto recopilatorio que saltea ejemplos propios del nivel vulgar o de la variedad diatópica andaluza) reservando, eso sí, el nivel culto para: cualquier idealización (visioncilla, amorosa...), la fantasía, el pensamiento razonado propio del ensayo y el poema en prosa.

-Estilístico:

Todos los procesos de estilización que, de forma sincrética, conforman el Modernismo (Parnasianismo, Impresionismo, Decadentismo, Simbolismo, Expresionismo) se encuentran con profusión a lo largo de los seis libros recopilatorios de Salvador Rueda; a veces adelantándose a ellos:

-Antes de que oficialmente finalice el Naturalismo (1885) Salvador Rueda ya poetiza el instante mezclando los tonos del atardecer “La sombra y la luz se han ido uniendo para formar el crepúsculo...” (“La venta de pescado”¹⁵⁶, *Bajo la parra*).

-Cuentos como “La peseta y el sol”, “La moneda fingida” o “Margaritas a puercos” inauguran el Impresionismo con temática infantil en lengua española.

-Si de 1886 es la publicación del semanario *Le Décadent Littéraire*, desde *Bajo la parra* (1887) llegan gran parte de las valoraciones morales que Salvador Rueda sitúa al final de sus textos; aunque ya por *El patio andaluz* (1886) sabíamos de la profunda inadaptación del autor al entorno madrileño “¡Oh costumbres de Andalucía! [...] tierra mía/ ¡Qué lejos te vas quedando”.

-A pesar de que el Simbolismo se desarrolla, sobre todo, en la década de los noventa, sobre el primer libro recopilatorio “se siente caer con monótona melodía el agua del balcón regado” (“El patio andaluz”, *El patio andaluz*), la luz es instrumento de idealización a la que ayuda el rítmico discurrir de la sintaxis y se configura un inamovible código cromático que mantiene sus claves hasta el último de los libros.

-Igual sucede con el Expresionismo, pues “El titiritero” (*El patio andaluz*) resulta ser “Mefistófeles” para el pueblo que con extrañeza lo ve actuar.

¹⁵⁶ S. RUEDA (1885), “La venta del pescado. Cuadro de costumbres”, *El Globo*, núm. 3664, 8 de noviembre, p. 2. Escrito en Madrid el 6 de noviembre de 1883.

Por algo diría Clarín:

Usando de antiguos tropos, se puede decir que la lira de Rueda es una de esas *guitarras afrancesadas* que vemos en los cuadros, en los teatros en que los franceses pretenden representar nuestras cosas nacionales. Sí, el *andalucismo* de Rueda es, aunque él no quiera, un poco, *andalucismo* de exposición universal, de opereta. ¿Por qué? Por el prurito reformista de escuela que, quiéralo o no, coincide con análogas pretensiones de los franceses. En cierto prólogo a obra ajena, Rueda se queja de que le tomen por *modernista* a lo parisiense y hace grandes protestas de españolismo; pero no van del todo descaminados esos amigos suyos que le ven como un compañero en *instrumentismos e impresionismos*, etc., etc. Siéntalo o no como español, Rueda canta a Andalucía con teorías de franceses, más o menos imitadas, tal vez nada imitadas reflexivamente, pero sí bebidas en el ambiente literario, sin saberlo¹⁵⁷.

...Y su papel en la literatura posterior poco a poco va siendo precisado:

-Las semejanzas entre la prosa breve de Salvador Rueda y *Platero y yo* ya han quedado indicadas pero, además, señala Fernández Almagro:

...la música que él mismo ejecuta le pertenece por entero y logra efectos descriptivos y líricos, con certeras transposiciones sensoriales, por ningún otro poeta de aquel tiempo superados, aparte sus innovaciones o renovaciones métricas y rítmicas. De ahí la influencia de Rueda sobre los modernistas de la primera hora, empezando por Juan Ramón Jiménez, que habría de seguir un rumbo hartamente distinto al insinuado en *Ninfeas*, pero que nunca dejó de reconocer esta filiación, no por eventual menos cierta (1957).

-Muchos son los momentos en que se ha reparado en las miniaturas de G^a Lorca como trasunto de aquellas con las que inundara Salvador Rueda sus textos: (Diego 1943: 53), (Fernández Almagro 1957), (De Ory 1971: 417-446).

¹⁵⁷ CLARÍN (1893), "Vivos y muertos. Salvador Rueda", *Madrid Cómico*, núm. 567, 30 de diciembre, p. 3.

-Hemos visto también las semejanzas con la prosa breve de Rubén Darío a propósito de “El rubí”, “La ninfa”, “La canción del oro”... y hasta puede que *El cielo alegre sea... Azul*.

De cualquier forma, aquel que un día felizmente se diera “de baja en el Parnaso, para tomar en la república de las letras un asiento al lado de los escritores en prosa”¹⁵⁸ fue menos reconocido que aquellos que de él tomaron ideas.

Y aunque su melodía era “alegre, brillante, de una elegancia sensual y modernista que hacía arder la sangre de júbilo”¹⁵⁹ cuando no pudo, o no quiso, producir otra “arrastró su organillo hasta el borde de un altísimo tajo...”¹⁶⁰ ... y tras 1893 no volvió a publicar un nuevo libro recopilatorio de prosa breve.

¹⁵⁸ ANÓNIMO (1886), “Notas bibliográficas”, *Revista de España*, núm. 54590, Madrid, Tomo CIX -marzo y abril-, p. 629.

¹⁵⁹ S. RUEDA (1893), “El organillero”, *Diario de Tenerife*, núm. 1940, 27 de abril, pág. 3.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- AA.VV. (1997), *El análisis textual*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
- ANÓNIMO (1883), *Madrid Cómic*, núm. 13, 20 de mayo, p. 7.
- ANÓNIMO (1885), “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 17, 8 de mayo, p. 278.
- ANÓNIMO (1886), “Notas bibliográficas”, *Revista de España*, núm. 54590, Madrid, Tomo CIX -marzo y abril-.
- ANÓNIMO (1886), “*El Patio andaluz*, cuadros de costumbres, por D. Salvador Rueda”, *La Ilustración Española y Americana*, núm. 13, 8 de abril, p. 222.
- ANÓNIMO (1887), “*El cielo alegre. (Escenas y tipos andaluces)*, por Salvador Rueda”, *La Época*, núm. 12461, 1º de abril, p.2.
- ANÓNIMO (1887), “La celebración de la Semana Santa”, *La Época*, núm. 12467, 7 de abril, p. 1.
- ANÓNIMO (1887), *El País*, núm. 57, 17 de agosto, p. 2.
- ANÓNIMO (1887), “El periodismo en los Estados-Unidos”, *El Globo*, núm. 4413, 1 de diciembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1889), “*El gusano de luz*, por D. Salvador Rueda -Madrid, 1889. -En 8ª, 341 páginas. Precio: 3 pesetas”, *Revista Contemporánea*, tomo 73, enero, febrero y marzo, p. 414-415.
- ANÓNIMO (1889), “*Estrellas errantes*, por Salvador Rueda. -Madrid, 1889. -Un folleto de 73 páginas en 8ª”, *El Bibliófilo*, núm. 4, mayo, p. 76.
- ANÓNIMO (1889), “El periodismo moderno”, *El Globo*, núm. 5028, 11 de agosto, p. 1.
- ANÓNIMO (1890), *Madrid Cómic*, núm. 368, 8 de marzo, p. 7.
- ANÓNIMO (1890), *Madrid Cómic*, núm. 403, 8 de noviembre, p. 7.
- ANÓNIMO (1891), *Madrid Cómic*, núm. 427, 25 de abril, p. 7.
- ANÓNIMO (1891), *Madrid Cómic*, núm. 432, 30 de mayo, p.7.

- ANÓNIMO (1891), “Salvador Rueda y sus obras, estudio crítico de D. Gabriel Ruiz de Almodóvar”, *Madrid Cómico*, núm. 436, 27 de junio, p. 7.
- ANÓNIMO (1891), “Libros recibidos”, *La Ilustración hispano-americana*, núm. 559, 19 de julio, p. 458.
- ANÓNIMO (1891), *El Día*, núm. 4147, 10 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1893), *Madrid Cómico*, núm. 526, 18 de marzo, p. 7.
- ANÓNIMO (1893), “*Sensaciones de arte*, por Enrique Gómez Carrillo...”, *El nuevo régimen*, núm. 149, 18 de noviembre, p. 3.
- P. A. de ALARCÓN (1993), *El sombrero de tres picos* (edición de Eva F. Florensa, estudio preliminar de Sergio Beser), Barcelona, Crítica.
- N. ALONSO CORTÉS (1943), “Armonía y emoción en Salvador Rueda”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, (2), pp. 36-48.
- E. ANDERSON IMBERT (2007), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- M. J. ALONSO SEOANE, A. I. BALLESTEROS DORADO, A. URBACH MEDINA, *Artículo literario y narrativa breve del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 2004.
- AZORÍN (1944), “El arte del cuento”, *ABC*, 16 de enero, pág. 3.
- M. BAQUERO GOYANES (1949), *El Cuento Español en el Siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Revista de Filología Española*.
- S. BARROS (1975), “La literatura para niños de José Martí en su época. Notas hacia el impresionismo en *La Edad de Oro*”, José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres & Sons, pp. 107-119.
- M. BERMAN (2013), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- R. BLANCO ASENJO (1885), “La literatura en 1885”, *La ilustración ibérica*, núm. 156, 26 de diciembre, pp. 819-823.
- C. BOUSOÑO (1977), *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid.
- B. G. DE CANDAMO (1899), “Libros y folletos. Letras americanas. Divagaciones e ideas sobre el libro PALABRAS de D. Manuel M. Pinto”, *Revista Nueva*, Vol I (15 de febrero a 5 de agosto), p. 286.
- A. CASAS (2008), “Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres al cuento literario”, Salvador Montesa (Ed.), *Salvador Rueda y su época*.

Autores, géneros y tendencias, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, AEDILE, pp. 351-362.

-G. CAZOTTES, E. RUBIO CREMADES (1997), “El auge de la prensa periódica”, Guillermo Carnero (Coord.), *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (I)*, 8, Madrid, Espasa Calpe, pp. 43-59. También en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-auge-de-la-prensa-periodica/html/>.

-M^a. P. CELMA VALERO (1991), *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudios e Índices (1888-1907)*, Barcelona, Ediciones Júcar.

-CLARÍN (1886), “El patio andaluz. Cuadros de costumbres por Salvador Rueda”, *La América*, núm. 13, 13 de julio, p. 2.

-CLARÍN (1887), “Lecturas. A muchos y a ninguno”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 217, 26 de febrero, p. 134-135.

-CLARÍN (1887), “Lecturas. Baudelaire”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 256, 26 de noviembre, pp. 762 y 763.

-CLARÍN (1893), “Vivos y muertos. Salvador Rueda. Fragmentos de una semblanza”, *Madrid Cómico*, núm. 566, 23 de diciembre, p. 3.

-CLARÍN (1893), “Vivos y muertos. Salvador Rueda”, *Madrid Cómico*, núm. 567, 30 de diciembre, p. 3.

-CLARÍN (1897), “Paul Verlaine. (Liturgias íntimas). Al Sr. D. Enrique Gómez Carrillo. Conclusión”, *La ilustración española y americana*, núm. XXXVII, 8 de octubre, p. 214.

-CLARÍN (2007), *Crítica popular*, Sevilla, Editorial Doble J.

-E. CORREA CALDERÓN (1949), “Los costumbristas españoles del s. XIX”, *Bulletin Hispanique*, núm. 51, pp. 291-316.

-E. CORREA CALDERÓN (1982), “El cuadro de costumbres”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 5: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 349-354.

-E. CORREA CALDERÓN, F. LÁZARO CARRETER (1996), *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra.

-A. CORREA RAMÓN (2008), “Salvador Rueda y el auge de la literatura breve de las primeras décadas del siglo XX: sus colaboraciones en La novela corta”, Salvador Montesa (dir.), *Salvador Rueda y su época. Autores géneros y*

tendencias, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, AEDILE, pp. 185-212.

-C. CUEVAS GARCÍA (1986), *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, Madrid, C.E.U.R.A.

-C. CUEVAS GARCÍA (2002), *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Castalia.

-R. DARÍO (1997), *Tierras solares*, Cristóbal Cuevas (edición e introducción), Universidad de Málaga.

-R. DARÍO (2008), “El rubí”, Álvaro Salvador (Ed.), *Azul... Cantos de Vida y Esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 101-107.

-G. DÍAZ- PLAJA (1956), *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

-G. DIEGO (1943), “Salvador Rueda”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, (2), pp. 49-68.

-J. M. DIEZ BORQUE (1984), *El comentario de textos literarios. Método y práctica*, Madrid, Playor.

-M. D´ORS (2005), “La Sinfonía del año de Salvador Rueda”, *Posrománticos, modernistas, novecentistas (Estudios sobre los comienzos de la literatura española contemporánea)*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Renacimiento, pp. 43-94.

-A. EZAMA GIL (1997), “El cuento”, Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (I)*, 8, Madrid, Espasa Calpe, pp. 738-747./También en http://www.cervantesvirtual.com/portales/amado_nervo/obra/el-cuento.

-A. EZAMA GIL (2012), “El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas”, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

-W. FALK (1963), *Impresionismo y expresionismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

-M. FERNÁNDEZ ALMAGRO (1957), “Salvador Rueda”, *Caracola. Revista malagueña de poesía*, núm. 62-63, *Homenaje a Salvador Rueda (1857-1957)*, Málaga, Excma. Diputación Provincial.

- J. FERNÁNDEZ (1994), *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (estudio crítico y antología)*, Madrid, Ed. Hiperión.
- FERNANFLOR (1886), “Noticias de dos libros”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 179, 5 de junio, p. 355.
- R. FERRERES (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- FRAY CANDIL (1890), *Capirotazos (Sátiras y críticas)*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- B. DE LA FUENTE (1976), *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt, Herbert Lang & Cie AG, Bern (Schweiz).
- G. J. (1887), “Ateneo. Conferencia del Señor Silvela. Origen, historia y caracteres de la prensa española”, *El Globo*, núm. 4212, 13 de mayo, p. 2.
- A. GALLEGO MORELL (1981), “Caracteres de la literatura andaluza”, *Revista de estudios regionales*, extraordinario vol. III, pp. 107-116.
- E. GARCÍA GIRÓN (1981), “La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista”, Lily Litvak, *El Modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 121-141.
- G. GARCÍA-MARRUZ (1975), “El expresionismo en la prosa de José Martí”, José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Eliseo Torres & Sons, pp. 35-55.
- M. A. GARRIDO GALLARDO (1982), *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- M. GINÉS HERNÁNDEZ (1887), “Libros nuevos”, *La época*, núm. 12461, viernes 1 de abril, p.2.
- S. GONZÁLEZ ANAYA (1948), *Los costumbristas malagueños. Discurso leído el día 28 de noviembre de 1948, en su recepción pública*, Málaga, Real Academia Española.
- A. GUERRA Y ALARCÓN (1886), *La América*, 25 de mayo, p. 16.
- R. GULLÓN (1963), *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos.
- R. GULLÓN (1979), “Simbolismo y modernismo”, José Olivio Jiménez (dir.), *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, pp. 21-44.
- B. GUTIÉRREZ GARCÍA-TORRES (1991), *Análisis sociológico y sociolingüístico de la narrativa costumbrista malagueña*, Universidad de Granada.

- H. HAUSER (1962), *Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- J. HERRERO (1978), “El naranjo romántico: esencia del costumbrismo”, *Hispanic Review*, núm. 46, pp. 343-354.
- J. T. (1887), “Inauguración de Santa Cruz de Alhama”, *La época*, núm. 12658, 21 de octubre, p. 2.
- J. O. JIMÉNEZ (1979), “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, Jose Olivio Jiménez (dir.), *El Simbolismo*, Madrid, Taurus, pp. 45-64.
- J. R. JIMÉNEZ (1990), *Platero y yo*, Michael P. Predmore (Ed.), Madrid, Cátedra.
- J. R. JIMÉNEZ (1933), “Colorista español”, *El Sol*, núm. 4886, 9 de abril, p. 2.
- C. JIMÉNEZ GARCÍA-BRAZALES, C. NICOLÁS VICIOSO (2009), *Lengua y Literatura*, 2º Bachillerato, Madrid, Ed. Bruño, p. 190.
- M^a. I. JIMÉNEZ MORALES (2008), “Las novelas andaluzas de Salvador Rueda (1889-1892)”, Salvador Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores géneros y tendencias*, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, pp. 149-183.
- M^a. I. JIMÉNEZ MORALES (2013), “Rasgos modernistas en el costumbrismo de Salvador Rueda: *El patio andaluz* y *El cielo alegre*”, Pau, Presses de l`Université de Pau et des Pays de l`Adour Institut Claude Laugénie, pp. 505-516.
- J. W. KRONIK (1987), “Influencias francesas en la génesis del modernismo: parnaso y simbolismo”, Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus Raíces Andaluzas y Cordobesas*, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, pp. 35-51.
- LACAU/ROSETTI (1962), *Antología y comentarios de textos*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz.
- J. L. LAPUYA (1898), “El Naturismo. (Para Miguel Sawa)”, *Don Quijote*, núm. 26, 1 de julio, p. 4.
- F. LÁZARO y V. TUSÓN (1991), *Literatura española*, Madrid, Anaya.

- F. LINARES ALÉS (2008), “El teatro de Salvador Rueda”, en Salvador Montesa (Ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias*, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, AEDILE, pp. 393-419.
- F. LINARES ALÉS (2009), “Tradiciones populares en la obra de Salvador Rueda”, M^a Isabel Montoya Ramírez y Gonzalo Águila Escobar (Eds.), *La vida cotidiana a través de los textos (ss. XVI-XX)*, Granada, Universidad de Granada, pp. 189-212.
- F. LINARES ALÉS (2015), “Salvador Rueda y Granada”, Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres uno y diverso. Homenaje al Profesor D. Antonio Sánchez Trigueros*, Universidad de Granada, pp. 513-530.
- C. MANSO (1988), “Salvador Rueda et *El patio andaluz*”, *Anales de Literatura Española*, núm. 6, pp. 357-375.
- J. R. MARTINEZ ROMERO (2000), “El discurso periodístico en la obra de Ganivet”, Antonio Gallego Morell y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98*. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998), Granada, Universidad de Granada, pp. 293-299.
- C. MENDOZA (1887), “*El patio andaluz*. Cuadros de costumbres”, *La ilustración ibérica*, núm. 215, Barcelona 12 de febrero, p. 107.
- C. MENDOZA (1887), “*El cielo alegre*, por Salvador Rueda”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 220, 19 de marzo, p. 190.
- C. MENDOZA (1887), “*Bajo la parra*, por D. Salvador Rueda”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 256, 26 de noviembre, pp. 763 y 766.
- M. C. MILLÁN (1982), “*Platero y yo* o la falsa apariencia de un libro para niños”, *Nueva Estafeta*, núm. 39, pp. 72-75.
- L. MONGUIO (1962), “De la problemática del modernismo: la crítica y el cosmopolitismo”, *Revista Iberoamericana*, XXVIII, núm. 53 (enero-junio), pp. 75-86.
- J. F. MONTESINOS (1983), *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia.
- C. E. de Ory (1971), “Salvador Rueda y García Lorca”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 253-256, pp. 417-444.
- M. PALENQUE (1998), “Entre periodismo y literatura: indefinición genérica y modelos de escritura entre 1875 y 1900”, Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles

(Edit.), *Del Romanticismo al Realismo : Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* , Barcelona, Universitat. (También: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-periodismo-y-literatura-indefinicion-generica-y-modelos-de-escritura-entre-1875-y-1900/>).

-M. PALENQUE (2012), “El ritmo”,

http://www.cervantesvirtual.com/portales/salvador_rueda/obra/el-ritmo-salvador-rueda/

-L. PARÍS (1893), “Los nietos de Góngora”, *El motín. Periódico satírico semanal*, núm. 39, 5 de octubre, p.2.

-F. B. PEDRAZA, M. RODRÍGUEZ (1986), *Manual de Literatura española VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Tafalla (Navarra), Cénlit.

-D. PÉREZ (1893), *La Iberia*, núm. 13065, 5 de marzo, p. 1.

-G. PÉREZ CALERO (1989), “El simbolismo en la pintura sevillana (1880-1938)”, *Laboratorio de Arte* (2), pág., 12.

-*Periodismo y Literatura. Cuaderno editado con motivo de las Jornadas sobre Periodismo y Literatura* (2003), Córdoba, Ediciones la Posada. Ayuntamiento de Córdoba.

-M. PRENDES GUARDIOLA (2000), “Méndez Vellido y Ganivet: permanencia y renovación del costumbrismo en el 98 granadino”, Antonio Gallego Morell y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98*. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998), Universidad de Granada, pp. 349-361.

-E. PUPO WALKER (1978), “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, *revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index*.

-A. QUILES FAZ (1996), *Epistolario de Salvador Rueda. Ciento treinta y una cartas autógrafas del poeta (1880-1932)*, Málaga, Arguval.

-A. QUILES FAZ (2004), *Salvador Rueda en sus cartas (1886-1933)*, Málaga, Aedile.

-A. QUILES FAZ (2006), “De Benaque a Grecia: Salvador Rueda y la antigüedad clásica”, Fernando Wulff Alonso, Rafael Chenoll Alfaro, Isabel Pérez López (eds.), *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI)*. III Congreso de Historia Antigua de Málaga, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga,

pp. 279-295. También

http://www.cervantesvirtual.com/portales/salvador_rueda/obra/de-benaque-a-grecia--salvador-rueda-y-la-antiguedad-clasica.

-A. QUILES FAZ (2010), *Estudios sobre Salvador Rueda*, Málaga, Ed. Sarriá.

-A. RAMA (1985), *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil Ediciones.

-A. DEL REY BRIONES (2008), *El cuento literario*, Madrid, Akal.

-N. REY DÍAZ (1893), “En Tropol”, *El Imparcial*, núm. 9212, 8 de enero, p. 3.

-S. RIOPÉREZ Y MILÁ (1993), “Azorín: tiempo y recuerdo”, *Ínsula*, núm. 556, Madrid, pp. 8-9.

-A. RODRÍGUEZ FISCHER (2008), “El colorista malagueño Salvador Rueda: Granada y Sevilla. Bajo-relieves a la pluma (1890)”, Salvador Montesa (Ed.), *Salvador Rueda y su época. Autores, géneros y tendencias*, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, AEDILE, pp. 379-392.

-M^a. C. SEOANE (1893), *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial.

-O. M^a. SIRKÓ (1975), “La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera”, José Olivo Jiménez (Ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Eliseo Torres & Sons, pp. 57-73.

-A. SUÁREZ MIRAMÓN (2006), *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Ed. del Laberinto.

-L. TABOADA (1890), *Madrid Cómico*, núm. 376, 3 de mayo, p. 2.

-J. A. TAMAYO (1943), “Salvador Rueda o el ritmo”, *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (2), pp. 3-35.

-J. VALERA (1889), “El gusano de luz. Novela andaluza de Salvador Rueda”, *Los Lunes de El Imparcial*, núm. 7840, 18 de marzo, p. 5.

-A. VARICHON (2009), *Colores, Historia de su significado y fabricación*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

-A. VICENTI (1855), “Una novela”, *El Globo*, núm. 3428, 16 de marzo, p. 2.

-H. WEINRICH (2001), “Tiempo y verbo en la novela”, Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del s. XX*, Barcelona, Crítica.

Bibliografía de Salvador Rueda

- S. RUEDA (1885), “En la vendimia. Cuadro de costumbres”, *El Globo*, núm. 3654, 29 de octubre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1885), “La feria del pueblo”, *El Globo*, núm. 3662, 6 de noviembre, p. 2.
- S. RUEDA (1885), “La venta del pescado. Cuadro de costumbres”, *El Globo*, núm. 3664, 8 de noviembre, p. 2.
- S. RUEDA (1885), “Esbozo japonés”, *La ilustración ibérica*, núm. 152, 28 de noviembre, pp.762-763
- S. RUEDA (1886), “El brasero”, *El Globo*, núm. 3722, 6 de enero, p.1-2.
- S. RUEDA (1886), “El columpio”, *El Globo*, núm. 3725, 9 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “La fiesta de San Antón”, *El Globo*, núm. 3733, 17 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “Escena al sol”, *El Globo*, núm. 3736, 20 de enero, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “El lañador”, *El Globo*, núm. 3740, 24 de enero de 1886, p.2.
- S. RUEDA (1886), *El patio andaluz*, Madrid, Manuel Rosado, Editor.
- S. RUEDA (1886), “El patio andaluz”, *El Globo*, núm. 3748, 27 de enero, p.2.
- S. RUEDA (1886), “La trilla”, *El Globo*, núm. 3747, 31 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “La banda de música”, *El Globo*, núm. 3750, 3 de febrero, pp.1-2.
- S. RUEDA (1886), “El casorio” (1886), *El Globo*, núm.3754, 7 de febrero, pp.1-2. En *Sinfonía callejera* con el título “Casorio y zambra”.
- S. RUEDA (1886), “Las candeladas”, *El Globo*, núm. 3761, 14 de febrero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “El campanario”, *El Globo*, núm. 3769, 22 de febrero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “De piedras abajo”, *El Globo*, núm. 3771, 24 de febrero, pp.1-2.
- S. RUEDA (1886), “El velonero”, *El Globo*, núm. 3775, 28 de febrero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “La lluvia”, *El Globo*, núm. 3788, 13 de marzo, p.1.
- S. RUEDA (1886), “La sombra”, *El Globo*, núm. 3820, 14 de abril, p.1.
- S. RUEDA (1886), “La calle de las sierpes”, *El Globo*, núm. 3827, 21 de abril, p. 2.

- S. RUEDA (1886), “Después del Miserere. En Sevilla”, *El Globo*, núm. 3330, 24 de abril, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “Mancha”, *El Globo*, núm. 3850, 14 de mayo, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “La bailadora de café”, *El Globo*, núm. 3861, 26 de mayo, p. 1. Luego en *Blanco y Negro*, núm. 40, Madrid, 7 de febrero de 1892, pp. 11-12 (con el título “El zapateado”).
- S. RUEDA (1886), “La granizada”, *El Globo*, núm. 3870, 4 de junio, pp.1-2.
- S. RUEDA (1886), “Tarde de junio” (1886), *El Globo*, núm. 3878, 12 de junio, p.1.
- S. RUEDA (1886), “El baño de los chiquillos”, *El Globo*, núm. 3892, 26 de junio, pp.1-2.
- S. RUEDA (1886), “El vaso de agua”, *El Globo*, núm. 3893, 27 de junio, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “El musgo”, *El Globo*, núm. 3897, 1 de julio, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “El copo”, *El Globo*, núm. 3905, 9 de julio, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “El paleta de visita”, *El Globo*, núm. 3910, 14 de julio, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “El riego de la huerta”, *El Globo*, núm. 3919, 23 de julio, p.2.
- S. RUEDA (1886), “El esquileo del burro”, *El Globo*, núm. 3922, 26 de julio, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “La faena de naranjas”, aparece por primera vez en *El Globo*, núm. 3929, 2 de agosto, p.1. Después, con el título “Nota de color. La faena de naranjas”, *Blanco y Negro*, 11 de marzo de 1893, pp. 3-4.
- S. RUEDA (1886), “El doctor Centurias”, *El Globo*, núm. 3938, 11 de agosto, pp.1-2.
- S. RUEDA (1886), “Ráfagas de otoño”, *El Globo*, núm. 3954, 27 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1886), “El maestro de escuela”, *El Globo*, núm. 3957, 30 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1886), “Paisaje de setiembre”, *El Globo*, núm. 3974, 16 de setiembre de 1886, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “La pulga”, *El Globo*, núm. 4003, 15 de octubre, p. 1-2.

- S. RUEDA (1886), “El palo del telégrafo”, *El Globo*, núm. 4019, 31 de octubre, p.2.
- S. RUEDA (1886), “Sol y pesetas”, *El Globo*, núm. 4067, 18 de diciembre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “Las cédulas del año”, *El Globo*, núm. 4079, 31 de diciembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), *Bajo la parra. Cuadros y cuentos*, Madrid, Imp. de la Gaceta Universitaria.
- S. RUEDA (1887), “Marina”, *El Globo*, núm. 4082, 3 de enero, pp. 1-2. En *Sinfonía callejera* aparece con el título de “El muelle de Málaga”.
- S. RUEDA (1887), “Salamandra”, *El Globo*, núm. 4099, 20 de enero, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El aguacero de oro”, *El Globo*, núm. 4106, 27 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1887), “Los murciélagos”, *El Globo*, núm. 4112, 2 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El exorcismo”, *El Globo*, núm. 4119, 9 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Cuadro oriental”, *El Globo*, núm. 4135, 25 de febrero, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), “El monólogo del viento. Fantasía”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 217, 26 de febrero, pp. 139 y 142. Luego, con el título “Efectos de histerismo”, *El Globo*, núm. 4280, 21 de julio de 1887, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Margaritas a puercos”, *El Globo*, núm. 4144, 6 de marzo, p. 1.
- Salvador Rueda (1887), “La mujer desconocida”, *El Globo*, núm. 4150, 12 de marzo, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Música lejana”, *La ilustración ibérica*, núm. 220, 19 de marzo, pp. 187 y 190.
- S. RUEDA (1887), “La burbuja”, *El Globo*, núm. 4158, 20 de marzo, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El artículo diario”, *El Globo*, núm. 4173, 4 de abril, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), “En marcha. El domingo de Ramos”, *El Globo*, núm. 4175, 6 de abril, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Padrenuestros y pinceladas” aparece publicado como “Cantos de la pasión” en *El Globo*, núm. 4178, 9 de abril, p. 1.

- S. RUEDA (1887), “La cofradía de madrugada”, *El Globo*, núm. 4184, 15 de abril, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Desde Sevilla”, *El Globo*, núm. 4185, 16 de abril, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Visiones de la borrachera”, *El Globo*, núm. 4191, 22 de abril, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Se aguó la fiesta”, *El Globo*, núm. 4195, 26 de abril, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Despedida a Sevilla”, *El Globo*, núm. 4202, 3 de mayo, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Cuadro húngaro”, *El Globo*, núm. 4240, 11 de junio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Viaje a Granada”, *El Globo*, núm. 4254, 25 de junio, p. 2.
- S. RUEDA (1887), “El viaje a Granada”, *El Globo*, núm. 4259, 30 de junio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “La noche de San Juan”, *El Globo*, núm.4260, 1 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “La iluminación de la Alhambra”, *El Globo*, núm. 4261, 2 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Desde el mirador de Lindaraja”, *El Globo*, núm. 4264, 5 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Zambra de gitanos”, *El Globo*, núm.4267, 8 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El Generalife”, *El Globo*, núm.4272, 13 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “La Puerta del Vino”, *El Globo*, núm.4286, 27 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El paso de la rondalla”, *El Globo*, núm. 4295, 5 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “La cita”, *El Globo*, núm. 4306, 16 de agosto, p. 2. Luego en *Revista de España*, marzo y abril, Madrid, 1891, pp. 31-36.
- S. RUEDA (1887), “El castillo de Santiago”, *El Globo*, núm. 4310, 20 de agosto, p.1. Luego en *Revista de España*, Tomo CXXXIII -marzo y abril-, Madrid, 1891, pp. 22-27.
- S. RUEDA (1887), “La moneda fingida”, *El Globo*, núm.4317, 27 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Entre paréntesis”, *El Globo*, núm. 4379, 28 de octubre, p. 2.

- S. RUEDA (1887), “El Pañuelo de Manila”, *El Globo*, núm. 4386, 4 de noviembre, p. 1. Luego en *Boletín del Centro Artístico de Granada*, núm. 54, 16 de diciembre de 1888, p. 45-46.
- S. RUEDA (1887), “Danza macabra”, *El Globo*, núm. 4393, 11 de noviembre, p.1.
- S. RUEDA (1888), “La fuga del nido”, *El Globo*, núm. 4444, 2 de enero, p. 1.
- S. RUEDA (1888), “Remember”, *El Globo*, núm. 4488, 26 de enero, p. 1.
- S. RUEDA (1888), “Lecturas”, *El Globo*, núm. 4493, 20 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1888), “La alternativa. Cuento de toreros”, *Los Lunes de El Imparcial*, núm. 7596, 16 de julio, pp. 5 y 6.
- S. RUEDA (1888), “Desde la Giralda”, *El Globo*, núm. 3931, 7 de agosto, p. 2.
- S. RUEDA (1889), “Las fiestas de la coronación”, *La Ilustración Artística*, núm. 395, 22 de julio, pp. 247-248.
- S. RUEDA (1890), *Granada y Sevilla. Bajo-relieves*, Madrid, Fuentes y Capdeville, «Biblioteca de Autores Célebres», 2.
- S. RUEDA (1890), “A Fray Candil”, *Madrid Cómico*, núm. 386, 12 de julio, p. 6.
- S. RUEDA (1891), *Tanda de valeses*, Madrid, Gran Centro Editorial.
- S. RUEDA (1891), *Cantos de la vendimia*, Madrid, Gran Centro Editorial.
- S. RUEDA (1891), “Cuesta arriba”, *Revista de España*, Tomo CXXXIII -marzo y abril-, Madrid, pp. 27-31.
- S. RUEDA (1891), “Gatos y liebres”, *Madrid Cómico*, núm. 438, 11 de julio, p. 6.
- S. RUEDA (1893), *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros*, Madrid, Tip. de los Hijos de M. G. Hernández, («Biblioteca Rueda», 3).
- S. RUEDA (1893), “El organillero”, *Diario de Tenerife*, núm. 1940, 27 de abril, p.3.
- S. RUEDA (1894), “En la mesa de disección (cuento fantástico)”, *La ilustración ibérica*, tomo duodécimo, Barcelona, pp. 10 y 11.
- S. RUEDA (1894), *El ritmo*, edición, prólogo y notas de Marta Palenque, University of Exeter Press, 1993.
- S. RUEDA (1896), *El cielo alegre*, Valencia, Pascual Aguilar, Editor. «Biblioteca Selecta», 79.

- S. RUEDA (1896), “El entierro de un rayo de sol”, *El Álbum Ibero Americano*, núm. 7, 22 de febrero, pp. 74-75.
- S. RUEDA (1899), “Dos palabras sobre la técnica literaria. A Miguel de Unamuno”, *Revista Nueva*, Vol I (15 de febrero a 5 de agosto), pp. 729-734.
- S. RUEDA (1914), *Cantando por ambos mundos. Nueva colección de poesías*, Gabriel Ruiz de Almodóvar, “Prólogo-estudio. Salvador Rueda y las primeras obras que escribió”, Madrid, Imprenta Española, pp. 125-135.
- S. RUEDA (1993), *El ritmo*, edición de Marta Palenque, Exeter, University of Exeter Press.
- S. RUEDA (1997), *El gusano de luz. Novela Andaluza (1889)*, edición, prólogo y notas de María Isabel Jiménez Morales, Málaga, Arguval.
- S. RUEDA (2014), *La cópula*, edición de Antonio Gómez Yebra, Madrid, Cátedra.

Textos en prosa breve de Salvador Rueda no incluidos en los seis libros recopilatorios

- S. RUEDA (1885), “El fuego”, *El Globo*, núm. 3575, 11 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1885), “La pirámide”, *El Globo*, núm. 3595, 31 de agosto, pp. 1- 2.
- S. RUEDA (1885), “Acuarela malagueña”, *El Globo*, núm. 3650, 4 de noviembre, p. 2.
- S. RUEDA (1885), “Cuento madrileño”, *El Globo*, núm. 3697, 11 de diciembre, p. 2.
- S. RUEDA (1885), “Episodio sevillano”, *El Globo*, núm. 3703, 17 de diciembre, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “Una tarde en las ventas“, *El Globo*, núm. 3720, 4 de enero, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), “Paisaje“, *El Globo*, núm. 3727, 11 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “El patio andaluz“, *El Globo*, núm. 3743, 27 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1886), “El entierro de la sardina“, *El Globo*, núm. 3785, 10 de marzo, p. 1.
- S. RUEDA (1886), “Montón de residuos“, *El Globo*, núm. 3795, 20 de marzo, p. 1.

- S. RUEDA (1886), "La noche de luna", *El Globo*, núm. 3799, 24 de marzo, p. 1.
- S. RUEDA (1886), "Monólogos vegetales -el almendro, la palmera, el ciprés-", *El Globo*, núm. 3811, 5 de abril, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), "Bocetos -la noche del Jueves Santo, las cofradías del Viernes, el Sábado de Gloria, Domingo de Pascua.-toros.-", *El Globo*, núm. 3835, 29 de abril, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "Una casilla de la feria", *El Globo*, núm. 3841, 5 de mayo, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "La hora del descanso", *El Globo*, núm. 3857, 22 de mayo, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "Lo que fingen las olas", *El Globo*, núm. 3881, 15 de junio, p. 1.
- S. RUEDA (1886), "La procesión del Corpus", *El Globo*, núm. 3890, 24 de junio, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "La casa de campo", *El Globo*, núm. 3913, 17 de julio, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), "El recodo del camino", *El Globo*, núm. 3916, 20 de julio, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "Las noches del Prado", *El Globo*, núm. 3944, 17 de agosto, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "Tío Rodajas se muere", *El Globo*, núm. 3946, 19 de agosto, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "Cuadro de la vendeja", *El Globo*, núm. 3949, 22 de agosto, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), "El puesto de romances", *El Globo*, núm. 3968, 10 de septiembre, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "El movimiento de las hojas", *El Globo*, núm. 3970, 12 de septiembre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), "Una noche en la ópera", *El Globo*, núm. 4007, 19 de octubre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1886), "La tinaja", *El Globo*, núm. 4027, 8 de noviembre, p. 2.
- S. RUEDA (1886), "El desayuno", *El Globo*, núm. 4072, 23 de diciembre, p. 2.

- S. RUEDA (1887), “El amolador de tijeras“, *El Globo*, núm. 4089, 10 de enero, p. 2.
- S. RUEDA (1887), “La chimenea“, *El Globo*, núm. 4164, 26 de marzo, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Desde Sevilla“, *El Globo*, núm. 4185, 16 de abril, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El rumor del agua“, *El Globo*, núm. 4208, 9 de mayo, p. 2.
- S. RUEDA (1887), “Arre burro“, *El Globo*, núm. 4218, 20 de mayo, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), “Camino adelante“, *El Globo*, núm. 4222, 24 de mayo, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), “La exposición de horticultura“, *El Globo*, núm. 4235, 6 de junio, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), “La fiesta en los lagares“, *El Globo*, núm. 4247, 18 de junio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Efecto de histerismo“, *El Globo*, núm. 4280, 21 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El lago misterioso“, *El Globo*, núm. 4290, 31 de julio, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “El héroe alado“, *El Globo*, núm. 4319, 29 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Al son de la cigarra“, *El Globo*, núm. 4322, 1 de septiembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “La danza del vino“, *El Globo*, núm. 4332, 11 de septiembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Pie a tierra“, *El Globo*, núm. 4341, 20 de septiembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Los zapatos de la boda“, *El Globo*, núm. 4355, 4 de octubre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Toque de vísperas“, *El Globo*, núm. 4406, 24 de noviembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Seguidos por la luna -la llegada a Murcia-“, *El Globo*, núm. 4412, 30 de noviembre, p. 2.
- S. RUEDA (1887), “Viaje a Murcia -la inauguración en Alcantarilla-“, *El Globo*, núm. 4413, 1 de diciembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), “Un huerto murciano“, *El Globo*, núm. 4415, 3 de diciembre, p. 1.

- S. RUEDA (1887), "Alcucer, Santiago y Sarahiche", *El Globo*, núm. 4416, 4 de diciembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), "El viaje a Murcia -en Huercal Overa-", *El Globo*, núm. 4419, 7 de diciembre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), "Cartagena", *El Globo*, núm. 4420, 8 de diciembre, p. 2.
- S. RUEDA (1887), "Gabriel", *El Globo*, núm. 4429, 17 de diciembre, p. 1.
- S. RUEDA (1887), "El carro de duros -cuento de Páscoa-", *El Globo*, núm. 4435, 23 de diciembre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887), "Un baile", *El Globo*, núm. 4439, 28 de diciembre, p. 1.
- S. RUEDA (1888), "La buenaventura", *El Globo*, núm. 4491, 18 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1888), "Lecturas", *El Globo*, núm. 4493, 20 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1888), "Ave María", *El Globo*, núm. 4501, 28 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1888), "Incidente de un duelo", *El Globo*, núm. 4519, 17 de marzo, p. 1.

