

Mitología clásica en la poesía de Salvador Rueda

VICENTE CRISTÓBAL
Universidad Complutense

RESUMEN

La mitología clásica está muy presente en el modernismo hispanoamericano como una herencia del parnasianismo francés; constituye un refugio de belleza ideal para una poesía esencialmente escapista e inconformista con la realidad de su momento. Esa tendencia a la Antigüedad clásica y a su mitología va acompañada, en la poesía de Salvador Rueda (1857-1933) de un cierto despego y crítica al cristianismo; colabora a plasmar una cosmovisión religiosa, de tendencia panteísta. Hay en los versos del malagueño más proclividad a los mitos que a las leyendas, por el valor simbólico de aquéllos, y en especial a deidades femeninas como Venus. No obstante, contamos con una curiosa recreación, en tres sonetos en serie, de la leyenda de Acteón, con recuerdos de Ovidio y otras injerencias. La escultura clásica, y en especial las reproducciones de los mármoles del Partenón (que el poeta contempló en el madrileño Museo de Reproducciones Artísticas, del que fue funcionario) son una frecuente mediación en sus recreaciones poéticas de la mitología. Del mito antiguo se sirve también para la idealización de los paisajes marinos.

Palabras clave: Mitología. Tradición Clásica. Literatura Comparada. Salvador Rueda. Ovidio.

ABSTRACT

Classical mythology is very much present at Latin-American modernism, as a legacy of French parnassianism; it is a shelter of ideal beauty for a poetry which is essentially escapist and nonconformist towards the reality of its time. That tendency to the Classical Antiquity and its mythology goes together with a certain criticism and

detachment from Christianity, in Salvador Rueda's poetry (1857-1933); it collaborates in shaping a religious cosmivision of a pantheistic tendency. In the verses by the poet from Málaga, there is a larger inclination towards myths than towards legends, because of the symbolic value of the former ones, and particularly to female deities like Venus. However, we have available a curious recreation of Actaeon's legend, in three serial sonnets, with reminiscences of Ovid and other interferences. Classical sculpture, and especially the reproductions of the Parthenon marbles (which were contemplated by the poet in the Artistic Reproductions Museum of Madrid, where he used to be an employee) are a frequent mediation in his poetical recreations of mythology. He also uses the ancient myth to idealize the marine sceneries.

Keywords: Mythology. Classical Tradition. Comparative Literature. Salvador Rueda. Ovid.

Al contrario de los escritores noventayochistas, el modernismo hispanoamericano es un movimiento poético que prefiere ausentarse de la realidad circundante y rechazar los compromisos que no sean con el arte mismo¹. A tal fin escapista colabora la mitología: los dioses del paganismo son evocados con auténtica nostalgia como representantes de un perdido mundo ideal «de risa y belleza», del mismo modo que, en general, el mundo grecorromano, y especialmente el griego por más exótico, sirve como refugio a estos poetas que prefieren cerrar los ojos al mundo en el que viven y buscar paraísos lejanos.

En esta actitud hay mucho de herencia del «parnasianismo», movimiento cultural —como se sabe— primordialmente francés, que, frente a los ideales del siglo XIX —tanto frente al romanticismo como al industrialismo materialista—, ya avanzada la segunda mitad de la centuria, persigue como ideal la antigua belleza plasmada en las realizaciones artísticas de Grecia y Roma². El Parnaso, el monte de las Musas, en su mítica altura levantada por sobre la realidad material del mundo, era su símbolo, el que dio nombre al movimiento y a la revista (*Le Parnasse contemporain*) en la que los poetas pertenecientes a él publicaron sus versos. Nombres como los de Leconte de Lisle o Heredia son de los más representativos. Pero esos ideales los siguen también, en parte, escritores ingleses como Allan Poe, pese a su fundamental romanticismo, o Arnold, o Tennyson, e italianos como Carducci.

¹ Cf. G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid 1979 (=1951).

² Cf. G. Highet, *La tradición clásica*, trad. española de A. Alatorre, México 1978 (=N. York-Londres 1949), pp. 220 ss. Entre sus comprensibles y excusables lagunas, el magnífico libro de Highet desatiende todo lo relativo a la deuda del modernismo hispanoamericano con la cultura de Grecia y Roma.

En Rubén Darío, que es tenido como primera figura del modernismo en el ámbito hispanoamericano, esta tendencia clasicista se manifiesta desde *Azul* (1888) y *Prosas profanas* (1896) en un recurso reiterado a la mitología. La influencia en él del parnasianismo es cuestión bien reconocida por la crítica. Un detallado libro de A. Hurtado Chamorro³ analiza los empleos de las figuras míticas (Venus, Eros, Diana, Psique, Leda, Apolo, Pan, Hércules, Centauros, Sátiros, Orfeo, Musas...) y sus presuntos significados y asociaciones a ámbitos temáticos; para nuestro propósito es importante recoger de este estudio el dato de que un tratado de arte antiguo del alemán C. O. Müller, en versión inglesa, se conserva en el seminario «Rubén Darío» de Madrid, con anotaciones marginales del poeta, libro que contiene capítulos dedicados a la estatuaria mitológica, con explicaciones simbolistas que, sin duda, son de gran interés para entender ciertos pasajes mitográficos del nicaragüense⁴. La recurrencia al mito en su obra ya había sido señalada pocos años antes en un trabajo de Lasso de la Vega sobre «El mito clásico en la literatura española contemporánea»⁵, que apuntaba, por su parte, al compendio de René Ménard, *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*⁶, como inspirador de muchos de los desarrollos poéticos de Darío, a la par que a la obra de los principales poetas parnasianos⁷. No en vano había declarado el poeta: «Amo más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia». Destaca Lasso de la Vega un aspecto diferencial de no poca importancia: que Rubén Darío «no incurre nunca en la fobia anticristiana de tantos parnasianos que, con frecuencia, amaban a Grecia, no ya por ser hermosa, sino por no ser cristiana»⁸, constatación que se apoya positivamente en ciertos versos hallados en un cuaderno suyo, que siempre lo acompañó, y que han sido publicados en 1958 por A. Oliver⁹, versos en los que se refiere a Venus y a Cristo como inseparables para él («... nunca he podido separar/ a Cristo en su cruz en el monte/ y mi Venus sobre el mar»).

³ *La mitología griega en Rubén Darío*, Madrid 1967.

⁴ *Op. cit.*, p. 34.

⁵ *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1964, pp. 405-466; sobre Darío, pp. 417-421.

⁶ Publicada en París 1878, dividida en 10 libros, conteniendo como apéndice un ensayo sobre los orígenes de la mitología por Eugène Véron, y adornada con numerosísimos grabados que son reproducción de obras escultóricas y pictóricas, antiguas y modernas, de tema mitológico. Obra, en suma, muy importante para la transmisión de los mitos en esa época.

⁷ Véanse también sobre este punto los libros de A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires 1934, y E. K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, París 1925.

⁸ *Op. cit.*, p. 419.

⁹ *Seminario Archivo de Rubén Darío* 2 (1959) 14.

Pues bien, la situación al respecto en la obra de nuestro poeta malagueño Salvador Rueda, también abanderado del modernismo, es en parte la misma y en parte diferente. Empecemos por decir que el panorama de su clasicidad es mucho más rico de lo que cabría esperar, dada la ausencia de bibliografía sobre el tema; si bien el panorama ofrecido por Highet sobre la difusión europea de los ideales parnasianos tiene la laguna correspondiente al modernismo hispanoamericano, que puede llenarse, no obstante, en lo relativo a Darío con los citados trabajos de Marasso, Mapes, Lasso y Hurtado Chamorro, no así en lo que concierne a Salvador Rueda, a quien hay que airear un poco más como entusiasta del helenismo y de la mitología antigua¹⁰. Tanta proclividad hay en él como en el autor de *Azul* a los temas míticos, tanta nostalgia o aún mayor por aquel mundo perdido de belleza primordial. También Rueda confiesa que, aunque ecléctico en religiones, prefiere la de Cristo por ser la que lo ha cobijado («Mi religión», en *El país del sol*, de 1901)¹¹, y algunos poemas (como «Los mercaderes del templo», de *Fuente de salud*, 1906) denotan su íntima vinculación, que parece reforzarse con el paso de los años; pero la realidad, no obstante, es que hay en sus versos muchas más manifestaciones anticristianas que en la poesía de Rubén Darío, mucho más acuerdo, pues, con la postura predominante de los parnasianos y con varios otros autores del otro lado de los Pirineos, que, a lo largo del siglo XIX, sostuvieron ideas y mantuvieron posiciones contrarias a la religión de Cristo: un buen panorama de toda esta tendencia es ofrecido por Highet¹², con jugosos comentarios sobre la fobia de autores como Renan, Anatole France, los ya citados Carducci y Leconte de Lisle, Louis Ménard, Pierre Louis, Nietzsche y Flaubert¹³.

Los dioses, en Salvador Rueda, son evocados, en efecto, no sólo como encarnaciones de la belleza —ese constante ideal que es el norte del movimiento modernista¹⁴—, sino como emblemas de una religión más próxima a la

¹⁰ Nos guiamos sobre todo por la que es última recopilación antológica de su obra, a falta de una edición de su obra completa: Salvador Rueda, *Canciones y Poemas*, selección, texto, ensayo introductorio y notas de C. Cuevas, Madrid 1986. Ese ensayo introductorio de C. Cuevas constituye un magnífico estudio de conjunto de la obra del poeta.

¹¹ Cf. C. Cuevas, ensayo introductorio cit., p. LXXXVII.

¹² *Op. cit.*, II, pp. 241-258.

¹³ Frente a ellos, la defensa del cristianismo se hace notar en las conocidas novelas históricas de E. Bulwer-Lytton (*Los últimos días de Pompeya*, 1834), Cardenal Wiseman (*Fabiola*, 1854), Lewis Wallace (*Ben-Hur*, 1880), o Henryk Sienkiewicz (*Quo vadis?*, 1896).

¹⁴ Véase lo dicho a este propósito por B. de la Fuente, *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt 1976, pp. 65 y 74 ss. Son significativas ya estas palabras: «Esta actitud poética de orientación hacia la búsqueda y creación de belleza creemos ser el factor que explica el acercamiento de Rueda a la antigüedad clásica en busca de temas».

naturaleza, más pura y primigenia que el cristianismo, más alegre y menos dolorosa¹⁵. Esa convicción se deja ver sin tapujos en estos hexámetros iniciales del poema «Mujer clásica» (de *El Poema a la Mujer*, publicado en 1910):

Ya fenecieron los tiempos dorados de dioses y diosas
 con que llenóse la tierra fecunda de risa y belleza;
 se refugió en el Olimpo remoto la eterna alegría,
 y un vasto soplo de trágica muerte pasó por las almas.
 Ya Jesucristo preside la tierra desde árida roca,
 y un remolino de cuervos le trenza corona terrible;
 al regocijo del paso de Ceres que trigo esparcía,
 ha sucedido la Virgen doliente del mar galileo [...],

y, más aún, en la composición titulada «La risa de Grecia» (que fue galardonada en el concurso de Buenos Aires, para todas las naciones de habla castellana, con el más alto premio en metálico correspondiente a poesía lírica), en *Fuente de salud*. Tras exposición de todo un desfile marino de diosas del panteón clásico (Nereidas, Juno, Minerva, Cibeles, Ceres, Diana y Venus), riquísimo en detalles que aquí sería prolijo reproducir, el poeta se detiene en la deidad del amor:

Venus, retorciendo su pelo triunfante,
 produce en el agua la risa estallante
 que es luz y alegría del mísero ser;
 arroja al mar luego la real cabellera,
 y el mundo recobra su gracia primera,
 y el mar tiembla y canta de inmenso placer.
 Así, por el peso vencidas las frentes,
 los brazos tendidos, los senos salientes,
 los labios que rompen de pronto a cantar,
 va el coro de diosas en naves ligeras,
 los mares rizando con las cabelleras,
 que en luces y risas los hacen temblar [...],

¹⁵ Esto último, al menos, no deja de ser una ingenua y ciega equivocación, un espejismo provocado por el entusiasmo, pues, como bien sabemos (basta con acordarse de las situaciones míticas dramatizadas en la tragedia), el mito clásico acoge en sí todo lo humano, no sólo lo bello, sino igualmente lo doloroso; al poeta, no obstante, se le aparecen ambas religiones como opuestas y le resulta cómodo polarizar los ideales, de modo que la tristeza caiga del lado de Cristo y el júbilo del lado de Venus, sin acordarse de nada más, como si no hubiera aleluyas y resurrección y gloria en el Evangelio, y como si no hubiera muerte, melancolía, angustia y horror en el mito grecorromano.

para enlazar con consideraciones generales acerca de cuál sea la religión más deseable, y acerca del paganismo griego como culto de alegría, que —presuntamente— margina todos los aspectos penosos de la existencia:

Ésa es la que a Cristo severo desprecia,
 risa eterna y grande del alma de Grecia,
 que vela a los ojos la cruz del dolor;
 religión que es risa vistiendo las cosas,
 brillando en los cielos, temblando en las rosas,
 latiendo en los campos, dorando el amor.
 ¿Por qué, si es el mundo prisión de amarguras,
 no cubrir las penas con luces más puras,
 y girar en torno de Grecia gentil,
 que no tuvo horribles Calvarios brutales,
 ni tuvo Mahomas de goces carnales,
 y sí amor y gracia y ardor juvenil?
 Pasan los Mesías llevando sus cruces,
 y eclipsan sus frentes las místicas luces
 de otras religiones que vienen detrás;
 la verdad gigante, la Naturaleza,
 Grecia con su risa, su gracia y belleza,
 ni abdica, ni muere, ni pasa jamás [...],

terminando con este entusiástico apóstrofe a Grecia, vencedora del tiempo y sobrepuesta a lo cristiano:

No has muerto, no mueres, ¡oh Grecia triunfante!
 por cima del rostro de Cristo expirante,
 aún tu tirso asoma detrás de la Cruz;
 y aún del universo llevada en las brisas,
 vives hecha danzas y juegos y risas,
 y amor y cinceles y versos y luz.

En cualquier caso, los textos aducidos, y otros muchos de igual tenor que podrían aducirse¹⁶, prueban que en la poesía del malagueño subyace un consi-

¹⁶ Esa nostalgia ya estaba en poemas de época anterior: así, en estos versos del poema «Lo que no muere» (de *Estrellas errantes*, de 1889), que no están en la edición antológica de C. Cuevas, y sí en la de C. Corra Cobano (Sevilla 1994, pp. 46-47): «¿Qué se han hecho los dioses de otros días, / los dioses que las selvas custodiaron/ y en las fuentes alzaron/ palacios de cristal y melodías?/ Ya no mira Narciso su belleza/ en los espejos trémulos del lago, / ni atraviesa la gran naturaleza/ Diana al recorrer los horizontes/ que el mar azul abraza, / despertando los ecos en los

derable fondo teológico¹⁷, que tiende al panteísmo, y que implica la sacralización constante de la realidad natural y las interpretaciones simbólico-totalizadoras de las deidades paganas que hace aflorar a sus versos. Eso explica bien, además, la mayor recurrencia de este poeta a los mitos propiamente dichos, en cuanto que referidos a deidades, que a las leyendas, en cuanto que referidas a los héroes; porque, mientras que las leyendas tienen más vinculación con lo histórico, los mitos están unidos a la cosmovisión religiosa y son más susceptibles de exégesis simbólicas. Las figuras divinas, especialmente las femeninas (Venus, Atena, Diana, Ceres...) son interpretadas como personificaciones de conceptos abstractos: del poder genésico de la naturaleza, de la belleza misma, de la sabiduría, etc., como ideales buscados por la humanidad.

Así, un soneto —para mi gusto, de los mejores del poeta-mitificador de la Tierra («Nacimiento», de *Piedras preciosas*, 1900) aunque sea en términos distintos a los de la *Teogonía* hesiódica —puesto que aquí la pareja primordial es la del Sol y la Tierra—, habla a favor de ese descubrimiento de lo divino en lo natural. El mismo impulso lleva al poeta a escribir otro soneto titulado «Los amores del cielo y de la tierra» (no publicado hasta 1957, en *Claves y símbolos*), en el que, como antaño Urano y Gea —no sabemos si por pura coincidencia imaginativa o por una consciente repetición del mito ancestral—, son ahora el Cielo y la Tierra concebidos, en una semipersonificación, como fuerzas y polos complementarios que se buscan recíprocamente.

Al escribir, a partir de la ornamentación escultórica del Partenón, sonetos a los dioses —más bien a las diosas— más representativos, siempre hay palabras que descubren el significado oculto de cada numen, al menos como ideal e imán que guía los pasos de los hombres: «Y aún la Minerva que ante ti se erguía/ sirve a las almas de radiante guía, / con la alta luz de su gloriosa lanza» («El Partenón», de *El país del sol*, 1901), «Ella es la fuerza viva, el soplo ardiente/ de cuanto sueña y goza, piensa y siente; / de cuanto canta y ríe, vibra y ama» («Afrodita», del mismo libro), «¡Virgen Minerva, sabia y generosa!:/ A ti va en larga procesión Atenas; / tú, que las almas y los siglos llenas, / guíala con tu lanza luminosa/ [...] Y vaya a ti, como a ideal eterno, / en un relieve vivo y sempiterno, / esta infinita procesión humana» («A Atena», del mismo libro).

Particularmente Venus/ Afrodita, patrona del amor y la belleza, asociada al mar de donde procede, goza en sus versos de un prestigio superior entre los dioses de la Antigüedad, en consonancia con el tantas veces proclamado ideal de

montes/ con sus trompas magníficas de caza. / Ya la flauta de Pan no se estremece [...] Todo lo hermoso, lo que el pecho llena/ de nobles resplandores, / roto o volcado lo contempla el alma/ por espíritus torpes en su vuelo [...]

¹⁷ Cf. C. Cuevas, introd. cit., p. LXXVI.

belleza rastreado por el modernismo. Con la risa de Cítarea es comparada una risa femenina («Riendo», de *Himno a la carne*, 1890); con Venus saliendo del mar es comparada una mujer al salir del baño («Al salir del baño» y «Saliendo del agua», de *Camafeos*, 1897); sonetos varios tienen como objeto celebrar algunas de las más famosas esculturas de la diosa (en *Mármoles*, 1900); el abrazo a una mujer le hace sentirse al poeta como el mar que ciñe el cuerpo de la que nació de su espuma («El abrazo», en *Piedras preciosas*, 1900); en el poema «Las conchas» brota irremediamente el recuerdo de la concha en que navegó Venus al surgir de las ondas (*El país del sol*, 1901); la Afrodita que aparece en el frontón del Partenón es tema de un soneto («Afrodita», también de *El país del sol*). Y así en muchos otros lugares.

El dios Pan en Salvador Rueda, es, como lo era en Rubén Darío, símbolo totalizador de la naturaleza sacralizada. El significado del nombre del dios (Pan = 'todo') ha determinado —como subraya Hurtado Chamorro¹⁸— la simbología que se le ha dado en gran parte de la literatura universal. Milton nos mostraba ya al dios, en los albores de la creación, como personificación de la Naturaleza; Keats en su *Endimión* lo definía como «Augusto abridor de las puertas misteriosas/ que conducen al total conocimiento». Y, en realidad, ese significado totalizador le era dado ya en la Antigüedad, allá por el siglo II, como se desprende de la conocida anécdota narrada por Plutarco (*Def. or.* 17), según la cual, en tiempos de Tiberio, la tripulación de un barco que se dirigía a Italia oyó una voz misteriosa, saliendo de la isla de Paxos, frente al Epiro, que llamaba al timonel de la nave y le gritaba: «¡El gran Pan ha muerto!», y se le encargaba que lo anunciara al pasar por Palodes, puerto del Epiro; así lo hizo el timonel, gritándolo desde la nave, y al instante un inmenso sollozo que venía del puerto fue escuchado por todos los tripulantes de la embarcación; la anécdota fue interpretada como alusión al fin del paganismo y a la victoria del cristianismo¹⁹. Pues bien, no ya sólo ese mismo valor compendioso de la totalidad natural, y sobre todo —en dependencia del lúbrico carácter del dios, habitual perseguidor de las ninfas— de la fuerza reproductora de la naturaleza, sino también el de emblema del paganismo, es el que adquiere el dios en los versos de Darío, al cual dedicó incluso este poeta un particular Padrenuestro²⁰. Y así también en

¹⁸ *Op. cit.*, p. 133.

¹⁹ Cf. J. Hani, «La mort du Grand Pan», *Actes VIII^e Congrès Assoc. G. Budé*, París 1970, pp. 511-519. Ecos literarios modernos de esa anécdota pueden verse en los poemas de Elisabeth Barret y Oscar Wilde citados por Hurtado Chamorro en *op. cit.*, p. 142, y en el de Ezra Pound *Pan is dead*.

²⁰ Cf. Hurtado Chamorro, *op. cit.*, p. 143: «Pan nuestro, que estás en la tierra/ porque el universo se asombre, / glorificado sea tu nombre/ por todo lo que en él se encierra...».

algunos poemas de Rueda, como en «El triunfo de la flauta», (en *Trompetas de órgano*, de 1907), donde Pan es símbolo del culto pagano, de la religión en la que —presuntamente— Dios y la naturaleza eran uno solo:

Veré triunfar la flauta revivida,
con notas hechas de cien mil idiomas,
y tras de Budas, Cristos y Mahomas,
reaparecer la interceptada vida [...]

Y tornará la religión primera,
la de Dios, la del Sol, la duradera,
la instituida sobre Pan fecundo.

La diosa de la agricultura, la Deméter/ Ceres grecorromana, que en atención a su pérdida y recuperación de la hija Perséfone/ Prosérpina cobra un significado místico, y representa no menos que Pan a la naturaleza en su cíclico devenir y cambio, es objeto de un poema de Rueda que la celebra en sus antiguos atributos («La diosa de las espigas. Ceres», en *Lenguas de fuego*, de 1908):

Se yergue la diosa de senos dorados,
y ve las llanuras de trigos rizados,
contempla las eras los haces llenar;
admira los trojes de colmos que ruedan,
y ríe a las hoces, que tronchan y enredan
paisajes de espigas que llegan al mar [...],

pero también comprendiéndola con un significado amplio, que va más allá de los cereales y las espigas, y definiéndola con el lenguaje religioso del cristianismo:

¡Oh Ceres, oh fuerza que al alma da abrigo!
Tu seno es de espigas, tu frente es de trigo;
Dios te echa en el ánfora su eterno raudal.
Evangelio que andas, altar que fascinas,
ara de hostias de oro, misal que caminas,
Ceres, santa diosa, ¡tú eres lo inmortal!

Como consecuencia de esa divinización de la naturaleza, el sexo mismo, como impulso genético y universal, asociado a los sentimientos, es revestido en sus versos de solemne sacralidad, lo que resta, a sus no escasas estampas de lubricidad, el tono naturalista que estaba de moda en su tiempo.

La sensualidad de los desnudos femeninos, ambientados en el marco mitológico, da pie para la exaltación poética, sobre todo si se acompaña de un contexto de naturaleza exótica: así en la reescritura de la leyenda de Acteón. En efecto, remitiendo explícitamente a Ovidio, escribe nuestro poeta, en versos dodecasílabos, tres sonetos sobre Acteón («Tres camafeos», en *La Bacanal*, de 1893), que, aunque parten de su inspiración en el relato de las *Metamorfosis* (III 131-252), muestran, sin embargo, bastante independencia con respecto a él. El texto ovidiano estaba precisamente reproducido en el antes citado libro de Ménard (pp. 307-309), y acompañado de ilustraciones, pero éstas, a pesar de todo, no explican las desviaciones con respecto a Ovidio.

Por otra parte, la poesía parnasiana, y concretamente *Les Trophées* de José M.^a de Heredia brindaban muestras de sonetos en serie (también en dodecasílabos) sobre temas míticos, como los seis que componen el conjunto «Hercule et les Centaures», los cinco que forman el grupo «Artémis et les Nymphes», y los tres que se refieren a «Persée et Andromède», que le pudieron servir de precedente y estímulo para este tríptico a Rueda (y para otras series de sonetos de tema único, que veremos a continuación); y además, esos sonetos sobre Ártemis y las ninfas, de Heredia, desarrollan una anécdota inventada, muy similar a la de esta serie sobre Acteón: el baño de las ninfas y de la diosa, espiadas entre la fronda por los ojos ardientes del dios Pan, con mención de laureles y de un ciervo, que reaparecen en estos versos de Rueda, y que no estaban en Ovidio.

No es ajeno tampoco a esos sonetos de Heredia el asunto de «Palimpsesto» de Darío (contenido en *Prosas profanas*): los centauros espían el baño de Diana y de sus ninfas, y uno de ellos rapta a una de las muchachas; la diosa los persigue y mata de un flechazo al raptor, pero también, desgraciadamente, a la raptada. Y, más en concreto, prácticamente el mismo tema de Rueda, era asunto de un cuento de Darío, incluido en *Azul*, titulado «La Ninfa», cuyo conflicto se basa en una discusión entre Lesbia y el poeta sobre la existencia o no de las ninfas y de los sátiros (cuestión que, en términos aproximados, había sido tratada, y respondida afirmativamente, por Pedro Mejía, *Silva de varia lección* I 24, y por Feijoo, *Teatro crítico* VI 7, textos que, sin duda, conoce el nicaragüense), y el poeta del cuento, a pesar de su incredulidad, se convence de que Lesbia tiene razón cuando un día contempla entre la arboleda de un parque, bañándose en un estanque, a una bellísima ninfa:

Vagaba por el laberinto de tales encantos, cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hay cisnes blancos como cincelados en alabastro, y otros que tienen la mitad del cuello del color del ébano, como una pierna alba con media negra.

Llegué más cerca. ¿Soñaba? ¡Oh Numa! Yo sentí lo que tú cuando viste en su gruta por primera vez a Egeria.

Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a veces como dorada por la luz opaca que alcanzaba a llegar por las brechas de las hojas. ¡Ah!, yo vi lirios, rosas, nieve, oro; vi un ideal con vida y forma, y oí entre el burbujeo sonoro de la linfa herida, como una brisa burlesca y armoniosa, que me encendía la sangre.

De pronto huyó la visión, surgió la ninfa del estanque, semejante a Citerea en su onda, y recogiendo sus cabellos que goteaban brillantes, corrió por los rosales, tras las lilas y violetas, más allá de los tupidos arbores, hasta ocultarse a mi vista, hasta perderse, ¡ay!, por un recodo; y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos.

Previamente el personaje del poeta había manifestado su incredulidad recordando el caso mítico de Acteón:

Yo desearía contemplar esas desnudeces de los bosques y de las fuentes, aunque como Acteón, fuese despedazado por los perros. Pero las ninfas no existen.

El final del cuento de *Azul* deja entrever que la ninfa no es otra que la propia Lesbia, quien practica con el poeta el juego de la seducción.

Pues bien, con tales precedentes, Rueda decidió, no obstante, aun reproduciendo la misma atmósfera de sensualidad con el marco de una salvaje naturaleza, volver al mito tradicional narrado en Ovidio, a la aventura de Acteón. De modo que, en el primero de los tres sonetos, se cuenta el baño de Diana:

Entre un cerco de ninfas regocijadas,
que de Partenios velan la pura fuente,
Diana hunde su cuerpo resplandeciente
en las ondas, que tiemblan alborotadas.

Si el viento que sacude las enramadas
promueve en los boscajes ruido estridente,
temerosas las ninfas alzan la frente,
y a la selva interrogan con las miradas.

El cuerpo en la onda fría mueve la diosa,
y la real cabellera, larga y sedosa,
tiende sobre los pliegues del haz sonoro;

y, si su pie resbala con la marea,
de su corza querida, de Cerinea,
se agarra a los brillantes cuernos de oro.

En el segundo, el encuentro con ella de Acteón y su consiguiente metamorfosis:

De pronto, hasta la fuente rápido avanza
Acteón, que, cazando, se halló perdido,
y en el agua a la diosa ve, sorprendido,
bailar entre las luces alegre danza.

Encendida ella entonces por la venganza,
al ver su misterioso pudor herido,
—De contar mis secretos a algún oído
no te solaces, dice, con la esperanza.

Ante el coro de ninfas deja la fuente,
y a Acteón, que a sus plantas da como reo,
mira la altiva diosa con ira ardiente.

Y, entonces, lo transforma bajo los lauros,
mitad hombre robusto como un Anteo,
mitad híbrida forma de los centauros.

Y en el tercero, la muerte del cazador, víctima de su jauría:

Lanzado a una carrera vertiginosa,
ya hecho fiera del bosque, va como el viento,
y la propia jauría que oyó su acento
le sigue por los riscos rauda y furiosa.

Él la triste mirada vuelve llorosa
donde van las señales del sufrimiento,
y, si la libre marcha para un momento,
el tropel de lebreles terco le acosa.

—¡Acteón!— van, a tiempo de ir disparando,
los demás cazadores vociferando,
para que acuda y siga la fiera alada.

«¡Acteón!», con mil ecos dice la sierra,
y, por fin, sin aliento da sobre tierra
con la piel de venablos acribillada.

La anécdota mítica está muy bien resumida así en este tríptico, que es como la presentación, el nudo y el terrible desenlace de una tragedia. No es ovidiano el nombre de la fuente que consta en el primer soneto («de Partenios... la pura

fuente»): Ovidio sitúa el caso en los alrededores de Tebas, en un valle llamado Gargafia, sin indicar nombre alguno para la fuente (y Apolodoro III 4, 4, habla del Citerón); es en el mitógrafo Higino (*Fábulas* 183) donde sí consta ese nombre de la fuente recordado por Rueda, en la que se bañaba Diana, nombre tal vez recogido de alguna recopilación mitográfica moderna; no es ovidiana tampoco esa presencia de la cierva (aquí corza) de Cerinea (la capturada por Hércules en uno de sus trabajos); ni está en las *Metamorfosis* esa transformación sólo a medias. Sí se corresponde, en cambio, con el texto antiguo, aparte del planteamiento general de la anécdota, un cúmulo de detalles tales como el cerco de ninfas en torno a la diosa, las palabras —más o menos paralelas, y en cualquier caso equivalentes— que la diosa le dirige al cazador (en Ovidio: *'Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!'*: «Ahora cuenta que me has visto sin velo, si es que puedes»), la ira de Diana, la mirada lastimera de Acteón ante sus perros, y la llamada al héroe de sus camaradas.

El tema del espía de una mujer que se baña, ya sin personajes míticos, reaparece, por cierto, dentro de la obra del mismo autor, en su idilio dramático titulado *La Musa* (estrenado en 1902): el personaje de Medialmeja es un mozo muy aficionado a deleitarse en la secreta observación de una mujer mientras se está bañando; y dice estas palabras a fines de la escena II del acto I: «No, pos lo que es a esa que se baña en la alberca le echo yo la pestaña encima; ¡vaya si se la echo!» El motivo mítico sigue presente, pues, en la ficción teatral.

Una característica muy relevante del recurso de Rueda a los temas mitológicos es precisamente su mediatización a través de una obra escultórica, de modo que, con mucha frecuencia, la evocación de lo antiguo se transmite mediante una descripción o glosa de lo que se ve materializado en relieves o figuras. Aunque ya hemos destacado, en su afición por lo mitológico antiguo, el estímulo del parnasianismo francés y de la poesía de Rubén Darío, la coincidencia de fechas entre su ingreso como funcionario en el Museo de Reproducciones Artísticas en Madrid²¹ (el 7 de agosto de 1895) y sus primeras manifestaciones poéticas sobre

²¹ Dicho Museo se creó por una real orden del 31 de enero de 1877, a instancias de Cánovas del Castillo, a la sazón Presidente del Gobierno español. Se inauguró en 1881 ubicándose en el Casón del Buen Retiro, donde se ha mantenido hasta 1961. En la actualidad, tras varios traslados, tiene su localización en el edificio del antiguo Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria. Las piezas que allí se guardan corresponden a todos los períodos de la historia del arte, pero comenzaron con una colección de reproducciones de los mármoles del Partenón (156 piezas exactamente), adquiridos previo ofrecimiento del Museo Británico, donde desde 1816 se mostraban los mármoles de Lord Elgin (cf. M.^a J. Almagro Gorbea, *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo de arte clásico*, Madrid 2000, pp. 13-22). Aquí pueden contemplarse las figuras y relieves que fueron estímulo poético para Salvador Rueda. De ahí mayormente procede su conocimiento de la estatuaria antigua.

asuntos mitológico-escultóricos (en *Camaféos*, de 1897, pero la serie sonetística «La Bacanal», que allí se incluye, había sido publicada en 1895 en la revista *La Gran Vía*) apunta inequívocamente a que fueran las reproducciones madrileñas del Museo las que inspiraran esta su poesía arqueológica, y así lo corrobora el testimonio del propio escritor en carta dirigida a Alonso Cortés²²; si bien han de ser tenidos probablemente como estímulos en esa misma dirección poemas como los de Keats «On seeing the Elgin Marbles» u «Ode on a Grecian Urn». De modo que, curiosamente, las mediaciones se multiplican entre el mito antiguo originario y la poesía del malagueño: primero, en Grecia, fue el mito oral, luego la literatura mitográfica, luego el arte que plasmaba lo escrito, luego, andando los siglos, la reproducción artística que en escayola repetía los antiguos originales, y por fin la poesía que recuperaba de nuevo la belleza antigua de la forma escultórica y del tema mítico en ella representado.

Ordenando cronológicamente su producción mítico-arqueológica, tenemos, en primer lugar, su obra *Camaféos* (de 1897), en la que se contiene la serie sonetística «La Bacanal», probablemente inspirada en relieves antiguos; de 1900 es *Mármoles*, obra que se compone de veinte sonetos dedicados a obras antiguas —y alguna moderna— de tema mítico, y *Piedras preciosas*, que, comprendiendo a *Mármoles*, añade a esa recopilación alguna pieza más; *El país del sol*, de 1901, tiene otra serie de sonetos sobre «El friso del Partenón»; y un largo poema en serventesios de versos dodecasílabos titulado «Las metopas griegas» (se refiere a las del Partenón) forma parte del libro *Fuente de salud*, de 1906. En todos estos poemas lo descriptivo se combina con la ponderación exaltada de la belleza —realizada tanto en las figuras ideales como en su plasmación escultórica— y a menudo abre paso a interpretaciones simbólicas del mito, como ya anteriormente hemos señalado.

«La Bacanal» (así se había llamado también un libro de versos suyo publicado en 1893, y que contenía el tríptico sobre Acteón que ya hemos comentado) es el título de un conjunto de trece sonetos que desarrollan un argumento continuo: una procesión festiva en honor de Baco que se celebra en la antigua Roma. Que el conjunto sea concebido como procesión y que muchas secuencias sean puramente descriptivas me parece apoyar la hipótesis de que la sugerencia inicial haya sido artística, tal vez algún relieve de puteal o de cratera²³, aunque sin duda aderezada con muchos más detalles, inventados o acarreados de otras fuentes. Véanse estos versos del soneto segundo:

²² Véase B. de la Fuente, *op. cit.*, p. 52.

²³ Tal vez la numerada en el inventario del Museo de Reproducciones como 406: cf. ficha n.º 391 (p. 378) del citado *Catálogo*.

Abren la marcha grupos numerosos
de silenos con pieles revestidos,
que adelantan el paso, confundidos
con grupos de bacantes bulliciosos [...]

Y un escuadrón de sátiros saltantes²⁴
conduce en las corníferas cabezas
hojas de yedra en círculos triunfantes.

La evocación mítica está aquí, además, mediatizada por la representación dramática, según se deduce por su ubicación en la antigua Roma, tiempo ya histórico, y porque en el soneto IV se habla del «actor que avanza declamando». Participa en el cortejo (soneto V) una representación de las cuatro estaciones. El sexto poema parece ser el central, puesto que presenta al dios celebrado en su carro triunfal:

Baco, encima de un carro reluciente,
va por torvas panteras arrastrado,
y en un vaso de plata cincelado,
bebe la espuma del licor hirviente [...]

Detrás del carro del dios marcha otra carroza que representa un lagar (soneto VII), y tras ésta, otro vehículo va cargado de vasijas cinceladas (VIII); los siguientes carros exhiben escenas de niños y ninfas en una fuente (IX), una cacería (X), y sigue a la comitiva un ejército de variados animales, entre los que no faltan elefantes, llamas, cisnes, pavos reales y avestruces (XI y XII); de nuevo en la pieza XII la imagen del dios del vino y sus más próximos acólitos resume el desfile:

Baco, en medio, deslumbra victorioso,
coronado de pámpanas flotantes,
entre sabias ciudades que, triunfantes,
simbolizó el artista prodigioso.

El vino en copas cinceladas prueban
sátiros que, beodos, van saltando,
y a las bacantes lúbricas sublevan [...]

Como broche y corona, el poeta yuxtapone a tan alegres imágenes, por mor del contraste y de la paradoja, muy oportuna para el colofón, la alusión a la caí-

²⁴ La secuencia aliterante 'saltar'+ 'sátiros' tiene ilustre precedente virgiliano en *Ecl.* V 73: *saltantis Satyros...*

da de Roma en una escueta reflexión sobre el triste fin de esta ficticia y pasajera estampa de gozo (XIII):

Borra el festín su embriagador aroma,
se apagan las antorchas, tiembla el suelo,
se abre el abismo, y se sepulta Roma.

En *Mármoles* (que, dada su fuente de inspiración, más bien debería llamarse «Escayolas») hay sonetos dedicados a esculturas modernas como el Moisés de Miguel Angel, pero sobre todo a piezas antiguas: uno a los caballos del carro del Sol en el frontón este del Partenón («En un frontón del edificio griego...»), otro al río del Ática, el Cefiso, esculpido por Fidias en su personificación mitológica para el frontón occidental del mismo templo («Ni en las metopas, ni en el alto friso...»), otro al Hermes praxiteliano («Vigor, frescura, juventud, nobleza...»), otro al famoso grupo de Laocoonte y sus hijos (aquí «Laocoonte»: «En tiempos de la vieja Alejandría...»), otros muchos a varias estatuas conocidas de Venus, como la de Milo («Sobre tu mármol, de hermosura rara...»), otro a la Victoria de Samotracia («De pie en la proa de la nave osada...»), otro a una estatua de un Fauno con platillos («Sujetos los platillos de ambas manos...»), otro a las Parcas esculpidas en el frontón oriental del Partenón («En el frontón de Oriente embellecía...»), otro a Deméter («A través de la veste mal ceñida...»), otro a la cabeza de Zeus («Su ceguera sublime de escultura...»), otro a las metopas del mismo templo, recordando la saga de las bodas de Hipodamía y de la lucha entre los lápitas y los centauros («Pirítoo goza de sus bodas bellas...»), otro a un grupo de Pan y unos niños danzantes («En medio de la gran naturaleza...»), otro, en fin, a una cratera con relieves sobre Baco, sátiros y bacantes. Todas estas piezas le serían conocidas a Salvador Rueda especialmente por las reproducciones del Museo en el que ejercía su profesión, pues de todas las citadas existen réplicas en él, aunque algunas hoy sean identificadas con otros personajes: por ejemplo, las que Salvador Rueda consideraba figuras de las Parcas son seguramente las que hoy se identifican con las diosas Core, Deméter e Iris o bien Dione y Afrodita.

De entre estas composiciones nos vamos a fijar en la dedicada al Laocoon-te, al Hermes y a la Venus de Milo.

El soneto sobre el grupo escultórico de Agesandro, Polidoro y Atenodoro, descubierto en Roma en 1506 y conservado desde entonces en el Museo Vaticano²⁵, es en buena parte descriptivo, pero encierra apreciaciones (v. 1: «En

²⁵ Véase nuestro trabajo «El Laocoonte», en J. L. Arcaz-M. Montero (eds.), *Obras de arte de Grecia y Roma*, Alcalá de Henares 2001, pp. 161-199. A la pervivencia literaria del mito y de la escultura, ahí brevemente estudiada, hay que añadir este soneto.

tiempos de la vieja Alejandría» y v. 10: «que sin palabras gime») que suponen la lectura de la *Historia del arte entre los antiguos* de Winkelmann (1762)²⁶ y del conocido libro de Lessing, *Laocoonte* (1765)²⁷, sobre dicha obra escultórica:

En tiempos de la vieja Alejandría,
Laoconte, en quien se inspiran los creyentes,
lucha contra el poder de las serpientes
que, altiva, Palas con furor le envía.

Recia culebra en sus anillos lía
el cuerpo de sus hijos inocentes,
y él escucha sus gritos impotentes
en medio de la bárbara agonía.

Traspasa el corazón su faz sublime,
su atroz dolor, que sin palabras gime,
la angustiosa expresión de su mirada.

Triunfó el hábil cincel de la pintura,
y dio al aplauso de la edad futura
una tragedia en mármoles labrada.

Extraña puede parecer esa afirmación del verso 2, «en quien se inspiran los creyentes», que sólo se aclara —me parece— en consideración a la ya vista oposición, en la mente de Salvador Rueda, entre religión griega y religión cristiana en cuanto que reflejo y ponderación, respectivamente, de la alegría y del dolor de la existencia humana; como el Laocoonte es, a todas luces, imagen del dolor, el poeta lo ve asimilado, más bien, al mundo religioso del cristianismo; también podría justificarse ese verso —pero es ya excesivo suponer en el poeta una apreciación de tal finura— entendiendo que se hace aquí alusión al impacto del grupo antiguo en la estatuaría religiosa cristiana. Se hace mención de ciertos detalles míticos, como el envío por Palas de las serpientes, que, evidentemente, suponen unas lecturas que van más allá de la contemplación de la obra plástica (el dato constaba en la *Eneida*). Los dos cuartetos glosan el suceso en

²⁶ Pues, frente a las dataciones posteriores a Winkelmann, que son las que ahora se aceptan, de la escultura en tiempos ya romanos (predomina la tesis de que es de principios del siglo I d. C.), Winkelmann fechaba la obra en tiempos de Alejandro y Lisipo. Cf. nuestro citado trabajo «El Laocoonte», pp. 162-163.

²⁷ En efecto, Lessing había señalado que, frente al testimonio virgiliano de *Eneida* II, donde el héroe levanta al cielo *clamores... horrendos*, los escultores, obedeciendo a una ley de su arte, habían rebajado sus gritos convirtiéndolos en gemidos y suspiros, para evitar que la boca abierta en actitud gritadora menguara la belleza de la escultura.

su configuración escultórica; el primer terceto descubre los sentimientos del héroe según los transmite su patética expresión; y el terceto final es un comentario epifonemático sobre el éxito de los artistas y la perduración de la obra. ¿Por qué señala el poeta ese triunfo de la escultura sobre la pintura? Seguramente porque tiene también presente el texto de Plinio el Viejo (*Nat. Hist.* XXXVI 37-38) sobre esa obra, donde se la consideraba como *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum* («obra que ha de ser puesta por delante de todas las de la pintura y la escultura»). De modo que el soneto de Rueda es un poema que contiene no poca erudición, y que no se limita a la descripción externa del maravilloso grupo, según la reproducción que de él había en el Museo²⁸. Y es una muestra más, entre otras muchas²⁹, del amplio impacto en las letras ejercido por esta reliquia del arte estatuario antiguo.

El soneto sobre el Hermes de Praxiteles celebra esta otra gloria del arte griego³⁰, dedicando los cuartetos, más bien, al comentario de la forma, y los tercetos a la ponderación de la excelencia de la imagen y a su significado como «tipo varonil de la hermosura», pues, como ya hemos comentado antes, es casi indefectible en estos poemas mítico-arqueológicos del vate malagueño la constatación de que en las piezas glosadas hay una realización de esa añorada perfección formal, de esa ideal belleza, norte del movimiento modernista:

Vigor, frescura, juventud, nobleza,
 en tu forma engendraron los cinceles,
 y concibió tus líneas Praxiteles
 en un sueño de gracia y gentileza.

Está pidiendo tu ideal cabeza
 una egregia corona de laureles,
 y tu cuerpo la púrpura y doseles
 que se deben al rey de la belleza.

Antes de tú nacer, arte no había;
 la rara perfección, muda dormía
 del mármol pario en la materia dura.

Y del martillo al inspirado choque,
 sacó el maestro del intacto bloque
 el tipo varonil de la hermosura.

²⁸ N.º de inventario: 204, lámina LXX, según el citado *Catálogo* de M.ª J. Almagro, pp. 234-235.

²⁹ Véase un elenco de textos que comentan y ponderan la pieza en el libro de S. Settis, *Laoconte. Fama e stile*, Roma 1999, y en mi citado trabajo.

³⁰ Copia del mismo hay en el Museo de Reproducciones con el n.º de inventario 262, ficha n.º 124 en pp. 124-125, lámina XXXVII, en el citado *Catálogo*.

En el consagrado a la Venus de Milo³¹ puede verse el avance del discurso poético desde la ponderación del aspecto físico de la pieza escultórica —de una forma, por cierto, bastante general, que podría referirse a cualquier otra estatua de Venus— a la glosa del simbolismo mítico de la diosa representada; el poeta pone de relieve su idea de que Venus es el *summum* del mito griego por lo que éste tiene de manifestación de vital alegría, y por ello insiste en el carácter risueño de la diosa, ajeno al llanto (ese llanto y dolor tan esquivados, y colocados por el poeta sólo en el recinto de lo cristiano). Los tercetos, escritos con léxico e imágenes de connotación cristiana, sobre todo la consideración simultánea de Venus como virgen y madre —en lo que se muestra, sin duda, un afán de equivalencia o suplantación—, definen a la diosa como personificación de la belleza, más digna aún que la sabiduría (personificada en Atenea/ Minerva, diosa titular del Partenón) de ser la meta final de los «fervorosos peregrinos», esto es, de la procesión de las Panateneas, pero en realidad, en clave simbólica, de la «infinita procesión humana», como el poeta revela en otro poema sobre la diosa («A Atena», en *El país del sol*, de 1901). Éste es el soneto, a cuya construcción y logro no cabe —me parece— poner ningún reparo:

Sobre tu mármol, de hermosura rara,
¡oh reina del amor tres veces santo!,
hizo el cincel con la belleza un manto,
y de tu cuerpo lo tendió en el ara.

Nunca en tu noble y floreciente cara
tembló una gota de caliente llanto,
y te hace fuente de divino encanto
la luz que viertes, como risa clara.

¡Oh Virgen del amor, Madre clemente!
Fuera tu templo el Parthenón riente,
lleno de fervorosos peregrinos.

Y, en el altar del regio santuario,
tu pecho fuera el místico sagrario,
y tus senos los cálices divinos.

De nuevo en *El país del sol* busca nuestro poeta su inspiración en el arte de la Antigüedad; toda la serie sonetística sobre el friso del Partenón es comentario y descripción poética de las imágenes en relieve, cinceladas por Fidias, que ornaban la parte superior del muro externo de la *cella* de la diosa Atenea, y

³¹ Hay copia en el Museo de Reproducciones: n.º de inventario 339, ficha n.º 167 (pp. 212-213) y láminas LV y LVI del citado *Catálogo*.

varios de los sonetos se referían lógicamente a temas míticos: «Los dioses», «Atena», «Afrodita», «A Atena», con inspiración en los relieves del muro oriental —que representaba la asamblea de dioses, donde confluía la procesión, y a Atenea recibiendo el peplo—, pero también, en lo referente a Atena/ Atenea, con detalles tomados de otras esculturas de la diosa presentes en el Museo de Reproducciones; otros más atendían a los grupos humanos o animales que conformaban la procesión de las Panateneas según estaba figurada en los muros oeste, norte y sur: «Los arcontas», «Las canéforas», «Las doncellas eupátridas», «Los carneros», «Las vacas», «Las cuadrigas», etc. El poeta, una vez más, sin haber visitado el Museo Británico, que guarda las reliquias originales, tuvo conocimiento de ellas a través de las reproducciones madrileñas. Y bien se ve que se apasionó por el tema representado en el friso, por el impacto que dejó en sus páginas: no sólo en esta colección de sonetos, sino también en su drama *Vaso de rocío* (1908), que él define como «idilio griego», pues en él se hace cuestión del tema de la creación escultórica, precisamente en la persona de Fidias, a quien nos presenta en el momento de inspirarse para crear el famoso relieve procesional.

No es de sus mejores sonetos este que reproduce la reunión de dioses en el friso, pero por su interés mitográfico aquí lo reproducimos:

En amplio semicírculo sentados
están los Dioses en honor de Atena,
y una quietud olímpica y serena
se extiende por sus mármoles sagrados.

Entre los sacros Dioses congregados,
Zeus preside la grandiosa escena,
Hera lo mira y con su amor lo llena,
Apolo entona versos inspirados.

Marte levanta la guerrera frente,
Hermes mira la fiesta que esplendente
avanza con sus grupos y cuadrigas.

Y se muestran en gérmenes opimos,
Dionisos, que madura los racimos;
y Deméter, que grana las espigas.

A los dedicados a las diosas de la sabiduría y del amor ya nos hemos referido antes como conjunción de simbolismo y descriptivismo.

Continuando con este interés por la escultura del Partenón, llegamos a *Fuente de salud* (1906), libro de versos al que pertenece el poema «Las metopas griegas». A partir de los relieves de las metopas del Partenón (las del lado sur, que son las mejor conservadas), narra Salvador Rueda la batalla de los lápi-

tas (aquí lapitas) y centauros tras las bodas de Pirítoos e Hipodamia (aquí Deidamia), y lo hace a lo largo de muchos serventesios, en dodecasílabos que tienden al ritmo dactílico, como para poner de acuerdo —como en muchas otras ocasiones— forma clásica y argumento clásico. Se trata, por tanto, de una écfrasis artística, descriptivismo que se adentra en la narración. La semejanza con el relato ovidiano del libro XII de las *Metamorfosis* es sólo lejana, aunque el origen del conflicto consta, bien perfilado, en ambos textos. Este poema, lleno de sensualidad, puede bien ejemplificar, además, esa atención a los impulsos sexuales en el ámbito de la mitología, concretados aquí en una figura como la del centauro —con notorios paralelos en la poesía de Rubén Darío (recuérdese «El coloquio de los centauros», de *Prosas profanas*)—, representante de una naturaleza salvaje y sin civilizar: es el sexo como fuerza natural, ejercido por un ser que es hombre sólo a medias. El poema parte de la alegría de la boda:

Enlázase Pirítoos con su adorada,
y convida a sus bodas a los lapitas;
deslumbra por lo hermoso la desposada,
cuyos ojos parecen luces benditas.

En Tesalia no existe mujer más bella;
Deidamia es dulce nombre de la hermosura;
no hay diosa en el Olimpo que al lado de ella
tenga líneas más regias en su escultura [...];

pero, enseguida, el rapto de la novia y la pasión desbordante del centauro Euritión (el Éurito de Ovidio), se hace objeto de un relato vivo y cuajado de notas sensoriales:

[...] Desmayada, Deidamia va en la carrera
más bella por privada de pensamiento,
y lleva los cabellos como una hoguera
con los ramales de oro libres al viento.

Por fin, abre los ojos estremecida,
y en gritos lastimeros su voz no exclama,
pues piensa que es hermoso sentirse asida
por un febril centauro que ruge y ama.

Él la mira asombrado de su hermosura,
escarceos gentiles traza girando,
y la sella con labios de calentura
anegándola en besos y relinchando.

Y después, con la carne toda encendida,
intenta, en recrugiente lecho de cañas,

la sonda hundirle, llena de amor y vida,
en el hondo misterio de sus entrañas.

Y tras esta lúbrica estampa³², viene el fatal desenlace: la muerte del raptor por una flecha vengativa en el momento en que iba a culminar su intento, momento que recuerda extraordinariamente el desenlace de «Palimpsesto» de Darío en *Prosas profanas* (Diana mata al centauro raptor de una de sus ninfas):

Pero, a su espalda, el arco tiende violento
el fiero prometido que el rapto mira;
sale la flecha rauda, vibra en el viento,
y atraviesa al centauro, que en tierra expira [...]

Aquí termina propiamente la narración mítica, que comenzaba, según decíamos, como descripción de lo tallado en el mármol. Y seguidamente el poeta glosa formalmente la obra de arte, habla del escultor y de sus circunstancias:

De este helénico mito Fidias gigante,
quitando a las figuras velos y ropas,
tomó el bélico asunto que deslumbrante
cinceló a golpes regios en las metopas,

y alzándose a consideraciones más generales, declara el valor y la perenne ejemplariedad de Grecia, con su mitología («mentiras maravillosas»), con su presunto optimismo y culto a la belleza:

¡Oh Grecia!, ¡oh maga! Surge, ciñe las frentes
otra vez tus mentiras maravillosas,
y esta vida, que cuesta sangre a torrentes,
enguinalden tus manos con frescas rosas.

Finalmente destacaremos otra particularidad del poeta en su escritura del mito antiguo, que tiene que ver con una propensión muy suya a los paisajes marinos: el mito es un ingrediente para la idealización del mar. Como bien ha

³² Que no es de extrañar en el que era autor de una novela, próxima al naturalismo, como *La cópula* (1909), cuyo tema gira en torno a la unión sexual (pero escrita en un tono más bien sacralizador y espiritualista, y nunca chabacano). Esa estampa de apareamiento es también muy paralela a las que tenemos en los sonetos «El toro», «El caballo» y «El elefante», que forman la serie «Siembra de gigantes», del libro *Lenguas de fuego* (1908).

destacado G. Díaz-Plaja³³, el modernismo —tanto en Rubén Darío como en el resto de sus representantes, y también, desde luego y de una forma muy especial, en Salvador Rueda— se inspira en el mar, y especialmente en los ambientes mediterráneos (el poeta canario Tomás Morales, 1884-1921, también modernista, canta, en cambio, por razones de patria, al océano Atlántico, pero al Atlántico poblado de mitos griegos), en oposición a la generación del 98, más atraída por la Meseta y por su paisaje de pura tierra; y de esas evocaciones marinas al poeta le es fácil saltar a la idealidad de los mitos griegos: a las legendarias criaturas de las aguas y, sobre todo, a la diosa de la belleza, que en el mar tuvo su origen. Véase este fragmento de «La armonía del mar» (en *El país del sol*, de 1901), donde el tema clásico se encauza en versos hexasílabos, decasílabos y dodecasílabos de ritmo predominantemente dactílico:

Hubo un pueblo antiguo,
la artística Grecia,
que, culta y sensible,
vio flotar en las olas risueñas
ligeros tritones,
gallardas nereidas,
ondinas en camas de rojos corales,
sutiles y aéreas;
y tirando de cintas de espuma,
del mar sacó el carro, la concha entreabierta
donde Venus Urania traía,
amable y egregia,
en dos blancas urnas, los senos redondos,
cual ondas gemelas,
el amor provocando a la risa,
y la gracia marmórea y espléndida [...]

Igual proceso creativo de evocación mitológica a partir de la contemplación del mar en el curso de un viaje tenemos en el poema «Palma de Mallorca. La emigración de los dioses» (de *Cantando por ambos mundos*, obra de 1914). Hay que recordar que ya Rubén Darío había idealizado el paisaje isleño de Mallorca del mismo modo, asimilándolo a la geografía griega, en su «Epístola a Madame de Lugones»³⁴, y sin duda un cierto mimetismo de este poema es dado deducir en el malagueño. El testimonio interno descubre cuál es el plano real («El

³³ *Op. cit.*, pp. 220-225.

³⁴ Cf. A. Hurtado Chamorro, *op. cit.*, p. 28: «En Mallorca —dice el autor— siente aflorar por atávico impulso todo su paganismo».

Jaime Segundo veloz dividía/ el mar en dos lienzos de luz y de oro...», así es el comienzo); de ahí se salta a la onírica visión mitológica (introducida por la fórmula «Yo vi...»), con resabios cuatrocentistas y cancioneriles): una procesión de dioses griegos, navegando tras su ocaso en Grecia, buscan nueva residencia en tierras de Mallorca, y así la isla mediterránea es presentada como refugio de los viejos númenes y de los sublimes ideales helénicos que ellos representaban:

[...] Y es que ya los dioses caídos de Atenas
 buscaron errantes morada más pura,
 y ven de Mallorca las islas serenas
 cual tierra sembrada de luz y hermosura.
 Yo vi, desde el barco que audaz dividía
 el mar en dos lienzos de luz y de oro,
 pasar a los dioses, y oí su armonía
 lanzar a los vientos las voces de un coro [...].

A continuación viene la enumeración del cortejo, formado por Júpiter, Minerva, Juno, Venus y Eros (aquí Heros), Cibele, Apolo, Dionisos, Ceres y Pan, acompañados todos de su correspondiente caracterización y de sus tradicionales atributos. Poema, en fin, que, como muchos otros del autor, expresa esa nostalgia indomable por la Grecia antigua, representada en sus dioses, y esa querencia por el Mediterráneo, idealizado mediante la imaginaria mitológica.

Otra muestra más, y muy reveladora, de la afición de nuestro vate por la mitificación del mar la tenemos en el poema «Mi bocina» (de *Poesías Completas* 1911). Un caracol marino, que el poeta dice tener sobre su mesa, le conduce, como por encanto, cuando lo hace sonar, a la idealidad y belleza del mar: esto es, al mar de la mitología, cuna de Venus y morada de seres divinos:

[...] A cada vez que en el fondo
 de la marina trompeta
 soplo con fuerza gigante
 y arranco la larga arenga,
 cambia la mar de visiones,
 sus figuras se renuevan,
 y surgen a su conjuro
 religiones y leyendas.
 Polifemo, desde un monte,
 lanza una roca estupenda,
 y parte el mar en mil palmas
 que el cielo tapan soberbias.
 Cruza Venus sonriente

en su concha de madreporas,
 y, al estrujar sus cabellos,
 canta el mar, ríe la tierra.
 Pasa Apolo con la lira
 de barras de sol por cuerdas,
 y a su canción, en suspenso
 quedan mar, cielos y estrellas.
 Cruza el alegre Dionisos
 sobre un gran odre que rueda,
 y, al vaivén, ríen las pámpanas
 que en torno a su frente tiemblan [...]

Y no conviene pasar por alto que esta entusiástica memoria de los mitos clásicos viene con mucha frecuencia enmarcada en ritmos que son, a su vez, émulos o transposiciones de los ritmos cuantitativos de la poesía grecorromana, especialmente el ritmo dactílico. Con lo cual el retorno a la Antigüedad lo es de doble manera: en la materia y en la forma. Uno se siente tentado a decir, en este sentido, que el Modernismo —según versión de Salvador Rueda— es una repetición del Renacimiento o un peculiar renuevo del Neoclasicismo, que se diferencia del Neoclasicismo propiamente dicho, entre otras cosas, por la mayor viveza y calidez de las evocaciones antiguas, y del Renacimiento, porque es sólo movimiento poético, no filológico, interesado más en restaurar el espíritu que la letra antigua, y un espíritu antiguo, un tanto idealizado, parcialmente falseado y forjado a la medida de los deseos.

Después del Modernismo las corrientes vanguardistas serán mucho menos propensas al mito clásico: Pan morirá de nuevo en nuestra poesía³⁵. Y después de las vanguardias y después de la generación del 27, se impondrá la ocasional recreación culturalista, no pocas veces desmitificadora, de héroes y dioses. El siglo XX había comenzado con un énfasis classicista que no tuvo apenas continuidad. Para la historia de la Tradición Clásica en la literatura española, Salvador Rueda es, en cualquier caso, un testimonio y un hito insoslayable. Eso es, al menos, lo que hemos pretendido demostrar en estas páginas.

³⁵ Sobre este argumento elabora su tesis doctoral Modesto Salvador Reina, que pronto será defendida (*Mitología Clásica en la poesía española del siglo XX (1918-1936). La muerte de Pan*). Al autor quiero agradecer conversaciones, estímulos, información e intercambio de puntos de vista sobre estos temas.