

SALVADOR RUEDA O EL RITMO: “ENDECASILABISTAS” Y “VERSIFICADORES”

Roberto Mansberger Amorós
Universidad de Alcalá de Henares

Resumen. Salvador Rueda (1857–1933), considerado precursor de Rubén Darío por la crítica de la época, hoy se le reivindica como gran poeta modernista. En su obra teórica *El Ritmo* (1894) se ocupa de la cuestión del verso con posiciones próximas a los parnasianos y simbolistas franceses, distingue entre “endecasilabistas” y “versificadores” y defiende una poesía pura, marmórea, anticasticista.

Palabras clave. “Arte por el arte”. Anticasticismo. Ritmo. “Versificadores”. “Endecasilabistas”. Instrumentismo. “Retórica exquisita y bella”. Soneto.

Abstract. Salvador Rueda or Rhythm: “Iambicists” and “Rhymists”. Salvador Rueda (1857–1933), considered the predecessor of Rubén Darío by the critics of the period, is nowadays regarded as a great modernist poet. In *El Ritmo* [Rhythm] (1894), his theoretical work, he deals with the verses which resemble those used by the French Parnassians and Symbolists. He divides poets into “**iambicists**” and “rhymists”, yet he himself speaks up for pure, marble and anti-purist poetry.

Keywords: “Art for art’s sake”. Anti-purism. Rhythm. “Rhymists”. Instrumentalism. “Brilliant and beautiful rhetoric”. Sonnet.

A la memoria de Oldřich Bělič en el décimo aniversario de su muerte

De Salvador Rueda (1857–1933) se ha escrito mucho y la crítica lo ha tachado de gran poeta desigual, viendo en él, no pocas veces, sólo al pregonero y portaestandarte de Rubén Darío en España. Así, entre otros, Andrés González Blanco, ya en 1908¹. Pero el propio González Blanco afirma que «fue, en verdad, el Mesías de la poesía española, que surgió hacia el año 1885 para salvarnos de las rutinarias odas quintanescas y de la zafia imitación de los campoamorianos enragés» (González Blanco, 1908: 109). Pasando revista al panorama poético de la época, añade poco después en el mismo texto un párrafo que transcribimos por extenso porque expresa bien el sentido y la situación de la poesía del vate malagueño vista desde la perspectiva del momento en que escribe:

El gran poeta más moderno en el orden lógico y en el orden cronológico, era *entonces* Salvador Rueda, con quien esos líricos [los del Modernismo incipiente] dieron los primeros pasos. Así en Francia, geniales poetas que luego se constituyeron una personalidad maciza y sólida, y hasta se erigieron en jefes de escuela —tales como José María de Heredia, Teodoro de Banville, Teófilo Gautier, Carlos Baudelaire, Gerardo de Nerval, Pablo Verlaine— aprendieron todos, indistintamente, a hacer sus versos en Víctor Hugo. Y aún hoy siguen aprendiendo muchos, que se recatan de decirlo; el mismo Moreas, acaso Verhaeren, Fernando Gregh y no pocos más; no de otro modo que en España ocurre [...] (Ibid.: 110).

Sin embargo, Rueda sufrió en aquellos años iniciales del siglo, eclipsado por Rubén, la amarga experiencia del olvido por parte de aquellos jóvenes poetas que habían dado a su sombra los primeros pasos a que se refiere el crítico. Sólo en 1933, a su muerte, comenzó su reivindicación y con el título de “Colorista español” *El Sol* publicó —según recuerda José Luis Cano²— un estupendo artículo de Juan Ramón Jiménez en que el poeta Moguer dice del poeta de Málaga que «en todos sus cantos tenía estrofas, versos sueltos, de rica belleza intuitiva. Era una cigarra sencilla, un auténtico gorrión, salido no sé cómo, del falso ruiseñor, tenor hueco, de Zorrilla [...]. Traía a la poesía española, seca entonces como un corcho, luz, embriaguez, vida [...]».

¹ Andrés González Blanco, *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío*, Estudio crítico de la lírica española en los últimos tiempos, Madrid: Pueyo, 1908.

² En el Homenaje a Salvador Rueda que le dedicó *Caracola* en su número monográfico de diciembre-enero de 1957–1958. Además del artículo de José Luis Cano, la revista malagueña reprodujo, entre otros, un interesante trabajo de Luis Cernuda, procedente de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (1957), un poema (soneto) de Gerardo Diego, y las aportaciones de Fernández Almagro, Vicente Núñez, Antonio Oliver, etc.

Pero el Salvador Rueda que nos interesa aquí no es sólo el autor de *Piedras preciosas*, de *Camaféos*, de *Friso del Partenón*, de *Cantos de la Vendimia* y de tantos otros libros de poemas, más o menos parnasianos y premodernistas. Nos interesa también, a pesar de la presunción de poeta intuitivo apuntada por Juan Ramón, el teorizador del verso que se revela en *El Ritmo* (1894), porque vemos en ello la expresión de una tendencia que se manifestó con el desarrollo de la teoría de “el arte por el arte”: el principio de que de la forma nace la idea, principio que llevó a sus seguidores a reflexionar más acerca de la naturaleza de la poesía. La cuestión estaba ya planteada desde el Romanticismo como rechazo de una poesía dominada por el didactismo de las ideas. “El arte por el arte” trató de superar, también, el exceso de emoción, sentimiento y espontaneidad, que lastraba a la poesía, a través de una renovación del verso, pues es el verso, y no el poema, me atrevo a afirmar, el que ha revolucionado la poesía en estos últimos cien años. Así sucede en los dos famosos ensayos de Poe (*El principio poético* y *Filosofía de la composición*), en *L’art*, de Gautier, y *Art poétique*, de Verlaine. Banville en su *Petit Traité de Versification française* (1872) había dicho: “le mot qui est à la rime est le seul qui travaille à produire l’effet de celui-là et à bien s’harmoniser avec lui”; “la rime est tout le vers”. A lo que Verlaine había opuesto su “O, qui dira les torts de la Rime!” (*Art poétique*, 1874). Mallarmé se ocupa del verso en su Prefacio al *Traité du verbe* (1886), de René Ghil, que es una teoría de la “instrumentación verbal” a partir del famoso soneto de las vocales de Rimbaud y de nuevo, en *Relativement au Vers*; incluso por la vía de la estética de lo formal, que se revela no en el poema, sino en el verso, el mismo Mallarmé llegará a la extraña disposición tipográfica de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* y en carta a André Gide (1897) declarará que «le rythme d’une phrase ou même d’un objet n’a de sens que s’il les imite [el caos del universo y el misterio del lenguaje poético], et figuré sur le papier, repris par la lettre à l’estampe originelle, n’en sait rendre, malgré tout, quelque chose». La preocupación por el verso y el ritmo que llevó a los parnasianos al culto riguroso del alejandrino clásico, desembocaría finalmente en la aparición del verso libre (G. Khan, *Le vers libre*, 1910), a través de esta continua reflexión sobre sus potencialidades estéticas.

Es en este contexto en el que debemos colocar *El Ritmo*, de Salvador Rueda.

La obra nació como respuesta a una solicitud del crítico catalán Josep Yxart³, quien en carta fechada en Barcelona el 16 de julio de 1893 comunica al poeta su intención de escribir algo sobre “la cuestión de la métrica”:

³ Josep Yxart i Moragas (1852–1895), el crítico catalán de la Restauración, que Sergio Beser coloca a la altura de Clarín y considera víctima de incomprensible olvido (Vid. *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid: Gredos, 1968, *passim*) es una de las figuras más interesantes de la Renaixença y de la Restauración. Perteneció con Juan Sardá a los que el autor de *La Regenta* llamó críticos-científicos. Su obra en catalán y en castellano lo muestran como un autor interesado por la evolución de la cultura europea de fin de siglo, que conoció directamente. En 1878, con motivo de la Exposición Universal de París, envió, junto con su primo Narcís Oller, una serie de crónicas desde la capital francesa. Más adelante conoció personalmente a los grandes novelistas del naturalismo (los Goncourt, Daudet y Zola), corriente por la que se sintió atraído. En 1881 publicó un estudio sobre Fortuny en *Arte y Letras* revelador de su innato esteticismo, que de nuevo se pondría de manifiesto en su apoyo a la aparición del Modernismo en Cataluña y su participación en las Fiestas Modernistas de Sitges. Así lo atestigua su relación con Santiago Rusiñol.

El pórtico de Rubén Darío —le dice aludiendo al que el poeta nicaragüense había puesto al libro de poemas *En tropel*, de su corresponsal— me ha recordado que ese insigne poeta, digno compañero de usted, escribió últimamente *algo, no sé dónde, si no estoy trascordado* (mis indicaciones, como usted ve, son poco precisas), sobre métrica y rítmica. Cuanto piense y diga un versificador como Darío acerca de estas cuestiones, me interesa en sumo grado, por dos razones: primero, porque siendo uno de los versificadores innovadores y, en apariencia, por lo menos, influido por los nuevos poetas y preceptistas franceses que han tratado aquellas cuestiones técnicas, me conviene e interesa mucho saber qué es lo que acepta de ellos, y qué es lo que considera aplicable a la versificación castellana. Esta es la primera razón, digo. La segunda es que aquí pocos, por no decir nadie, han escrito palabra acerca de la gran revolución métrica que se está realizando. Salvo los estudios de Benot⁴, nada más conozco. Todo lo que se escribe, pues, en *España* sobre esta cuestión, es digno de ser leído. Aquí, algunos poetas y críticos catalanes han intentado decir algo; les preocupa la cuestión de la métrica; pero nadie la ha tratado todavía en su conjunto y de frente [...] Es lástima que cuando a italianos, franceses, alemanes e ingleses les interesa y toman en serio esas cuestiones, aquí estamos todavía a la altura de Rengifo⁵, sin soñar siquiera los profundos problemas musicales y estéticos que se ocultan en la técnica del arte de escribir versos⁶.

Es interesante observar cómo Yxart llama a Darío “versificador”, sin que ello tenga nada de peyorativo, antes al contrario, muy en las preocupaciones artísticas y valoraciones críticas de la época, tal cosa se relaciona con los profundos problemas musicales y estéticos ocultos en el arte de escribir versos, como expresa el propio crítico catalán. De ahí también la distinción que hace Salvador Rueda entre “endecasilabistas” y “versificadores” en el capítulo IV de su obra, reservando el segundo nombre

a un Zorrilla, a un Teodoro de Banville, los cuales poseen todos los metros, todas las combinaciones, todas las formas, todos los medios de expresión rítmicos, y que, además de ser dueños de todos los troqueles, inventan ellos otros y es inagotable en su numen la inventiva métrica. A ese orden de artistas es al que yo concedo el título de versificadores, de maestros en métrica. A los que no hacen más que *endecasílabos* (el autor acaba de referirse a “esta España del cocido, de la rutina y de la oda”), hay que recogerles la patente de grandes versificadores y dejarlos solamente en lo que son: en *endecasilabistas* (Ibid.: 19).

Aparte de la equiparación absolutamente injustificada de Zorrilla con Banville, explicable dentro de la percepción de la época, el párrafo plantea sugerentes problemas de filosofía del arte, como es el entronque de esta concepción del poema como hijo de la “invención” con la doctrina de “las cinco partes del discurso” de las poéticas y retóricas antiguas que el particular clasicismo de “el arte por el arte” implícitamente revalorizó sustituyéndola a la

⁴ Eduardo Benot, erudito polígrafo, científico y político español (1822–1907), cuya concepción racionalista del lenguaje lo aproximaba a la gramática de Port-Royal, acababa de publicar (1892) una *Prosodia castellana y Versificación*.

⁵ Juan Díaz Rengifo. Preceptista español, autor de un *Arte poética* (1592) profusamente reeditada hasta el siglo XVIII.

⁶ Salvador Rueda, op. cit. (“Una carta de Ixart”).

doctrina romántica de la “creación”. De ahí que Salvador Rueda complete su pensamiento con las siguientes reflexiones significativamente programáticas:

A falta de un poeta en el cual *nazcan las armonías* sin calcularlas, como en la pedrería los órdenes del cristales; a falta de un poeta de verdad, al cual *le nazcan las ideas y sentimientos en ritmo*, vengan versificadores de buen gusto, de arte exquisito, de sabiduría *poli-rítmica*. Por lo menos gozaremos de su fraseología quinta-esenciada, de su originalidad sorprendente, de sus metáforas rutilantes, de su saber, de su labor de cinceladura finísima, de sus estrofas marmóreas, de su gusto y elegancia. 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 artifice; 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 afligrida orfebrería. Sí; vengan antes que un endecasilabista lleno de gárrulo viento, de sentencias *aparentemente profundas*, de trompetazos vulgares, de comparaciones manoseadas, y pertrechado de Otumbas y Pelayos, de *Soles que no se ponen en nuestros estados, de leones iberos que sacuden la melena*, y de *duda retórica* y de *truncadas retóricas* (Ibid.: 20).

Alusiones directas a Quintana y a Núñez de Arce, poetas que, efectivamente, merecieron su absoluto menosprecio. El anticasticismo de Rueda, como el de todo seguidor de “el arte por el arte”, es evidente. Y vemos, además, aquí una réplica indirecta a la carta, bastante ambigua, que Clarín le dirigió a la solicitud del poeta de un prólogo para sus *Cantos de la Vendimia* (1891), y que Rueda, con todo, colocó a la cabeza de su libro. Bien es verdad que en esta carta-prólogo, Leopoldo Alas lamenta, como Rueda, «nuestro pobre parnaso de la restauración, que da tantos *jóvenes diputados* y no da poetas» (tal vez alusión malévolamente a autores como Manuel Reina) y que reconoce que los «versos *transcendentales* (de Núñez de Arce), como se dice, bien o mal han perdido mucho con el tiempo», pero corrige y minimiza al poeta a propósito del Baudelaire, Víctor Hugo y Chénier, advirtiéndole que

usted, amigo Rueda, ni tiene pujos de reformista, ni aborrece en rigor la escuela clásica, que en España pocos han estudiado de veras; ni, sobre todo, es capaz de darse tono. Pues bien, esto es un gran defecto; un poeta lírico que no siente lo que dice, tiene mucho adelantado para no ser buen poeta, porque pierda en eso el tiempo que debería en decir lo que siente (Rueda, 1891: 18).

Censura que se hace más acre cuando, poco después, completa esta crítica del siguiente modo:

Usted y otros poetas *descriptivos* (así llama al parecer a los ‘parnasianos’ españoles) tienen el grandísimo defecto de estar muchas veces describiendo el diccionario, en vez de pintar, y mejor sería cantar, sintiéndole, la naturaleza (Ibid.: 19).

En poesía Clarín seguía siendo bastante “castizo” a pesar de sus juicios sobre Baudelaire, aunque sus reticencias a la poesía de Rueda no se basasen en posturas morales como las esgrimidas por Valera que tan indignamente acogió el *Himno a la carne*.

A Rueda estas críticas, esta invocación al canto, le debían de sonar a esa estética caduca tras la que se habían amparado los que practicaban en España el *sonsonete*, como él dice, frente a los pocos que lo hacían con el ritmo, tema de gran elevación en aquellos momentos y merecedor de las reflexiones audaces de un crítico de la altura de Yxart (Rueda, 1894: 1).

La cuestión del ritmo no era cosa baladí, sino que estaba en el centro de la naturaleza misma del verso hasta el extremo de que el poeta imagina en boca de Darío la siguiente confesión al hipotético requerimiento del crítico catalán sobre la materia:

El verso no es solamente un vehículo, es la esencia misma de la poesía hecha ritmo; quiero variedad de armonías, de esencias, de formas; deseo un prisma y no un solo tono; una orquesta y no una sola voz. La *instrumentación* de las ideas y sentimientos, la técnica poética, es belleza de las más puras, y no es retórica mecánica. Según esté equilibrado el temperamento de cada poeta brotan en él sentimientos e ideas tirando a musicales, o a escultóricos, o a pictóricos; las combinaciones métricas surgen por impulso natural, no se fraguan por cálculo, etc., etc. (Rueda, 1894: 2).

Hasta aquí la suposición de Rueda, que, en realidad, va haciendo la exposición de sus personales aspiraciones poéticas, de su particular modo de entender la poesía en la que el concepto de *instrumentación* parece como un eco de la “instrumentación verbal” de René Ghil y su defensa del ritmo, el seguimiento del recurrente tema parnasiano, tanto más cuanto que a continuación aún con la intermediación de Darío, se alude a Banville por el que el poeta de Metapa sintió adoración, y ya sabemos que el autor de las *Odas funambulescas* se había obsesionado con la cuestión⁷.

En realidad estamos asistiendo en las páginas de este breve tratado al nacimiento de la exposición teórica del modernismo y en este sentido el opúsculo adquiere enorme interés. No mucho más tarde, el poeta Antonio de Zayas tratará de resolver el problema al decidir qué tipo de *instrumentación rítmica* es la adecuada para plasmar cada uno de sus diversificadas percepciones de la realidad.

Lo indudable es —añade por lo pronto Rueda— que el tema del ritmo está ya en la atmósfera, se *masca*, como suele decirse, se siente, llega a la *conciencia colectiva ilustrada*; pero nadie se atreve a tirar de la manta, quizás por temor a que habría que echar por tierra toda nuestra retórica contemporánea (que es la mayor parte de nuestra poesía)⁸.

⁷ Y no ya en sus escritores teóricos. El poder total del ritmo era invocado una y otra vez por el poeta francés. Así, leemos en el Prefacio a *Les exilés* (1874):

Ce livre est celui peut-être où j’ai pu mettre les plus de moi-même et de mon âme, et s’il devait rester un livre de moi, je voudrais que ce fût celui-ci, mais je ne me permets pas de telles ambitions, car nous aurons vécu dans un temps qui s’est médiocrement soucié de **l’invincible puissance du Rythme** (subrayado mío), et dans lequel ceux qui ont eu la noble passion de vouloir enfermer leurs idées dans une forme parfaite et précise ont été de exilés (*Œuvres de Théodore de Banville. Les exilés. Les princesses*, Paris: Alphonse Lemerre, 1890, p. 5).

⁸ S. Rueda, op. cit. loc. cit.

(Mucho más tarde, en 1929, Edmundo González Blanco, prologando *El milagro de América*⁹, compuesto por el poeta malagueño con ocasión de la Exposición Universal de Sevilla, podrá referirse a la revolución métrica iniciada por Rueda en 1890 y calificarlo de “versificador admirable”.)

“El ritmo en su origen”, capítulo II y epístola segunda que el poeta dirige a José Ixart, como el resto de los capítulos, es, a pesar del reproche dirigido por Clarín, una exposición del principio rítmico partiendo de la misma Naturaleza, “madre de todo, origen de la música” en búsqueda, algo mística, de una especie de arte total¹⁰. Pero más interesante hoy nos parece el capítulo siguiente (“De por qué hace falta la revolución rítmica en la poesía castellana”), que es un repaso a la situación presente de la poesía. Hace falta, nos dice, un *sentido enciclopédico*, capaz de percibir (baudelaíriamente, diríamos) la gran *Orquesta*, todo el gran *Himno*, siendo así que “nuestros menguados y ramplonísimos poetas de todo lo que va de siglo” (con las debidas excepciones —pocas advierte—, que son Espronceda, Zorrilla y Bécquer) se han contentado con un par de metros, el octosílabo y el endecasílabo,

sin pensar más que en llenar de palabras esos moldes rítmicos, vaciando en ellos las mismas voces, los mismos temas, los mismos giros, los mismos *afectados* sentimientos, la misma basura cerebral, para acabar pronto (*El Ritmo*, p. 12).

La diatriba se ceba en Quintana, tan respetado por los casticistas de la época, y en segundo lugar en la «retahila de necios, de tontos sentimentales que llevó tras sí el divino Bécquer”. La conclusión es que “en el fatigado, rendido y extenuado Parnaso español hace falta una revolución rítmica» (Ibid.: 17).

Llevar a cabo esa revolución es la tarea que se propuso Salvador Rueda.

Hay una retórica exquisita y bella —nos dice en “Los troqueles ‘retóricos’” (cap. V, epístola V)—, la de los José María de Heredia, los Leconte de Lisle, los Teodoro de Banville. No es ésta “la ramplona, la insoportable de nuestra *lírica de artificio*”:

Pero ¡Dios mío! —exclama indignado— ¿Cómo es posible llamar *lírico*, es decir, músico, a semejante mecanismo? Más bien debiera llamársele nuestra *arquitectura de la lengua*: de rítmico, de músico, sólo tiene el arte poético nacional lo meramente *matemático*¹¹, un endecasílabo castellano (*de esos*) es verso porque cumple con las matemáticas, porque tiene once sílabas (muy correctitas, eso sí) pero porque tenga lirismo, melodía interna del poeta, seguramente no. ¿Usted cree que los que *pasan por ser* nuestros primeros poetas (excepción hecha de alguno) escriben un solo verso porque ese verso se haya *cuajado en ritmo* dentro de su alma, porque una emoción, una idea, un sentimiento se les haya hecho, sin querer ellos, *cadencia plástica* (el

⁹ Salvador Rueda, *El milagro de América. Descubrimiento y civilización. Poema para lectura en las escuelas de idioma español*. LOS POETAS, Madrid, 1929, Año II, Número 45.

¹⁰ El texto no podía ir mejor dirigido que a un crítico como Yxart que había sido uno de los primeros en interesarse por el arte total de Wagner, sobre quien nos dejó interesantes observaciones. (Vid. *El año pasado*, Barcelona: Librería Española de López, 1890, pp. 318–321).

¹¹ ¿Alusión, quizá, a las concepciones racionalistas de Eduardo Benot, matemático y lingüista, que acababa de publicar su *Arquitectura de las lenguas*, y a quien admiraban un crítico como Yxart y un poeta como Zayas?

verso) y les haya nacido, porque sí, hecho de cristalización? No, y no; en España, quizás porque la *retórica* está, como si dijéramos *en la atmósfera*, el poeta se hace, no nace (*El Ritmo*, pp. 27–28).

Tal vez sin proponérselo, Salvador Rueda roza aquí un tema que va mucho más allá de lo estrictamente literario, hasta el punto de plantear una de las claves más importantes del ser y del existir de los españoles, el de nuestra lucha entre “interioridad” y “exterioridad”, tema al que Unamuno ya a partir de aquellos años dedicará toda su obra¹². Para Rueda, poeta, ese “cuajarse en ritmo”, esa “cristalización rítmica” en que emociones, ideas y sentimientos se hacen “cadencia plástica”, será esa “retórica exquisita y bella” de los verdaderos versificadores, como los parnasianos que cita, lo que le permitirá la renovación del por él denostado endecasílabo en los cien sonetos no troquelados en un molde de sus *Piedras preciosas*, sino escritos bajo el impulso estético que le dicta su teoría del ritmo. Él lo explica en la primera composición que abre su obrita y que lleva el título general que le da:

Las cuaja Dios en ritmos de cristales
de cada claro sol a la luz nueva,
como en los sueños que en su mente eleva
cuaja el poeta en ritmos musicales.

Son dos cadencias en el fondo iguales;
lo bello en ambas vive y se renueva;
mas la cadencia de la estrofa, lleva
el alma con sus luchas ideales.

Dentro de mí cuajó la fantasía
en el rubí la luz de mi alegría,
en la turquesa azul mi sentimiento,
en el ópalo vago mis suspiros,
mis lágrimas en trémulos zafiros,
y en diamante inmortal mi pensamiento¹³.

En el poema siguiente, “La musa retórica”, el poeta parece unir en su censura la hispánica retórica hueca de la tradición de los endecasílabos quintanescos con cierta forma de parnasianismo extremo de que parece no gustar:

Indiferente el entusiasmo o muerto,
petrificado el corazón y frío,
sin placer ni dolor, ansia ni hastío,
oye del mundo el trágico concierto.
Sabia cincela su lenguaje yerto,

¹² Cfr. *En torno al casticismo* (1895).

¹³ Salvador Rueda, *Piedras preciosas (Cien sonetos)*, Madrid: Enrique Rojas, 1900. El librito se publicó formando el volumen IV de la “Biblioteca Moderna” y con un prólogo de un lirismo algo banal de Gregorio Martínez Sierra pero muy significativo del nuevo estilo modernista. El jovencísimo escritor, que jura por su “santa religión del arte”, que los versos de Rueda son los más sinceros que han salido de corazón español define así su poesía: “¡Sus cantares! Pedazos de vida cincelados por cincel maestro en los cuatro pétalos de un alhelí de oro. ¡Sus sonetos! Poemas tallados en un solo diamante y ceñidos por orla de claveles”.

con sus estruendos simulando brío,
y remeda su vano poderío
a la inmutable esfinge del desierto.

Muda en sereno mármol esculpida,
mira impassible el río de la vida
con sus ojos inmóviles y raros.

Y si lo humano llega a su figura,
resbala, sin prender, por su tersura,
como las perlas por el limpio Paros.

Y, sin embargo, Rueda no era absolutamente ajeno a esa poesía “esculpida” en noble materia, no sólo “cuajada en ritmo de cristales”¹⁴, que ya aparece tres años antes en sus bellísimos *Camafeos* (1897), de tan clara genealogía parnasiana, y donde la estética de lo pagano se plasma en este espléndido soneto inicial, “El camafeo”, que, según su costumbre, condensa como en un emblema el sentido de la obra:

Prodigio del buril, el camafeo,
Por artífice egregio modelado,
En la retina deja reflejado
Su esplendoroso y vivo centelleo.

Admíranse mis ojos cuando veo,
Sobre piedra preciosa ejecutado,
Un rostro de perfil tan delicado
Como jamás lo imaginó el deseo.

Arte, gusto, dureza diamantina,
Color y transparencia cristalina,
Descubre al sol la joya rutilante.

¡Oh, si en mí fueran por rareza suma
El ritmo tintas, el buril la pluma,
El alma asunto y el papel diamante!

Sostiene Rueda en *El Ritmo*, tal vez explicando afinidades, que cuando viene alguna evolución artística al mundo,

no sólo, si es saludable y provechosa, la acogen los espíritus privilegiados, sino que la reciben, llenas de alegría, las mismas moléculas del aire: no sé cómo se verifica —añade—, ni lo sabe la ciencia, pero los átomos son transmisores de ideas y de sentimientos (*El Ritmo*, pp. 32–33).

Tan etérea teoría, de becquerianos ecos, desemboca en el opúsculo en la concepción de la poesía como resumen de las bellas artes (capítulo X y último):

Sí, por derecho propio, porque Dios ha querido, la pluma del poeta es un resumen de todas las bellas artes; en ella está la línea, la música, el color; en ella está todo, con la ventaja sobre las otras artes de que no tiene que luchar con la finita extensión e

¹⁴ Cfr. en *Piedras preciosas*, el soneto XX, “Niños danzando en torno del dios Pan”, que lleva el protípico subtítulo de “Relieve en marfil”.

inmovilidad del lienzo, ni con la fijeza y limitación del bloque, ni con lo inconcreto de la música. Por lienzo, la pluma tiene el cuadro entero de la vida y de la Naturaleza; sus estatuas se mueven, hablan, gesticulan, ríen, lloran de verdad, son todas las figuras humanas; su pentagrama abarca todos los motivos humanos y divinos y los cuaja en ritmos que articulan palabras sobre cuyo significado no cabe duda; superior al teatro, su foro no es el limitado por telones; es todo el Universo y aun los universos imaginarios que inventa el poeta (Ibid.: 66).

El comentario viene provocado por una reflexión previa sobre los tres poetas que parecen erigirse en modelo de la poesía de Rueda y en toda la amplia gama de resonancias estéticas que la recorre: Gautier, el poeta-pintor; Leconte de Lisle, el poeta-escultor y Zorrilla, el poeta-músico:

En Leconte de Lisle, por lo general, el ritmo es plástico, marmóreo, fijo; en Gautier el ritmo son matices, tonos, tintes; trasmite la idea por el color; en Zorrilla el ritmo es inconcreto, alado, vaporoso; vuela, ondula, mariposea, vaga; trasmite la idea por la música (Ibid.: 65).

Sorprende al lector de hoy que el tercer nombre no lo represente a título mucho más justificado, Verlaine, de cuya poesía tuvo cabal noticia Rueda. Ya se sabe que los críticos y los poetas españoles de la época se obstinaron en ver en Zorrilla al Víctor Hugo español. Nuestro oído posiblemente no estaba hecho todavía —por lo menos hasta Zayas— al impresionismo musical del autor de *Jadis et naguère* ni mucho menos al del Mallarmé de *Apparition*, y además, el poeta malagueño se defendía así del excesivo afrancesamiento con que la crítica casticista al uso trataba de desprestigiar a estos poetas de “el arte por el arte”:

No estoy conforme —escribe en el prólogo del libro de poemas, tan parnasiano de título, *Dijes y Bronces*, del americano Máximo Soto May—, no estoy conforme con que yo tenga en mis pobres escritos espíritu francés, sino antes bien procuro (y aunque no lo procurara, sería lo mismo, porque es cuestión de temperamento), procuro que sean españoles, y además de españoles, populares: su sentimiento, el de mis librijos, es siempre el de las costumbres de España; y si en el *procedimiento* se pudieran notar vislumbres de algunos maestros, como indicó *Clarín* en cierta ocasión, son nuestros clásicos del siglo de oro, que en punto a *colorismo*, *parnasianismo*, *decadentismo* y demás escuelas del culto a la forma y a la fantasía, dan ciento y raya a los franceses del último tiempo, sobre todo si se considera la diferencia de épocas en que unos y otros han escrito¹⁵.

Rueda traslada la acusación de afrancesamiento a los poetas hispanoamericanos, al propio Máximo Soto, a Darío, a Gutiérrez Nájera y a los que ya ha citado anteriormente (Julián del Casal, Díaz Mirón, etc.), del primero de los cuales dice que escribe en idioma castellano obras francesas, lo que hace extensivo a los otros, puesto que su inspiración ha sido París y sus dioses Catulle Mendès, Armand Sylvestre, Loti, Banville, Sully Prudhomme,

¹⁵ *Críticas*, incluidas en el mismo volumen de *El Ritmo*, p. 106.

Verlaine, Leconte de Lisle, y puesto que, como ellos, están enamorados de la fraseología brillante y marmórea y del bajo-relieve escrito.

Ciertamente la poesía de Rueda (de su novela no nos ocupamos) tiene el color, la luz y la vibración sonora de su Andalucía natal o de la América Hispana que plasmó con pinceladas de exotismo nada costumbristas y sí con frecuencia muy de vanguardia (véase, si no, "La sandía", cuasi-greguería, o "Melodía interior" de *Con el oído en tierra*, tan guillenniana¹⁶, en lo que, en nuestra opinión, supera a Darío y a muchos de los modernistas. Pero el exotismo de *De mi paso por América* se combina con el arqueologismo de los poemas marmóreos del *Friso del Partenón* o de los bajorrelieves policromos de "La Bacanal. Desfile antiguo" de *Camafeos*, con los bestiarios en que fuera maestro Leconte de Lisle, como el de la *La procesión de la Naturaleza* o con el erotismo del *Poema a la mujer*, motivos todos de la estética parnasiana y más ampliamente de la poética de los adictos al "arte por el arte".

Résumé. Salvador Rueda neboli Rytmus: „jambisté“ a „rýmovníci“. Salvador Rueda (1857–1933), považovaný dobovými kritiky za předchůdce Rubéna Daría (1. pád: Rubén Darío) má dnes postavení velkého modernistického básníka. Ve svém teoretickém díle *El Ritmo* [Rytmus] (1894) se zabývá problematikou verše, jenž je podobný verši francouzských parnasistů a symbolistů. Básníky dělí na „jambisty“ a „rýmovníky“, on sám je přitom zastáncem čisté, mramorové, antipuristické poezie.

¹⁶ Del primer poema, soneto, perteneciente a *Frutos de España*, recordemos el segundo cuarteto: Carmín incandescente parecía/ la larga y deslumbrante cuchillada,/ como boca encendida y desatada/ en frescos borbotones de alegría.

Del segundo, procedente de la colección de poemas *De mi paso por América*, copiamos los siguientes versos: Tierra, eterna pauta,/ fuente de arquetipos, gran legisladora,/ ¿Quién de tus conceptos/ redacta las normas? (...) Planos puros de ritmo y sustancia,/ castas líneas de excelsos aromas,/ prisiones de luz infinita... (Vid. *Poesías Completas*, Barcelona: Maucci, 1911).

Bibliografía

- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1908), *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío*. Estudio crítico de la lírica española en los últimos tiempos, Madrid: Pueyo.
- RUEDA, Salvador (1894), “Una carta a Yxart”, in: Rueda, S., *El Ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid: Hijos de M. G. Hernández.
- RUEDA, Salvador (1897), *Camafeos*, Sevilla: La Andalucía Moderna.
- RUEDA, Salvador (1891), *Cantos de la vendimia. Con un juicio de Clarín*, Madrid: Gran Centro Editorial.

Roberto Mansberger Amorós
Universidad de Alcalá de Henares
Pza. San Diego, s/n
E-28801 ALCALÁ DE HENARES
(Madrid)
España