

# Estilo de época en los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda

María José Cabrerizo García

([macase77@yahoo.es](mailto:macase77@yahoo.es))

UNIVERSIDAD DE GRANADA

## Resumen

Quizá haya que ir distanciando los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda de la visión simplona y unilateralmente vinculada al folklore andaluz que los ha perseguido siempre, para empezar a verlos como conscientes ejemplos del más esteticista estilo de época del que fueron testigos.

## Abstract

Perhaps it is time we separated the six short prose anthologies by Salvador Rueda from a vision both naïve and unilaterally linked to Andalusian folklore which has always tainted them; it is time we started to see them as conscious examples of the most aesthetic style of the period in which they were witnesses.

## Palabras clave

Salvador Rueda  
Parnasianismo  
Impresionismo  
Decadentismo  
Simbolismo  
Expresionismo  
Mezcla de géneros

## Key words

Salvador Rueda  
Parnasianism  
Impressionism  
Decadentism  
Expressionism  
Mixture of genres

*AnMal Electrónica* 43 (2017)  
ISSN 1697-4239

## ESTILO INDIVIDUAL

Este artículo pretende una revisión del estilo individual, genérico y de época (con mayor atención a este último) de los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda. Al ampliar la definición de *estilo* que proporciona el DRAE («conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor»), Falk (1963: 23-34) facilita un modo de acercamiento a la obra de cualquier autor. En cuanto al estilo individual, señala:

Se advertirá que todas las obras de un determinado poeta tiene en común una cierta peculiaridad, independientemente de que hayan sido compuestas en la juventud o en la madurez, e incluso del género al cual pertenezcan los distintos poemas. Esta peculiaridad que quizá atraviesa la obra entera de un poeta, compuesta de creaciones sueltas, es su estilo personal, su *estilo individual* (1963: 23).

Las primeras pinceladas sobre el estilo individual de Rueda las proporciona Ruiz de Almodóvar en su «Prólogo-estudio. Salvador Rueda y las primeras obras que escribió». Reflexión anunciada, en el apartado «Libros recibidos», por *La Ilustración Hispanoamericana* el 19 de julio de 1891, publicada también ese mismo año como prólogo a la primera edición de *Cantos de la vendimia* y, en 1914, en la antología *Cantando por ambos mundos. Nueva colección de poesías*; a esta última obra (1914: 125-135) pertenece el esbozo del estilo del malagueño: «Ha conseguido Rueda una cosa: el modo de alegrarnos a los demás con alegrías puras y sanas de la vida, [...] a pocos hombres es concedida una imaginación capaz de amenizar e iluminar *por dentro* toda la vida» (Ruiz de Almodóvar 1914: 125). Y añade:

Lo más fino y vaporoso de la belleza andaluza, lo que yo no sé decir, pero que lo sentiré el que traduzca con el alma las filigranas de *Il Barbieri...* de Rossini, y también los ardientes cantos flamencos, es lo que persigue la fantasía de nuestro poeta, lo que acaricia continuamente hasta convertirlo en obra de arte. [...] del mismo modo, la sola y sublime decoración de la naturaleza inspira, al que sabe sentir, mil argumentos y escenas vagamente soñados (1914: 129).

Consigue Salvador Rueda, según Ruiz de Almodóvar, que los detalles de observación «sean tan significativos como chispas que den a entender claramente al fuego oculto, la impresión sentida» (1914: 130), «la naturalidad de las buenas poesías de Rueda, no solamente consiste en la dicha sinceridad, en que realmente sienta del modo que se expresa...» (1914: 135), «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» (1914: 132), «el que está verdaderamente poseído de sentimiento artístico [...] se inicia con facilidad en los secretos de la forma, aprovechando la inagotable riqueza plástica que el mundo ofrece para cantar las cosas con el acento propio de ellas» (1914: 127).

## ESTILO GENÉRICO

Sobre el estilo genérico, señala Falk (1963: 23):

Por muy singulares que sean las obras de un poeta, cada una participa del común denominador de la poesía. Un poema es siempre, de una u otra forma, lírico, igual que una pieza teatral es dramática, y lo lírico o dramático determinará la forma expresiva de una creación [...]. En toda posible obra [...] está representado un estilo genérico.

Para observar las características del estilo genérico en los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda, hemos de agrupar los textos que los conforman bajo las categorías de artículo de costumbres, cuento, poema en prosa y género periodístico, cuyos rasgos impregnan a su vez el conjunto de los títulos, por publicarse todos en la Prensa. No voy a detenerme en el esbozo de las peculiaridades que en el siglo XIX caracterizaban estos géneros ni en la nómina de los títulos de los libros en prosa breve de Rueda que con ellos se identifican, por ser materia de un artículo anterior ([Cabrerizo García 2015b](#)); tan solo añadiré algunas consideraciones sobre el género periodístico para ver cómo en sus páginas de imprenta actual se fue ensayando un nuevo estilo de época, el de la modernidad, a través del discurrir de los movimientos que constituyen el sincretismo finisecular.

## EL GÉNERO PERIODÍSTICO

Obligado es detenerse en el periódico, medio de difusión de los libros de Rueda publicados entre 1886 y 1896, pues son los rasgos del periodismo (algunos específicos del momento: brevedad, referencias al lector, estilo brillante o literario...) la base del conjunto. Como indica Seoane, «el siglo XIX es, por excelencia, el siglo del periodismo» (1983: 11), cuando se convierte en medio de comunicación de masas. Hacia mediados de siglo (consecuencia del desarrollo de la red telegráfica y de ferrocarriles, de la llegada de las agencias de noticias...) surge en España el periódico noticioso (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: «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). La Ley de Imprenta de 26 de julio de 1883, establecida por el Gobierno del liberal Sagasta, vigente hasta 1936, incrementa la producción de diarios y revistas que a final de siglo, obviando ya la dependencia política, se financian a través del anuncio publicitario.

Estas transformaciones venían operándose desde la década de 1870 en Estados Unidos, razón por la cual, viendo Gutiérrez Nájera que el auge del reporterismo sacrificaba el estilo a la concisión y la verdad, sintió amenazadas 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). Es, pues, por entonces cuando surge la corriente expansiva del capitalismo europeo y norteamericano (en la que ingresa antes América que España), promovida por una burguesía urbana, empresarial y comerciante que excluye del sistema al pensador poeta pero acepta contribuir a su formación como periodista especializado. Y, para el literato desocupado, el periódico pasa a convertirse en un ideal medio de supervivencia, tanto en América («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» [Rama 1985: 68]) como en España («los jóvenes escritores intentaron en su mayor parte la senda del periodismo, que era fuente de ingresos constante aunque modesta» [Pedraza y Rodríguez 1986: 112-113]).

Si es aceptado que «la prosa se adelanta al verso en esa definitiva renovación de la expresividad literaria hispánica que fue el modernismo» (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» [Rama 1985: 76]), y, en concreto, desde el género de la crónica que «sirvió para dar expresión personal a esa renovación de la prosa castellana que el modernismo venía efectuando» (Sirkó 1975: 72), idea que refuerza Rama:

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

européa y con la transcripción constante de cuentos y artículos de las firmas cotizadas en ese momento en París (1985: 90).

Son estos, pues, los rasgos que impregnan el conjunto de los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda —sin recordar tampoco ahora los títulos que se identifican con géneros periodísticos concretos como el reportaje, el género epistolar o el artículo de opinión— y otros textos no incluidos en ellos como el siguiente, dirigido a *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 12.500 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 3.006.794 pesetas se han recaudado en España y 3.448.303 en el extranjero.

El párroco bendijo los nuevos edificios... (Rueda 1887)

## ESTILO DE ÉPOCA

También ha reflexionado Falk sobre el «estilo de época» como «un fenómeno histórico de primer rango» o «más bien un rasgo básico estructural que se da de antemano en todas las obras de una época, es una determinada norma que aflora en todo detalle objetivo, pero que no es el detalle mismo». Y continúa:

El estilo de época podía ser, pues, considerado como la característica formal de una fe que nace, se desarrolla y termina por morir. [...]

Analizar una época es ahondar en busca de su estructura mental [...], cualquier obra puede arrojar luz sobre el carácter de la estructura mental de época. Lo cual significa para el historiador de la literatura que, en la investigación acerca de la época, no ha de dejarse conducir por términos de época no documentados ni científicamente documentables, sino que ha de ceñirse a la obra en concreto (1963: 23, 24, 26 y 29).

Así, sitúa Cernuda (1957-1958) a Salvador Rueda:

El modernismo, aparte de sus rasgos específicos americanos, también ofrecía otros comunes con el movimiento literario esteticista que se da en muchos países poco antes del fin de siglo y durante el fin de siglo. Y es este movimiento, por razón de su prioridad, y no el modernismo, el que más o menos directamente pudo afectar la obra de los poetas españoles aludidos [Reina, Gil y Rueda]. ¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas «modernistas» antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?

El caso más evidente es el de Salvador Rueda.

Veamos, pues, cómo participa Rueda de este «movimiento literario esteticista» a través de ejemplos que se incluyen en las distintas corrientes que lo integran. Como los siguientes ejemplos, procedentes de los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda, son muestra irrisoria en relación a los que en ellos se encuentran, se recomienda consultar la tesis doctoral de Cabrerizo García (2015a).

### 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 [...] por su reacción contra el Romanticismo. [...] Ensalzaron más bien lo racional, la perfección formal, [...] rindieron culto al arte y a Grecia. [...] 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 Rueda recurre a la estética parnasiana, cuyas evocaciones de género mantiene en las «visioncillas», hasta el penúltimo libro recopilatorio mayoritariamente narrativo. Explica esta idealización de la naturaleza en Rueda (concretamente andaluza), insertando sus raíces en el idilio griego, [Quiles Faz \(2006\)](#). Los textos a los que podemos llamar «visioncillas» son: «El baño de los chiquillos», «La lluvia», «Tarde de junio» y «La granizada» (*El cielo alegre*); «La pareja de mariposas» y «Ráfagas de otoño» (*Bajo la parra*), y «El vals de las hojas» (*Tanda de valeses*). Además, puntuales evocaciones del mundo clásico encontramos en multiplicidad de momentos: en «Las carreras de cintas»

(*Granada y Sevilla*), la salida de los jinetes a la plaza 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...»; en «El entierro del rayo de sol» (*Tanda de vases*), en que la mezquita de Córdoba es «una Iliada de mármoles»; y la pirámide, en texto no incluido en los seis libros recopilatorios, «una Iliada de piedra» (Rueda 1885b).

Incluye también este primer procedimiento estilizador lo que Manso denomina «*Métaux précieux, pierres précieuses foisonnent*» (1988). Estas referencias parnasianas son tan abundantes que se han constituido el único elemento sincrético finisecular con el que suele identificarse la obra estudiada de Rueda: «Salvador Rueda no pasó en su poesía renovadora del parnasianismo» (Ferrerres 1975: 241). Seleccionemos algunas: 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 pórvido, sus cornisas de llamas azules divididas en puntos de rosarios...»; dice la voz narrativa de «Ráfagas de otoño» (*Bajo la parra*): «¡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...»; y textos completos de rebosante preciosismo son «El aguacero de oro», «Cuadro oriental» (ambos en *Bajo la parra*) o «La copa de champagne» (*Sinfonía callejera*).

Entre las múltiples referencias musicales encontramos el concierto producido por los gatos en «La venta del pescado» (*Bajo la parra*), que «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»; el rebuzno del animal de carga en «El molino» (*El patio andaluz*), irónicamente 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*»; completamente modulado es el grito del pescador «boquerones» que iba «empezando por una nota baja, subiendo progresivamente a modo de *crescendo*, sosteniendo la voz todo lo posible en una nota alta...» («La venta del pescado», *Bajo la parra*).

Entre los colores, igualmente recurrentes en el conjunto de los libros, Salvador Rueda trabaja, sobre todo, con los primarios, aquellos «colores favoritos del modernismo —oro, plata, rojo, azul—» (Sirkó 1875: 63), resultando el siguiente orden de frecuencia: dorado, azul y rojo (aunque la multiplicidad de tintes también es una posibilidad de coloración).

## Impresionismo

El foco de un nuevo ritmo nervioso, agudo y efímero, se encuentra en la ciudad. Hauser explica el origen del impresionismo en Francia, a partir de 1871:

La vida económica alcanza el estadio del gran capitalismo [...], el rápido desarrollo de la técnica no solo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; [...] 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 (1962: 343-345).

Cualquier impresionismo artístico tiene su origen en una pintura (la primera exposición impresionista se celebra en 1874 y la última en 1886) sin contornos, donde la luz difumina los colores consiguiendo claras y variables atmósferas.

El impresionismo literario (convertido hacia finales del siglo en el estilo predominante en toda Europa y en punto culminante del esteticismo) 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: «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).

Veamos los reflejos de este movimiento en la prosa breve de Salvador Rueda. Temáticamente,

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 tienen su origen en el individualismo e irrealismo románticos (Hauser 1962: 362).

Así, «Salamandra» (*Bajo la parra*) recoge las reflexiones del protagonista (Salamandra) en su trayecto nocturno por Madrid. 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*); la práctica totalidad de los textos de *Granada y Sevilla* localizados en Granada 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» (Rueda 1885b) es información enciclopédica sobre la naturaleza de Japón, religión y costumbres y «La pirámide» (Rueda 1885a), sobre la localización e hipotéticas funciones de las pirámides.

En cuanto al reflejo genérico del impresionismo, 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), construida a partir de la vivencia sensorial, podemos considerar lo que hemos llamado «visioncillas» como construcciones que consiguen el idilio griego idealizando el instante. Recuerdan también la irrepitibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después, difuminados 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» y «En agosto. La caja de pasas» (*El cielo alegre*); «Murciélagos», «Crepúsculo», «El musgo», «El campanario» (*Bajo la parra*), y «Desde el mirador de la reina» o «La puerta del vino» (*Granada y Sevilla*).

Por lo que respecta al reflejo estilístico, el avance del siglo XIX va imponiendo al individuo la ruptura con los valores del orden vital precedente ante el surgimiento de uno nuevo para el que no estaba en absoluto preparado. Pero podía superar el sufrimiento del proceso de adaptación a través de «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).

Veamos una mínima muestra de cómo consigue Rueda tanto el idealismo como la efectividad didáctica de la percepción: «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*); «Ya están arrastrándose por allá arriba los mazos y martillos con que se funde la tempestad», leemos en «La granizada» (*El cielo alegre*); en el café al que

llega «Salamandra» (*Bajo la parra*) por la noche, aún «parecen palpar sobre las mesas los diálogos»; cuando en «El zapateado» (*Sinfonía callejera*) Concha suelta «la mata de pelo», hay en Sevilla «una inundación de ondas», su boca se compara al «canuto de canela» y sus ojos «relampaguean homicidios».

Tomando como referencia la afirmación de Ferreres sobre la poesía de Rueda, «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 y 244-245), hemos comprobado que no sucede lo mismo con la prosa breve, pues en estos libros se encuentran sin dificultad ejemplos semejantes a aquellos que permiten a Ferreres relacionar la obra de Verlaine con los modernistas españoles. Así: «Son los únicos rumores que se oyen en el patio, a no ser que aguzando mucho el oído se perciba la pianísima canturria del canario, que sacudiendo sus alas de oro pálido... («El patio andaluz», en *El patio andaluz*) (cfr.: «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]); «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», en *Granada y Sevilla*) (cfr.: «Paisajes de jardines y fuentes para el ensueño» [Ferreres 1975: 86]); «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...» («El lañador», en *El patio andaluz*) (cfr.: «El viento es otro de los elementos de la naturaleza que es tratado por Verlaine con esa matización y simbología peculiares en él» [Ferreres 1975: 90]); «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...» [durante la oración de la tarde] («La trilla», en *El cielo alegre*) (cfr.: en los atardeceres, «aparecerá el humo, aparecerá, también, el Ángelus alguna vez» [Ferreres 1975: 92]); en «La lluvia» (*El cielo alegre*), «la mujer acaba por creer lo que le 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» (cfr.: «La lluvia la convierte en su poesía en un importante elemento lírico» [Ferreres 1975: 92]).

En cuanto a la sintaxis, el estilo de Verlaine es «rápido, escueto y abierto a la imaginación del lector con cierto poso espiritual» (Ferreres 1975: 91), idéntico

procedimiento del que habla [Jiménez Morales \(2013: 513-514\)](#) a propósito de *El patio andaluz* y *El cielo alegre*. Solo añadiré 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.

Teniendo en cuenta que rasgos del impresionismo temático, genérico y estilístico se encuentran 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 con José Martí para la literatura infantil en lengua española con *La Edad de Oro*, en 1889» (Barros 1975: 117), puesto que los textos en que Rueda concede el protagonismo a los niños son mayoritariamente anteriores a 1889: «La peseta y el sol» (*El cielo alegre*; procedente de Rueda 1886); «Murciélagos» (de Rueda 1887b) y «Margaritas a puercos» (de Rueda 1887c) (*Bajo la parra*); «La moneda fingida» y «La fuga del nido» (procedentes respectivamente de Rueda 1887d y 1888) y «Elegía» (*Tanda de valeses*); «Idilio y tragedia» (*Sinfonía callejera*).

### Decadentismo

Kronik (1987: 37) ubica 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.

Más tarde, «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. 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 a través del ritmo musical de las palabras» (Salvador, en Darío 2008: 27, 32 y 36). Así,

el alma impulsora de las impresiones consigue la necesaria espiritualización de la cotidianeidad, 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).

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 de la prosa del malagueño, no son escasos los momentos de indolencia, resultado de una no del todo satisfactoria comunicación el mundo. Unas veces formando parte del cuerpo del texto: «La constante tristeza de mi espíritu se ha roto hoy por algunas ráfagas de patria que han llegado hasta mi oído...» («El café flamenco», en *El patio andaluz*); «¡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*); «Era el amor de Alejo, bastante espiritual, y más todavía dado a lo triste y melancólico» («La moneda fingida», *Tanda de valeses*); «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*). Otras, cerrándolo como valoración moral:

¡Danza macabra, ronda de la muerte, valeses 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 valeses*).

¿Volveré a encontrar otra vez a la mujer desconocida? [...]

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 de la tierra («La mujer desconocida», *Bajo la parra*).

## SIMBOLISMO

Antes que de «decadencia o decadentismo» prefiere 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» (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. Y 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). Hauser (1962: 366) dejó claramente explicado el proceso de transición al simbolismo:

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.

Reconocidos precedentes son la poesía arábigo-andaluza, la mística española, Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer. Además, Baudelaire había expandido ya el interés por la trasposición de las artes, por las asociaciones sensuales (sinestesia), por las *correspondencias* entre el espíritu y el exterior...

En la prosa breve de 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 el encontrado en «La feria del pueblo» (*Bajo la parra*): «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...».

Difícil es seleccionar, no encontrar, combinaciones de los sentidos a través de la sinestesia: «algún mirlo dejaba caer en los aires su nota de cristal» («Elegía», *Tanda de vals*); «las estrellas brillan como notas azules bajo el velo tembloroso de las aguas» («Toque de rebato», *Tanda de vals*); «Un crujido leve ya argentino, que

lo mismo pudiera ser de piedrezuela...» («Una venganza chusca», *Tanda de valeses*); 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*).

Y es en este mismo laboratorio donde 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».

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 Rueda del simbolismo? Haciendo suyos «los símbolos más frecuentes del modernismo hispánicos» seleccionados por Gullón (1979: 25-44):

a) mujeres: «El culto por la belleza [...], una curiosa mezcla de erotismo y misticismo» (Gullón 1979: 26-27), aparece en «El vals de las hojas» (*Tanda de valeses*), donde las mujeres, «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»;

b) el cisne, cuyos significados de elegante y luminosa belleza, sensualidad y pureza son los escogidos por Rueda: «En agosto» (*El cielo alegre*) «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...»;

c) parques y patios, «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», *Granada y Sevilla*), donde el viajero busca, más que recogimiento, voluntario abandono en un lugar donde con las sombras de los árboles crece la melancolía;

d) los atardeceres: comprobada la frecuencia de estos en los seis libros recopilatorios de Rueda, solo cabe añadir que funcionan «sobre todo, para exaltar la nostalgia y prestigiarla» (Gullón 1979: 42);

e) el color: «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» (Varichon 2009: 68). Hemos visto que, según su frecuencia, los colores más empleados por Rueda son el dorado, el azul y el rojo. Son los tres colores primarios o absolutos, aquellos que no se pueden obtener mediante la mezcla de ningún otro, los tres colores básicos del arco iris. Rueda, al igual que sucede en la mayoría de las culturas, asocia el amarillo con el resplandor, calor y abundancia procedentes del sol; marcando además el sema de la pureza. Recordemos el ejemplo del niño rubio sacrificado en «Episodio trágico» (*El cielo alegre*) cuyos cabellos son «todo luz». El segundo color en frecuencia es el azul. 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», en *Sinfonía callejera*), quizá proceda el título de su segundo libro, *El cielo alegre*: «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).

El tercer color primario es el rojo, que se asocia con la sangre, la vida y la muerte. Relacionado con la feminidad, recuerda la sangre de la fecundidad; con 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 valeses*), 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»).

Rueda participa también del simbolismo a través de su código simbólico particular. El más extendido es el de la luz. Es la técnica empleada por Rueda sobre el elemento animado o inanimado que acoge la relevancia temática en cada ocasión. Y fijémonos en el pasaje donde la luz reúne a una familia en torno a la mesa:

haciendo algo un rayo [...], 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», *El cielo alegre*).

Pues parece inspiración del fragmento en que, en «La ninfa» de Rubén, la luz brilla sobre la mesa que congrega a los seis amigos invitados por Lesbia a su castillo:

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 en las copas medio vacías, donde quedaba algo de la púrpura del borgoña, del oro hirviente del champaña, de las líquidas esmeraldas de la menta (Darío 2008: 81).

La ausencia de luz es la muerte: «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*).

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: al finalizar «La boda de los espectros» (*Tanda de valeses*), sellada con un beso e interrumpida por el amanecer, «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».



Curiosa es la asociación que 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».

El mecanismo platónico lo explica «¡Qué raro!» (*Tanda de valsés*): para Andrés resulta imprescindible participar del divino origen a través de la realización de su amor con María, por lo que esta 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». Mecanismo completado cuando María finalmente besa la flor.

Además, hay múltiples usos del símbolo; por ejemplo, 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 desenfado que acompaña la escena; mientras que el entorno de la casa de Micaela («Bajo la parra», en *Bajo la parra*) refleja aún el dolor por la muerte de su marido «todavía conserva la parra, tendida delante de la puerta, bastante número de hojas enlutadas...».

Los nombres propios, o apodos, son, en muchos casos, simbólicos: el del protagonista de «El brasero», 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 patio andaluz*); Remigio Polvorilla es el pirotécnico de Villalegre, denominación del medio rural alusiva al desenfado que reina en él y en el propio cuadro («El tronido», *Bajo la parra*); Pero Pachorra debe su nombre al descuido con el que aparejó el burro y la tranquilidad de su reacción al soltarse los correajes; causa por la que, junto a su mujer, cayó al suelo cuando iban camino de la feria de Mairena («Cuesta arriba», *Tanda de valsés*).

## EXPRESIONISMO

García-Marruz (1975: 35-51) 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.

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, a través de 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. Rimbaud puntualiza ahora que el poeta solo consigue la función de «vidente» mediante «un sistemático extrañamiento de los sentidos de sus funciones normales, por la desnaturalización y deshumanización de estos» (Hauser 1962: 368). Por eso, 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...

Las imágenes del impresionismo son tradicionales porque se basan en una semejanza connotativa: la mano de Maruja es una «aldaza» para Alejo en «Murciélagos» (*Bajo la parra*) porque le permite salir de la alberca; pero las visionarias se basan en una semejanza irracional. Veamos algunos ejemplos: 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»; 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»; en el incendio de «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 una mujer corre «con la cabellera ardiendo y arrastrada, a modo de relámpago»; en «El campanario» (*Bajo la parra*), 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» y ya en la iglesia «las imágenes parecen extender sus brazos doloridos».

De todas formas, la riqueza de imágenes está favorecida por la atmósfera fantástica que 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», en *El cielo alegre*). También, por ese «lirismo de fondo, común a todos los movimientos que configuran el esteticismo finisecular, al que contribuye la recurrente presencia del adjetivo calificativo (García Girón 1981), en concreto del epíteto. 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», «pequeña burbuja»...

## EL LÉXICO

El léxico es un aspecto muy trabajado por los estetas del fin de siglo, resultando definidor de la renovación modernista:

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).

Procedimiento que también contaba con opiniones contrarias:

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. [...]

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. (Paris 1893).

El caso es que no parece superficial el proceso de elaboración de los textos de 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. Salvador Rueda marca con ésta:

a) extranjerismos: «Saboreando a veces el *chibuka*, otras fumando suave *narguilé*, a veces gustando la *almásiga*...» («Cuadro oriental», *Bajo la parra*);

b) palabras relacionadas con la oralidad: coloquialismos («y oliéndose que va a haber un rato de *chusqueo*...» [«El esquileo», *Sinfonía callejera*]); vulgarismos («— ¡No *semos* nadie! —arguye el afligido campesino» en «El velatorio» [*El patio andaluz*]); imágenes metafóricas («En semejante situación reunió todas las *partículas* de valor que le quedaban...» [«Un valiente», *Sinfonía callejera*]); cantinelas («— ¡*Componer platos, tinajas y lebrillos!*» [«El lañador», *El patio andaluz*]); expresiones («Y aunque nunca se hablaron *al salir de misa*...» [«El columpio», *El patio andaluz*]); apodos de personajes y algunos nombres propios («brinca en *El Burrero* de Sevilla, a la cual bailadora llaman *Concha la Carbonera*» [«El zapateado», *Sinfonía callejera*]); onomatopeyas muy frecuentes («Abre paso el enjaezado *platero* con su descomunal cencerra atada al cuello, nunca cansada de dar al aire su consabido *dandalan-dán* [«La matanza»; *El patio andaluz*]), y usos andaluces: «porque ya me zumban las moscardas cerca de los *jarapos*» («Cuesta arriba», *Tanda de valeses*).

Otro agrupamiento del léxico es el los tecnicismos: fabrica Remigio Polvorilla en «El tronido» (*Bajo la parra*) los fuegos artificiales con «nitrato de estronciana», «onzas de antimonio» y «azufre».

Y el de los campos semánticos: basados en cultismos («antífona» < *antiphona*; «salmo» < *psalmus*; «virgen» < *virgo*, *-inis*; «ángel» < *angelus*... («El Miserere», *Granada y Sevilla*); en etimologías árabes, etc. Son campos semánticos que dan a conocer diferentes oficios según su lenguaje especializado (instrumentos de trabajo, materiales, vestimenta...), campos semánticos relativos al folklore (monturas de los animales, bailes, cante...), que recuperan el léxico terruñero, arcaico...

## MEZCLA DE GÉNEROS

Es otro de los rasgos propios de la literatura de fin de siglo. Mezcla de géneros sobre una gran base lírica y, en el caso de Salvador Rueda, además, costumbrista. En estos seis libros recopilatorios se confunden:

1. El cuadro de costumbres con el cuento en «Casorio» (*El cielo alegre*), también llamado «Casorio y zambra» (*Sinfonía callejera*), «Escena al sol» (*Bajo la parra*), «El paleta de visita» (*El cielo alegre*), «Una venganza chusca», «Toque de rebato» y «Ciervo» (estos tres últimos en *Tanda de valeses*). Conviniendo finalmente considerarlos todos como cuentos. Cuentos con clara entidad de género que surgen directamente del cuadro costumbrista son «La alternativa» y «El baile de las nueces» (ambos en *Tanda de valeses*).

2. 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*); 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 evoca las costumbres que allí se vivieron o imagina las posibles en el pasado: «En él celebraban los magnates moros sus zambras y sus fiestas...» («Desde el mirador de la Reina», *Granada*).

3. El cuadro costumbrista con la pura exaltación lírica en «El Domingo de Ramos» (*Granada y Sevilla*) y en las que hemos llamado «visioncillas». También, con el género epistolar en «Carta abierta» (*Tanda de valeses*).

4. La leyenda con el género epistolar en «El entierro del rayo de sol» (*Tanda de valeses*).

5. El cuento con la lírica popular en «Tragedia» (*Granada y Sevilla*).

6. El ensayo con la lírica en «El pañuelo de Manila» (*Granada y Sevilla*) o «Apología de la copla» (*El cielo alegre*).

7. El poema en prosa y el cuento en «El organillero» (*El cielo alegre*).

## EN CONCLUSIÓN

Los seis libros recopilatorios en prosa breve de Salvador Rueda, más que conseguir recoger, con suerte, rasgos característicos del movimiento esteticista que

se da en muchos países poco antes del fin de siglo y durante el mismo, se conforman en función de estos rasgos; es decir, que el más novedoso estilo de época los define.

Quizá por ello, al menos estos libros necesiten de una lectura revisada y convencida que los aparte de una exclusiva percepción simplonamente desenfadada del folklore andaluz y los convierta en conscientes testigos de su momento literario.

#### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- ANÓNIMO (1889), «El periodismo moderno», *El Globo*, 5028, 11 de agosto, p. 1.
- S. BARROS (1975), «La literatura para niños de José Martí en su época. Notas hacia el impresionismo en *La Edad de Oro*», en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, ed. J. O. Jiménez, New York, Eliseo Torres & Sons, pp. 107-119.
- M. J. CABRERIZO GARCÍA (2015a), *Cuadros de costumbres, cuentos y prosa artística en la obra de Salvador Rueda: un acercamiento teórico e historiográfico* [tesis doctoral; dir.: F. Linares Alés], Granada, Universidad.
- M. J. CABRERIZO GARCÍA (2015b), [«La prosa breve de Salvador Rueda»](#), *AnMal Electrónica*, 39, pp. 45-71.
- M. P. CELMA VALERO (1991), *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudios e Índices (1888-1907)*, Barcelona, Júcar.
- L. CERNUDA (1957-1958), «El modernismo y la generación de 1898», *Caracola*, núm. 62-63, diciembre-enero.
- CLARÍN (1897), «Paul Verlaine. (Liturgias íntimas). Al Sr. D. Enrique Gómez Carrillo. Conclusión», *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII, 8 de octubre, p. 214.
- R. DARÍO (2008), *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, ed. Á. Salvador, Madrid, Espasa-Calpe.
- W. FALK (1963), *Impresionismo y expresionismo*, Madrid, Guadarrama.
- R. FERRERES (1975), *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- E. GARCÍA-GIRÓN (1981), «La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista», en *El Modernismo*, ed. L. Litvak, Madrid, Taurus, pp. 121-141.
- M. GINÉS HERNÁNDEZ (1887), «Libros nuevos», *La Época*, 12461, 1 de abril, p. 2.
- R. GULLÓN (1979), «Simbolismo y modernismo», en *El Simbolismo*, ed. J. O. Jiménez, Madrid, Taurus, pp. 21-44.

- H. HAUSER (1962), *Historia social de la literatura y el arte II*, Madrid, Guadarrama.
- J. O. JIMÉNEZ (1979), «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)», en *El Simbolismo*, ed. J. O. Jiménez, Madrid, Taurus, pp. 45-64.
- M. I. JIMÉNEZ MORALES (2013), «[Rasgos modernistas en el costumbrismo de Salvador Rueda: El patio andaluz y El cielo alegre](#)», en *El costumbrismo, nuevas luces*, ed. D. Thion Soriano-Mollá, Pau, Universitè, pp. 505-516.
- J. W. KRONIK (1987), «Influencias francesas en la génesis del modernismo: parnaso y simbolismo», en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano y sus Raíces Andaluzas y Cordobesas*, ed. G. Carnero, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 35-51.
- C. MANSO (1988), «[Salvador Rueda et El patio andaluz](#)», *Anales de Literatura Española*, 6, pp. 357-375.
- L. PARIS (1893), «Los nietos de Góngora», *El Motín. Periódico Satírico Semanal*, 39, 5 de octubre, p. 2.
- F. B. PEDRAZA y M. RODRÍGUEZ (1986), *Manual de literatura española, VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*, Tafalla (Navarra), Cénlit.
- A. QUILES FAZ (2006), «[De Benaque a Grecia: Salvador Rueda y la antigüedad clásica](#)», en *La tradición clásica en Málaga (siglos XVI-XXI). III Congreso de Historia Antigua de Málaga*, ed. F. Wulff Alonso et al., Málaga, Diputación, pp. 279-295.
- A. RAMA (1985), *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil.
- S. RUEDA (1885a), «La pirámide», *El Globo*, núm. 3595, 31 de agosto, pp. 1 y 2.
- S. RUEDA (1885b), «Esbozo japonés», *La Ilustración Ibérica*, 152, 28 de noviembre, pp. 762-763.
- S. RUEDA (1886), «Sol y pesetas», *El Globo*, 4067, 18 de diciembre, pp. 1-2.
- S. RUEDA (1887a), «Viaje a Granada», *El Globo*, 4254, 25 de junio, p. 2.
- S. RUEDA (1887b), «Los murciélagos», *El Globo*, 4112, 2 de febrero, p. 1.
- S. RUEDA (1887c), «Margaritas a puercos», *El Globo*, 4144, 6 de marzo, p. 1.
- S. RUEDA (1887d), «La moneda fingida», *El Globo*, 4317, 27 de agosto, p. 1.
- S. RUEDA (1888), «La fuga del nido», *El Globo*, 4444, 2 de enero, p. 1.
- G. RUIZ DE ALMODÓVAR (1914), «Cantos de la vendimia. Prólogo-estudio. Salvador Rueda y las primeras obras que escribió», en S. Rueda, *Cantando por ambos mundos. Nueva colección de poesías*, Madrid, Imprenta Española, pp. 125-135.
- M. C. SEOANE (1983), *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza.

- O. M. SIRKÓ (1975), «La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera», en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, ed. J. O. Jiménez, Madrid, Eliseo Torres et Sons, pp. 57-73.
- A. SUÁREZ MIRAMÓN (2006), *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid, Laberinto.
- A. VARICHON (2009), *Colores. Historia de su significado y fabricación*, Barcelona, Gustavo Gili.