

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Española II**



**LA POESÍA LÍRICA DE JOSÉ MARÍA PEMÁN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Katarzyna Madyjewska**

Bajo la dirección del doctor:  
José Paulino Ayuso

**Madrid, 2006**

- **ISBN: 978-84-669-2896-0**

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología  
Departamento de Filología Española II

LA POESÍA LÍRICA DE JOSÉ MARÍA PEMÁN:  
EL SENTIDO DE LA VERTIENTE RELIGIOSA.

TESIS DOCTORAL

Katarzyna Madyjewska

Director: Dr. José Paulino Ayuso

Madrid  
Noviembre de 2005



A mis padres  
y a mis "padres".



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
I. PRESENTACIÓN DEL POETA.....	21
1. 1. BIOGRAFÍA.....	21
1. 2. LA TRAYECTORIA DEL OLVIDO Y DE LA REIVINDICACIÓN.....	33
1. 3. EL POETA AL LADO DEL GRUPO DEL 27.....	53
1.3.1. <i>En los comentarios ajenos</i> .....	54
1.3.2. <i>Los paralelismos y divergencias con la poesía de su tiempo</i> .....	58
1.3.3. <i>El poeta neopopularista de su época</i> .....	63
1.3.4. <i>Dentro del neoclasicismo</i> .....	67
1. 4. DIÁLOGO CON LAS TENDENCIAS LITERARIAS DE SU TIEMPO.....	74
1.4.1. <i>El modernismo: desde la negación hacia el reconocimiento</i> .....	76
1.4.2. <i>La influencia de la poesía costumbrista</i> .....	83
1.4.3. <i>El neopopularismo</i> .....	94
1.4.4. <i>Pemán frente a la poesía pura</i> .....	107
1.4.4.1. Entre Brémond y Valéry.....	107
1.4.4.2. Herencia estilística del vanguardismo.....	121
1.4.5. <i>El simbolismo</i> .....	128
1.4.5.1. El aporte del simbolismo en el lenguaje religioso de Pemán.....	128
1.4.5.2. Las <i>correspondencias</i> simbolistas y las analogías pemanianas.....	134
1.4.5.3. Otros puntos de contacto con el simbolismo.....	139
1.4.5.4. La influencia de Juan Ramón Jiménez.....	147
1.4.5.5. El simbolismo de los hermanos Machado.....	152
1.5. TRES ENFOQUES DE LA POESÍA RELIGIOSA: LA MÍSTICA DEL SERVICIO, LA NUPCIAL Y DE LA AMISTAD.....	154
1.5.1. <i>Puntos de contacto con los Ejercicios de San Ignacio de Loyola y con la poesía meditativa</i> .....	154
1.5.1.1. Entre San Ignacio y San Francisco.....	154
1.5.1.2. Las consecuencias de la estructura de los <i>Ejercicios</i> para la poesía pemaliana.....	157
1.5.1.3. La aplicación práctica del esquema meditativo en la poesía.....	165
1.5.2. <i>Homenaje a los poetas místicos carmelitas</i> .....	183
1.5.3. <i>“Homenaje a Ramón Llull”</i> .....	200
II. LA POESÍA RELIGIOSA.....	219
2.1. LA POESÍA RELIGIOSA CRISTIANA.....	219
2.1.1. <i>Algunas dudas y reflexiones preliminares</i> .....	219
2.1.2. <i>El poeta religioso en su época</i> .....	222
2.1.3. <i>La poesía cristiana: el contenido sagrado al lado del contenido artístico de la poesía religiosa</i> .....	226
2.1.4. <i>La poesía ante un Tú</i> .....	236
2.1.5. <i>El problema del vocabulario sacro</i> .....	237
2.1.6. <i>¿Es oportuna la poesía de la serenidad en la posguerra?</i> .....	244
2.1.7. <i>¿Es Pemán un poeta místico o ascético?</i> .....	250
2. 2. PREMISAS POÉTICAS Y VITALES.....	255
2.2.1. <i>Notas introductorias al enfoque platónico y tomista de la poética pemaliana</i> .....	255
2.2.2. <i>El clasicismo: universalismo y oportunidad para una nueva poesía religiosa</i> .....	262
2.2.2.1. El humanismo y la garantía de seguridad.....	262
2.2.2.2. El antídoto contra la deshumanización. El homenaje a la belleza.....	267
2.2.2.3. El clasicismo pragmático como posibilidad del diálogo.....	270
2.2.2.4. El afán de incorporar las conquistas recientes en una poética.....	272
2.2.2.5. La revolución al servicio de la nueva poesía religiosa.....	276
2.2.3. <i>El ideal de la poesía como una labor artesana</i> .....	277
2.2.4. <i>La idea de las cosas y del poeta mismo plasmada en la poesía</i> .....	285
2.2.5. <i>La belleza e infinitud dentro de los límites de una forma</i> .....	292
2.2.6. <i>La poesía como forma de conocimiento y posesión</i> .....	294
2.2.7. <i>Consideraciones en torno a la exactitud, humildad y sencillez</i> .....	299
2.2.8. <i>El poeta de certidumbres trascendentales</i> .....	303
2.2.8.1. Lo bueno, lo uno y lo verdadero.....	307
2.2.8.2. El obsesivo trato con la Belleza.....	308
2.3. LA METAPOESÍA.....	314

2.3.1. <i>Búsqueda de la poesía total. El camino lírico hacia Dios.</i>	314
2.3.2. <i>La poesía de re-creación y alabanza en Las flores del Bien.</i>	326
2.3.3. <i>La palabra-pantalla y la palabra hacia el nombre divino.</i>	327
2.4. <b>DIALOGO.</b>	331
2.4.1. <i>Invocaciones.</i>	333
2.4.2. <i>Técnicas de autodistanciamiento mediante la dialéctica interior.</i>	334
2.4.3. <i>Trascripción de diálogos.</i>	336
2.3.4. <i>Forma de oraciones y salmos.</i>	338
<b>III. EL MUNDO DIVINO.</b>	<b>347</b>
3.1. <b>LOS LÍMITES DE LA RAZÓN Y LA CIENCIA DEL AMOR DIVINO.</b>	347
3.1.1. <i>La afirmación y el tormento de la razón.</i>	347
3.1.2. <i>El aprendiz de lecciones.</i>	351
3.1.3. <i>Las diversas ciencias del poeta. La ciencia del amor humano y divino.</i>	352
3.1.4. <i>El conocimiento por carencias y el hombre conocido por Dios.</i>	358
3.2. <b>DIOS.</b>	359
3.2.1. <i>Los nombres divinos.</i>	359
3.2.2. <i>Mysterium tremendum de paz y delicadeza.</i>	361
3.3.3. <i>La antropomorfización de Dios.</i>	364
3.3. <b>EL MUNDO DIVINO EN ANALOGÍAS.</b>	366
3.3.1. <i>La imaginación analógica.</i>	366
3.3.2. <i>La creación.</i>	370
3.3.2.1. <i>La presencia divina.</i>	370
3.3.2.2. <i>La infinitud dentro de lo finito.</i>	371
3.3.2.3. <i>La amistad con las criaturas.</i>	373
3.3.2.4. <i>La creación dialogante.</i>	374
3.3.2.5. <i>El manual de vida presente en la creación.</i>	375
3.3.2.6. <i>El sentido de la creación visto a través del corazón humano: alabanza y segunda creación.</i>	377
3.3.2.7. <i>Las cualidades divinas.</i>	379
3.3.2.8. <i>La declaración divina del amor: locus amoenus divino y humano.</i>	384
3.3.3. <i>La música.</i>	387
3.3.3.1. <i>La música universal.</i>	387
3.3.3.2. <i>La música interior.</i>	392
3.3.3.3. <i>El silencio sonoro.</i>	394
3.4. <b>LOS MOTIVOS BÍBLICOS.</b>	396
3.4.1. <i>La creación del mundo.</i>	399
3.4.2. <i>El arquetipo de la caída del hombre en el Paraíso.</i>	401
3.4.3. <i>Las imágenes navideñas.</i>	403
3.4.4. <i>Los motivos de la Pasión y de la Cruz.</i>	404
3.4.5. <i>La Redención y la Resurrección.</i>	407
3.4.6. <i>La Eucaristía.</i>	409
3.4.7. <i>Cantar de los cantares.</i>	412
3.4.8. <i>La personificación de la sabiduría.</i>	413
3.4.9. <i>Otros motivos y símbolos.</i>	413
3.5. <b>POESÍAS MARIANAS.</b>	417
<b>IV. EL MUNDO HUMANO.</b>	<b>427</b>
4.1. <b>LA VIDA SENCILLA Y BELLA.</b>	427
4.1.1. <i>Imágenes de la vida.</i>	427
4.1.2. <i>La afirmación del cuerpo humano.</i>	429
4.1.3. <i>El camino de la vida.</i>	432
4.1.4. <i>El adentramiento.</i>	434
4.1.6. <i>La posesión de la realidad.</i>	440
4.1.7. <i>La premisa del asombro.</i>	442
4.1.8. <i>El mandamiento de la alegría.</i>	443
4.1.9. <i>La alabanza.</i>	445
4.1.10. <i>El querer.</i>	447
4.1.11. <i>La plenitud.</i>	448
4.1.12. <i>El pecado.</i>	449
4.1.13. <i>La muerte.</i>	450
4.1.14. <i>La seguridad de las paradojas.</i>	453

4.2. LA ANGUSTIA DEL POETA CRISTIANO.....	456
4.2.1. <i>La soledad</i> .....	456
4.2.2. <i>El anhelo de amor, luz y belleza</i> .....	457
4.2.3. <i>El blando dolor</i> .....	462
4.2.4. <i>La inmensidad llama a la inmensidad</i> .....	465
4.3. EL TIEMPO.....	468
4.3.1. <i>La valoración positiva del tiempo</i> .....	468
4.3.2. <i>Ciclos de la vida humana</i> .....	469
4.3.3. <i>Imágenes del alba, mediodía y atardecer</i> .....	472
4.3.4. <i>Las estaciones del año y las estaciones interiores</i> .....	474
4.3.5. <i>El instante</i> .....	477
4.3.6. <i>La eternidad y la antigüedad nueva</i> .....	479
4.4. EL AMOR HUMANO.....	480
4.4.1. <i>El amor de amigo</i> .....	480
4.4.2. <i>La revelación de Dios junto a la figura femenina</i> .....	482
<b>V. LOS RECURSOS ESTILÍSTICOS.....</b>	<b>487</b>
5.1. LOS SÍMBOLOS Y LAS CUALIDADES RECURRENTES.....	487
5.1.1. <i>Las flores: imagen de la belleza y otros significados</i> .....	487
5.1.2. <i>La rosa</i> .....	493
5.1.3. <i>El jardín</i> .....	495
5.1.4. <i>El agua</i> .....	498
5.1.5. <i>El mar</i> .....	501
5.1.6. <i>El viento</i> .....	503
5.1.7. <i>Las aves</i> .....	506
5.1.8. <i>La pureza y transparencia</i> .....	506
5.1.9. <i>La luz</i> .....	507
5.1.10. <i>La serenidad</i> .....	508
5.1.11. <i>La dulzura</i> .....	509
5.1.12. <i>Lo blando</i> .....	509
5.1.13. <i>Lo profundo</i> .....	510
5.1.14. <i>La elevación</i> .....	510
5.1.15. <i>La desnudez</i> .....	511
5.2. OTROS RECURSOS.....	513
* <i>El vocabulario divinizador</i> .....	513
* <i>Las imágenes mitológicas</i> .....	517
* <i>Las metáforas, metonimias, imágenes alegóricas y simbólicas</i> .....	517
* <i>El color</i> .....	519
* <i>El olor</i> .....	521
* <i>Las sinestesias</i> .....	522
* <i>Las moralejas</i> .....	523
* <i>El vocabulario arcaizante</i> .....	524
* <i>Las animizaciones y personificaciones</i> .....	524
* <i>Los grandes fenómenos con mayúsculas</i> .....	526
* <i>Los pronombres</i> .....	528
* <i>Las enumeraciones</i> .....	530
* <i>El impresionismo</i> .....	531
* <i>Las inserciones</i> .....	532
* <i>Los diminutivos</i> .....	533
* <i>La anáfora</i> .....	533
* <i>El encabalgamiento</i> .....	534
* <i>El imperativo</i> .....	535
* <i>Las exclamaciones</i> .....	535
* <i>Las interrogaciones</i> .....	536
* <i>El esquema de negación-afirmación</i> .....	536
* <i>El orden interior de los poemas</i> .....	537
* <i>Simetrías, paralelismos, repeticiones</i> .....	539
* <i>Los políptotos</i> .....	541
* <i>La hipérbole, las redundancias y los ejes de significado</i> .....	543
* <i>Las aliteraciones</i> .....	545



* <i>Las onomatopeyas</i> .....	545
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>546</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>555</b>

Abreviaturas empleadas de las obras de José María Pemán:

*VS- De la vida sencilla*

*NP- Nuevas poesías*

*RR- A la rueda, rueda...*

*BSC- El barrio de Santa Cruz*

*SDM- Señorita del Mar*

*PS- Poesía sacra*

*FB- Las flores del Bien*

*OC- Obras completas, 7 vols., Madrid, Escelicer, 1947-1968.*

*O- Obras de José María Pemán, 17 vols., Madrid, Edibesa, 1997.*

*OS- Obras selectas, inéditas y vedadas, 5 vols., Barcelona, Dopesa, 1971-1972.*



## Introducción.

En este trabajo nos centramos en la vertiente religiosa de la poesía de José María Pemán, sin olvidar que fue un personaje que cultivó todos los géneros: el teatro, el cuento, la novela, el ensayo y el artículo periodístico. A pesar de haber creado una obra tan copiosa, Pemán no elaboró ningún sistema filosófico. Sus ensayos tocan aspectos muy dispersos de la vida, cultura y sociología de su tiempo, sin embargo, su poesía gira alrededor de un número reducido de temas y se mantendrá en esta línea hasta en los poemas tardíos. El análisis de toda la obra poética de Pemán en un estudio de estas características es irrealizable dado su gran volumen, así que dejamos aparte la poesía de compromiso, como *Poema de la Bestia y el Ángel* y los versos escritos en plena Guerra Civil. El estudio puede pasar por incompleto al reducir el campo de investigación, sin embargo queremos ofrecer la síntesis de la veta religiosa que se encuentra principalmente de la poesía intimista de Pemán. Pretendemos analizar su obra desde los poemas anteriores a *De la vida sencilla* (1923), hasta los posteriores a *Las flores del Bien* (1946), su último poemario. *A la rueda, rueda...* (1928) sirve de eslabón intermedio y marca un tránsito al neopopularismo simbolista, pero a partir de ese libro es muy difícil definir a ciencia cierta cuándo Pemán alcanza su madurez poética. En cada etapa se encuentran elementos y estilos parecidos en diferentes proporciones.

El primer capítulo presenta a Pemán como uno de los personajes más conocidos de su época y ofrece unas consideraciones de tipo general acerca de su obra, sobre todo lírica. Nos detenemos en los diversos juicios sobre el poeta, que en el auge de su actividad literaria fue más bien desatendido por parte de la crítica universitaria. Posteriormente, junto a olvidos y desfavorables juicios de los historiadores de la moderna lírica española, encontramos otros elogiosos. Determinados silencios o reproches, así como otras incondicionales alabanzas, se explican por el carácter polémico del papel político de Pemán durante la Guerra Civil. La desinformación acerca de su trayectoria posterior y las emociones que suscitó su poesía comprometida, contribuyeron a la marginación de su poesía religiosa intimista. Situamos al poeta en el contexto de su época literaria, al lado del grupo del 27. Aclaremos por qué no nos parece del todo válida la suposición de que Pemán

carecería de interés por ausencia del vanguardismo en su poesía. Principalmente, porque lo incorporó en el nivel formal. Es cierto que con retraso, pero entonces habría que plantearse la pregunta de si la lírica de un poeta tiene valor sólo si él es *de su tiempo*, con estrecho ajuste cronológico, sin exceder los límites establecidos por los manuales de literatura. La poesía de Pemán, carente de hallazgos espectaculares, se crea al margen de las modas, casi en solitario. No obstante, no nace *ex nihilo* y se inspira en varios poetas, también en los de su tiempo inmediato. En cada época, por más que se propaguen nuevas corrientes y por muchos seguidores que éstas tengan, con frecuencia se encuentran poetas apartados de los movimientos literarios del momento. Esta característica es parcialmente aplicable a Pemán. Parcialmente, porque no escribía en una radical desconexión con la creación de sus coetáneos, sino que se instauró en las dos vertientes principales: el neopopularismo y el neoclasicismo.

En su larga trayectoria, partimos del impacto del modernismo, a pesar de las iniciales reticencias del poeta, y de la influencia de la corriente costumbrista representada por J. M.<sup>a</sup> Gabriel y Galán. El punto de viraje se marca con el neopopularismo que decisivamente cambia la poesía pemaniana. También pasamos revista a las reflexiones de Pemán sobre la poesía pura, dado que interfieren en sus ideas acerca de la poesía religiosa. El poeta a su manera tomó parte en el debate desde la distancia de los años y tras haber contemplado sus resultados. De la relevancia prestada a la dimensión humana de la poesía dan testimonio sus artículos de posguerra, cuando todavía analizaba las secuelas literarias de los años 20 y 30. Tomó en consideración la pureza de inspiración como la pureza de fuente, pero por otro lado, influido por Juan Ramón, se pronunció sobre el papel de la palabra, sobre la importancia de la elaboración racional del poema y reivindicó el espacio humano en la lírica. A primera vista tomó partida por H. Brémond, pero simultáneamente expresó aprecio por Valéry, y hasta creía que éste indirectamente había contribuido a la apertura de la poesía a lo humano, al haberle proporcionado nuevas herramientas.

La parte dedicada al simbolismo nos ofrece ocasión para comentar el uso de sus recursos en el campo semántico y la construcción de la expresión religiosa. Analizamos el trasfondo del título de *Las flores del Bien*, como reinterpretación y polémica con las *correspondencias* de Baudelaire y la analogía simbolista. Mostramos que Pemán en todos los sentidos vuelve a la analogía de origen tomista, en cuanto expresión de la belleza, verdad y bien del Dios personal. Para completar el cuadro, repasamos los principales aspectos del magisterio de J. R. Jiménez, que marca decisivamente los motivos empleados

en la poesía pemaniana. También los hermanos Machado proporcionaron un modelo para convertir en simbólica la poesía popular.

La última parte del primer capítulo entra en el ámbito de tres enfoques de la poesía religiosa en los que Pemán se inspiró: el esquema meditativo de los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola y su mística del servicio; la mística nupcial y otras imágenes desarrolladas por los poetas carmelitas españoles; y la mística de la amistad con Dios, visible sobre todo en “Homenaje a Ramón Llull”. La combinación de varias imágenes testimonia que se trata de una fusión casi orgánica, dado que el poeta experimentaba con esas fuentes ya desde sus composiciones tempranas. Prestamos más atención sobre todo a la veta ignaciana. Tras unas observaciones acerca de la poesía meditativa en general y el esquema ignaciano en particular, intentamos vincularlas directamente con su realización por parte de J. M.<sup>a</sup> Pemán, dado que algunos rasgos se hallan como equivalentes y comunes en su obra. Mediante la resonancia de la poesía metafísica tanto en la forma como en el contenido, el poeta simplemente vuelve a la forma lírica que estaba en auge en el tiempo de la práctica de los *Ejercicios* ignacianos. Una meditación poética puede permitirse realizaciones muy variadas en función de inclinaciones personales del autor, así que en algunos casos se aparta del esquema e introduce notas nuevas. Por tanto, merecen ser mencionados algunos poemas que no tienen una distinción muy marcada entre sus partes constituyentes, pero que por su estructura, título o tema se alinean en el grupo de composiciones meditativas. Destacamos que el aporte de Pemán a la reinterpretación del esquema meditativo se traduce en adaptarlo a la expresión neopopularista y simbolista a la vez.

El segundo capítulo se inicia con una serie de consideraciones generales acerca de la poesía religiosa, dado que falta uniformidad en los criterios que se le aplican. Intentamos enfocar el tema de modo que nos lleve a entender mejor a Pemán. Apenas trataremos, salvo cuando la discusión lo imponga, los aspectos histórico-literarios de la obra de otros autores, o su evolución en el movimiento literario, por ser temas tratados extensamente en diversos estudios. Repasamos los juicios y las expectativas, muy discrepantes, que se plantean en torno a la lírica religiosa. Sobre todo, las voces que exigen *sentimiento*, *vivencia* o autenticidad, y que en realidad pretenden juzgar la experiencia personal del poeta, descuidando a veces criterios artísticos. Destacamos la confusión en las pretensiones de equiparar la poesía al fenómeno religioso. Distinguimos entre varias connotaciones que puede provocar el concepto de poesía menor, en relación a la religiosa. Su contenido varía en función del crítico y discrepa de la opinión de Pemán. Además, subrayamos las

opiniones que confieren valor a la expresión de un credo común. Por fin, describimos la sorprendente tendencia a interpretar como religiosos sólo aquellos poemas que no se sirvan de un vocabulario sacro, ni pertenezcan a la expresión de un credo. El énfasis excesivo en ese subjetivismo nos llevaría a minusvalorar la lírica que reconoce lazos de fe comunitaria. Recordamos en varios sitios el desconocimiento de la poesía pemaniana, que en muchos casos prescinde de pistas léxicas, pero que construye un juego de significados inequívocos dentro del marco cristiano. Llegamos a la idea de la poesía cristiana que reconoce lazos de un ser humano con Dios, y sus vínculos con el mundo vistos desde esta óptica. Excluimos a Pemán del amplio grupo de poetas que tratan la divinidad como una fuerza o en términos panteístas, pues su poesía es de tipo oracional ante el *Tú* divino personal, y además se dirige a *Él* con reverencia. Al mismo tiempo planteamos el problema del compromiso de la poesía con la realidad de posguerra. Revisamos las posibles pretensiones de minusvalorar una poesía donde la denuncia esté ausente, y vemos que es posible guiarse por otros criterios, comunes para los poetas del credo cristiano que conscientemente renuncian a imágenes devastadoras para salvar el núcleo intacto de la belleza y del bien. En vista del abuso del término *mística* aplicado a la poesía, negamos que pueda aplicarse estrictamente a la obra pemaniana, aunque no falten referencias léxicas. Más se ajusta a la tendencia ascética, aunque también destacamos la confusión en la definición de este término, que interpretamos con criterios estrictamente cristianos en el sentido de *ascender* a Dios por medio de las criaturas.

La siguiente parte profundiza en la poética de Pemán, sometida a las premisas definidas ya al inicio de su oficio de escribir. Con el transcurso del tiempo se enriquecieron en matices, sin embargo, los enfoques centrales conservaron un rumbo inalterable. Destacamos su deuda con el platonismo y el tomismo. Especialmente el tomismo contribuyó a la insistencia en los sentidos, el conocimiento y el mundo de formas visibles. Vino filtrado por las lecturas del filósofo francés Jacques Maritain, y se confirmó con las de Eugenio D'Ors, Jaime Balmes y el pintor Nicolás Poussin. La balanza entre la tradición y la renovación en el caso de Pemán se inclinaba hacia la conservación del clasicismo en la poesía, sin embargo, su poesía prueba que no le fue indiferente la renovación perseguida por sus colegas. Se mantuvo más cauteloso y parece que incorporaba novedades según una táctica de prudente espera a que pasasen a establecerse como norma. Postulaba que la revolución poética de los 20 no se desperdiciara sino que se convirtiera en una base sólida para las generaciones siguientes. Sus sugerencias llevan a la conclusión de que Pemán en cierto sentido quería incorporar aquella época al canon literario de lo clásico. Su clasicismo

es pragmático, como filtro de las sucesivas corrientes poéticas. Deseaba protegerlo como cauce de la belleza, del humanismo y universalismo. Sobre todo, le interesaba el potencial de las conquistas literarias al servicio de una nueva poesía religiosa.

La idea del oficio artesano del artista se justifica también por los propósitos que Pemán planteaba a la poesía. Insistía en los recursos racionales, así que un poeta *artesano* es experto en recursos formales, con el fin de plasmar con perfección la *idea* de las cosas. El poeta está así al servicio de la *idea* y de la belleza. El vencimiento de la resistencia de la forma supone el logro del que la ejecuta. Precisamente en esta superación dentro de los límites consistía el reto de la poesía *artesana*. La *idea* en la poesía de Pemán tiene una dimensión doble: la platónica y la tomista. Tiende a sintetizar el conocimiento acerca de una cosa, simple y exacta. Al mismo tiempo, la percepción de *ideas* menores depende de algún punto de vista más elevado y superior a ellas, que el poeta identifica con Dios. La poesía es para Pemán una forma de conocimiento superracional que permite poseer el universo abarcado. El poeta manifiesta también su apego a los cuatro trascendentales del ser: el bien, la verdad, la belleza y lo uno, que trata en los contextos más diversos y suele destacar con mayúsculas. La belleza, y el «obsesivo trato» con ella, subordinaron la poética y la expresión formal de Pemán. La belleza para él era nombre divino, así que el homenaje a ella se convertía en homenaje a Dios.

La metapoética ocupa un lugar destacado y preside todos los poemarios pemanianos. Busca comunicación e identificación con los lectores. Explica el deseo de la poesía total, que ascienda a Dios por el mundo visible. Plantea la segunda creación del mundo dentro de un poema y pretende salvarlo del sinsentido. Lo ve como bello y rebosante de comunicados. Según Pemán, el fin de la poesía consiste en alabar a Dios y perseguir Su nombre, exacto e inalcanzable al mismo tiempo. Incita a que un poeta no pierda el instinto de lo bello y cultiva la actitud de apertura a la sorpresa. La disposición a asombrarse es el principio fundamental del proceso creador e impide la visión del mundo como obvio. Subrayamos también que es una poesía de diálogo: con Dios, con hombres, consigo mismo y con el mundo. El análisis nos lleva a reconocer que numerosos poemas toman forma de oraciones y salmos, de acuerdo con todas las características atribuidas a este tipo de composiciones.

El tercer capítulo se centra en el conocimiento del mundo como divino. El poeta reconoce el valor de la razón humana y mediante varias imágenes remite a la captación de la infinitud en formas cerradas. Al mismo tiempo expresa el tormento resultante de las fronteras racionales ante Dios y postula su rendición ante el misterio. Entre los conceptos



más recurridos están las diversas *ciencias*: rasgos positivos formados en un proceso. El cruce entre el conocimiento racional y la experiencia del amor divino lleva al poeta a conciliarlos en la *ciencia del amor* que tiene sus propias leyes y es inseparable de las paradojas. Se encuentra tanto en el amor humano como en el divino. Pemán presenta también la inversión de este fenómeno al plantear el conocimiento del hombre por Dios.

Analizamos la imagen del mundo divino a partir de las referencias directas a Dios y los nombres con que el poeta le invoca. Oscila entre el Dios del *mysterium tremendum* y el de ternura, con énfasis en este segundo rasgo. Lo hace más cercano mediante frecuentes antropomorfizaciones. Pemán conoce a Dios sobre todo por analogía con lo que ve en la creación. Este procedimiento muestra el parentesco con la analogía tomista y difiere significativamente de las *correspondencias* de Baudelaire y de las analogías simbolistas, pues las *correspondencias* conservan todavía la dirección vertical de referencia a algo superior, pero renuncian a su meollo, el Dios personal. Mientras que el simbolismo propiamente dicho optó por las referencias analógicas horizontales, limitadas al mundo de objetos y sentimientos, la creación en Pemán habla de las cualidades divinas por la analogía que reflejan en ella, guardando la independencia de la fuente. El poeta introduce también una estrecha relación entre el hombre y el paisaje. La creación se filtra por el corazón del hombre, así que su sentido se endereza o tergiversa en función de la transparencia humana. Pemán *asciende* a Dios gradualmente mientras pasa por el conocimiento del mundo creado. El interés por las criaturas se explica por su Creador, porque el poeta halla en ellas una fuente inagotable de analogías. No se convierten en meta sino que invitan a buscar a Dios y dan el testimonio más seguro de la presencia divina y de su belleza. Cada elemento es letra del alfabeto del amor y le enseña al poeta un *modus vivendi* a lo divino. Destacamos la frecuencia con que la creación se convierte en lugar de encuentro amoroso entre los seres humanos, y de ellos con Dios. La poesía de Pemán es también un constante diálogo con las criaturas, a menudo en pie de igualdad y con énfasis en lazos de amistad. La música anuncia la bondad de la creación y establece una unión entre ésta y el poeta; une varios estímulos sonoros y crea una sinfonía en el mundo. El callar y la sonoridad no se excluyen; por tanto, el silencio sonoro subyace en la raíz de muchos temas de esa poesía. El mismo fenómeno funciona en el plano interior del sujeto lírico.

La última sección sistematiza los motivos bíblicos presentes en la poesía pemániana: la creación del mundo, el arquetipo de la caída del hombre en el Paraíso, las imágenes navideñas, la Pasión y la Cruz, la Redención y la Resurrección, la Eucaristía, el *Cantar de*

*los cantares*, la personificación de la Sabiduría, y otros. Adjuntamos una parte dedicada a las poesías marianas.

El cuarto capítulo recoge los diversos aspectos de la vida humana planteados por Pemán en la poesía. Suelen presentarse con imágenes positivas de sencillez y belleza, aunque no falte el concepto de la vida como *militia*. El poeta afirma el valor del cuerpo humano, tratado como colaborador del alma. La vida se presenta como un camino que apunta hacia un horizonte (Dios), pero atraviesa las bellezas de mundo e invita a guardarlas en el corazón. El poeta adentra lo que contempla para darle un significado nuevo. Propone una serie de premisas vitales, cuyo eje principal es el asombro al descubrir una por una todas las cosas de nuevo. Dentro del orden que no cambia ve una cantidad infinita de variantes y percibe una realidad dinámica. Presta importancia a la alegría percibida en la creación y recomendada al ser humano. También en la actitud ante Dios en su poesía se manifiesta la alabanza y gratitud; y menciona otras dimensiones, como la decisión de la voluntad o el deseo de plenitud. En varios pasajes surge la presencia del pecado humano como descomposición del corazón y su repercusión en los vínculos con la creación. La muerte en Pemán cuenta con un tratamiento positivo, como llegada a la meta soñada, a la que se enfrenta en solitario, pero sin dejar de considerar la supervivencia del ser humano entero en el más allá. También las paradojas surgen debido al cruce de lo humano con lo divino.

Pemán canta una soledad serena y recuerda que el dolor tiene su rumbo y finalidad. De esta manera se sitúa entre los filas de los poetas cristianos que discrepan de la imagen de un poeta angustiado por la desesperanza. Las imágenes de abatimiento se interpretan como un viaje «entre luz y luz». El poeta tiene la mirada fija en el futuro que le traerá paz. Sus ansias se dirigen a la belleza, a la luz, a volar, a una lejanía, y en muchos casos detrás de ellos revela la figura divina. El ser humano se presenta como un abismo o una inmensidad que sólo otra inmensidad personal puede llenar.

Los límites temporales no obstaculizan la experiencia de la eternidad. La vida en Pemán es un tranquilo recorrido por todos sus ciclos. Además desde *De la vida sencilla* a *Las flores del Bien* traslada las imágenes del alba, mediodía y atardecer, con sus correspondientes peculiaridades, a las experiencias humanas del amor y de la poesía. Tratamiento parecido reciben las estaciones del año convertidas en las estaciones del corazón. El poeta se fija en la importancia de un instante que comunica con la eternidad. Percibe en el mundo y en sí mismo la dinámica de una eternidad que se va transformando.

Dedicamos una parte al análisis del amor humano en la poesía pemaniana. A semejanza del amor divino, pone énfasis en el valor de la amistad y el avanzar en su *ciencia*. La figura femenina desempeña el papel de reflejo de las cualidades divinas por analogía: la belleza, la paz, la luz, etc. Existe correlación entre ella y la armonía. La amada en Pemán es idealizada, e intermedia también entre él y la belleza del mundo.

El quinto capítulo está dedicado a los símbolos, las imágenes y cualidades más recurrentes, a través de sus diversas manifestaciones. El poeta explota la imagen de una flor o una rosa como una señal infalible de la belleza y perfección divina, un elemento que entra en la comunicación más inmediata con Dios. El jardín se inserta a veces en los moldes modernistas y simbolistas del espacio de tristeza, pero casi siempre es un espacio interior donde se cultiva la belleza, nace la poesía y allí se encuentra a Dios. El agua representa las pasiones humanas, y su grado de transparencia se convierte en imagen del estado de gracia del ser humano. El mar recoge las cualidades de eternidad y renovación, la libertad dentro de límites y presagia algo divino; funciona también en alegorías de la vida por donde navega la voluntad humana. El viento se convierte en mensajero, genera la música del mundo y es espíritu que envuelve la belleza de las flores. Mencionamos también la presencia de las aves, como los únicos representantes destacados de la fauna. Las cualidades de la creación y de los conceptos abstractos, que por analogía remiten a las cualidades divinas o a la actitud de un ser humano ante Dios son: pureza, transparencia, luz, serenidad, blandura, dulzura, profundidad, elevación, desnudez.

Analizamos los contextos de uso del vocabulario sacro, que determina el carácter religioso de muchos poemas e introduce el aire sagrado en la creación o la vida humana, pero también funciona en imágenes intranscendentes. A su lado aparecen alusiones mitológicas, que destacamos como un intento de compaginar varias referencias culturales clásicas con las cristianas. Mencionamos los recursos estilísticos que en la mayoría de los casos se agrupan en torno al simbolismo, como el color, el olor, las sinestesias; o también según el neopopularismo: el hábito de introducir moralejas poéticas, las animizaciones y personificaciones, los diminutivos, las inserciones, las anáforas, las aliteraciones, las onomatopeyas, las repeticiones, las simetrías, los paralelismos, los políptotos, las hipérbolos. Es importante el papel de las metáforas, las metonimias, las alegorías, el vocabulario arcaizante, el uso destacado de mayúsculas, la insistencia en los pronombres, las enumeraciones, el impresionismo poético de varios tipos, el encabalgamiento, el uso del imperativo, las interrogaciones y las exclamaciones. Subrayamos el carácter retórico de la poesía pemaniana, visible en la distribución del contenido entre negaciones y

afirmaciones y, en general, en el orden premeditado, en la mayoría de los casos ascendente: desde un cuadro circunstancial hacia la exposición y síntesis de ideas.



## I. Presentación del poeta.

### 1. 1. Biografía.

Con frecuencia es imposible separar la vida social y religiosa de Pemán de su creación literaria<sup>1</sup>. Hay una estrecha relación entre el poeta y su obra, así que parece necesario mencionar ciertos aspectos de su biografía. José María Pemán y Pemartín nació el 8 de mayo de 1897 en Cádiz, en una familia que profesaba valores tradicionales. Su padre fue elegido diputado varias veces. Se formó con las lecturas de los clásicos greco-latinos y españoles, se convirtió en admirador de Juan Valera y Anatol France. Aprendió la métrica con las lecturas de Andrés Bello y Benot. Los frecuentes viajes con su familia a París despertaron una afición duradera por la cultura francesa<sup>2</sup>. Estudió derecho en Sevilla, se doctoró en Madrid con la tesis *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*. La temprana afición por el platonismo, fomentada por la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, marcó todas las etapas de la creación poética pemaniana. Durante un breve período trabajó como abogado. Pronto empezó a escribir versos, de los que tenemos constancia en *Poesía sacra* de 1940, donde se incorporaron poemas escritos en 1917 o 1918. El amor por el clasicismo desembocó en las composiciones tipo “El paso de Aníbal por el Pirineo”, o versos de contenido mitológico. Obtuvo premios por algunas composiciones tempranas<sup>3</sup>. A esa etapa corresponde la identificación transitoria con la poesía de Gabriel y Galán.

El 8 de marzo de 1922 se casó con María del Carmen Domecq, mujer que influyó decisivamente en su poesía. Gracias a las tertulias organizadas en Cádiz, estrechó el

---

<sup>1</sup> Este capítulo se elabora a base de la *Confesión general* de J. M. Pemán (*O*, XVII) y los datos biográficos recogidos de los trabajos de G. Álvarez Chillida: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996. E. Ferrer Hortet: *Pemán: 83 años de España*, Madrid, Palabra, 1993. E. Gascó Contell: *Pemán*, Madrid, E.P.E.S.A., 1974. El número homenaje de la revista *Caracola*, n° 200-204, junio-octubre 1969, pp. 147-151. En adelante, señalaremos con las siglas *O*, *OC* y *OS* directamente en el texto las citas y referencias procedentes respectivamente de *Obras de José María Pemán*, 17 vols., Madrid, Edibesa, 1997. *Obras completas*, 7 vols., Madrid, Escelicer, 1947-1968. *Obras selectas, inéditas y vedadas*, 5 vols., Barcelona, Dopesa, 1971-1972.

<sup>2</sup> E. Ferrer Hortet, *op. cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> Por “Canto a Andalucía” (en Baena), “Plegaria a la Virgen” en 1920 (el premio de S. M. la Reina Da. Victoria Eugenia en el Concurso de Sevilla) y “El Viático” en 1922 (la Flor Natural en los Juegos Florales de Sanlúcar de Barrameda).

contacto con el modernismo que, a pesar de las primeras reticencias, enriqueció los versos clasicistas del poeta. Por aquellas fechas conoció también a Francisco Villaespesa. Sus colaboraciones aparecieron de vez en cuando en las páginas de *Literatura Hispano-Americana* que luego se llamaría *Vida Literaria*, suplemento de la revista comercial gaditana *España y América* promovida por el entonces cónsul Eduardo de Ory. Antes de la publicación de su primer libro se desplazó a Madrid para leerlo en el Ateneo, aunque el acto finalmente se suspendió y se trasladó a otro lugar<sup>4</sup>. Las estancias en Madrid le sirvieron para conocer a Azorín y establecer contactos con Antonio Maura y Ángel Herrera Oria, director de *El Debate*, del que Pemán se hizo colaborador hasta el estallido de la Guerra Civil. Posteriormente pasó al *ABC* y escribió para *Gaceta ilustrada*. Esa etapa se caracterizó también por los intensos estudios autodidactas de filosofía y teología, y la actividad como orador en cuestiones muy variadas. Hacia el año 1923 se inició también en la militancia política al lado del general M. Primo de Rivera<sup>5</sup>.

El primer libro *De la vida sencilla. Poesías originales* (1923), editado en Madrid por Sanz Calleja, se compone de poemas diversos, algunos de ellos escritos unos años antes de su publicación. Combina al aire del Siglo de Oro, sonetos y poemas de arte mayor. El costumbrismo y el romanticismo se deben a la influencia de Gabriel y Galán. El poeta parece identificarse todavía con Castilla, aparte del mundo andaluz de “El Viático” y el gallego en “Nocturno en el mar”. Experimenta tímidamente con el aire románticista y el simbolismo.

El siguiente poemario, *Nuevas poesías. Segunda parte de “De la vida sencilla”* (1925), publicado en Madrid por la editorial Voluntad, se concibió como continuación del libro anterior y constituye un conjunto de versos muy heterogéneo. Aunque el poeta todavía dirige su mirada hacia Castilla, la cuna de tradición, ya se declara andaluz e insiste en esta identidad (“Aquí me tienes lector”) y contiene una cantidad significativa de versos de aire folclórico. Al mismo tiempo no evita notas románticas y un marcado impresionismo pictórico y musical. Se vuelve más introspectivo e incorpora más versos metapoéticos. Ofrece varias claves autobiográficas, exteriores e interiores. Vincula su credo poético a los motivos religiosos. En plena implantación de las vanguardias Pemán vuelve a la tradición con “Salmo de pasión y dolor” y “Ante el Cristo de la Buena Muerte”, poemas con raíces en la poesía meditativa metafísica. Incluso los títulos largos y

---

<sup>4</sup> Al centro de los Caballeros del Pilar. Al poeta le afectó la suspensión temporal de todos los actos del Ateneo, provocada por la protesta ante la orden de que a todos ellos asistiese un delegado de la autoridad.

<sup>5</sup> El mencionado libro de G. Álvarez Chillida, *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, trata detalladamente las actividades políticas del escritor.

complicados imponen el aire clasicista. Aparecen poemas con alusiones estilísticas a los hermanos Machado y a los cuentos de hadas. Es característico de *NP* que, dentro de esa flexibilidad y versatilidad formal del poeta, motivos tan variados conlleven un planteamiento homogéneo

El poeta confesó que *NP* cerró una etapa y tras ella se sintió necesitado de nuevos moldes de expresión para evitar la *mecanización* de su poesía (*O*, XVII, pp. 54-56). La publicación de *NP* despertó el interés de Julio Cejador y Frauca, recopilador de *La verdadera poesía castellana. (Floresta de la antigua lírica popular)*, cuyos nueve volúmenes se venían publicando desde 1921. J. Cejador le envió a Pemán un comentario personal sobre *NP*. A partir de aquel momento se inició una correspondencia epistolar entre ambos y Pemán empezó a recibir los sucesivos volúmenes de *La verdadera poesía castellana*, que salieron al paso de la necesidad de renovación estilística. Al impacto que le produjo se debe la creación del siguiente libro *A la rueda, rueda... (Cancionero)* en 1929, publicado en Madrid por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones Mundo Latino. No rompe el vínculo con temas castellanos, pero con este poemario se inicia una nueva etapa del neopopularismo de Pemán, de libros típicamente andaluces en sus motivos y ritmos. Los primeros poemas de la edición de 1929, “Fragmento”, “Una limosna”, “Ramas sin hojas ni flores”, demuestran la importancia de la reflexión poética en su obra. Al mismo tiempo es un libro referencial por la cantidad de citas de varios autores en los encabezamientos de los poemas (A. Machado, M. Machado, R. Alberti, Claudel, Ch. Guerin, J. R. Jiménez, un verso anónimo del s. XVI). Aumentan las referencias a la luz (natural y sobrenatural), al color y el uso de sinestesias. Así que además de un salto al neopopularismo, el libro marca también una etapa en la incorporación del simbolismo.

Casi paralelamente a la producción poética, Pemán publica textos en prosa. De 1925 son *Cuentos sin importancia*. 1927 es el año de novelas: *Romance del fantasma* y *doña Juanita*, y dos cortas: *Fierabrás* y *Estampa romántica*. El estilo sencillo y humorístico está en deuda con Azorín (*ibid.*, p. 60). La proximidad de la nueva década coincide con una intensa militancia política, pero también con la consolidación de la poética y la convicción de que la vocación literaria será la más decisiva (*ibid.*, p. 61).

El libro *El barrio de Santa Cruz (itinerario poético)* de 1931, publicado por la Nueva Litografía Jerezana en Jerez de la Frontera, confirma el tránsito definitivo de Pemán al neopopularismo. Describe el ambiente del barrio sevillano con notas costumbristas, envuelto en un leve tono de melancolía. Los nombres de las calles y las referencias circunstanciales trazan un sendero de visitas localizable en el espacio, aunque es



perceptible una mayor sublimación de paisajes. El poeta apuesta por la sencillez y condensación de impresiones, por lo que reduce los recursos ornamentales. A pesar del deje simbolista, limita el uso de colores básicos en comparación con otros libros. A diferencia de otros poemarios, éste es bastante impersonal, por falta de referencias directas a la experiencia interior del poeta, mientras que prevalecen cuadros esbozados con técnica impresionista que permite sentir el ambiente. En el mismo año 1931 se publica en Cádiz por la Tipografía de Manuel Cerrón un poema de índole distinta, la *Elegía de la tradición de España*, sus primeros versos comprometidos (*ibid.*, p. 73).

La primera obra teatral de Pemán, *Isoldina y Polión*, se remonta a 1928. El año 1933 trae el estreno de *El divino impaciente* en el Teatro Beatriz de Madrid. Es la primera muestra del teatro poético de Pemán. La obra, basada en la vida de S. Francisco Javier, fue escrita tras un intenso estudio de los textos de S. Ignacio de Loyola, por lo que abunda en alusiones a los *Ejercicios* y a las cartas del santo. Son inmediatamente posteriores las piezas teatrales en verso: *Cuando las cortes de Cádiz* (1934), *Cisneros* (1934), *Noche de Levante en calma* (1935); y en prosa: *Julieta y Romeo* (1935).

En 1934 se publica *Señorita del Mar*, considerado a veces el mejor libro neopopularista del poeta. Está dedicado a Cádiz, su historia y personajes. Pemán admitió: «contiene los versos más “míos” de mi producción recogida en libro; y también, a fuerza de localismo, los más universales» (*ibid.*, p. 73). Incluye poemas dedicados a personajes concretos, al trasfondo histórico de la ciudad en poemas culturalistas y con matiz político, a los ambientes peculiares, y a las calles y casas. Dada la herencia cultural de la ciudad, el poeta incorpora motivos de la tradición antigua con alusiones mitológicas. Mientras que “La casa de los siete pisos” presenta al poeta en el papel de Virgilio, no faltan también notas simbolistas y modernistas. Se da en el libro una elegía ligera junto a otra más melancólica, versos cantables junto a los retóricos y elaborados.

Las publicaciones en prosa de los años anteriores a la guerra se resumieron en los cuentos *Volaterías* (1925), novelas: *De Madrid a Oviedo pasando por las Azores* (1933), *El vuelo inmóvil* (1936), libros de ensayos: *La eternamente vencedora* (1933), *Cartas de un escéptico en materia de formas de gobierno* (1935). Desde finales de los 20 y en los años 30 Pemán experimentó el impacto de los textos de Jacques Maritain, filósofo tomista francés, cuya teoría de interpretación de la poesía contribuyó a cimentar el interés de Pemán por el tomismo y su vínculo con la poesía. Por otro lado, le proporcionó un instrumento teórico de protesta contra la poesía pura. Desde aquel momento la belleza platónica y la belleza tomista se tradujeron simultáneamente en la poesía pemániana. El

discurso “La poesía como forma de conocimiento” pronunciado en 1936 ante la Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes de Cádiz, el prólogo al *Poema de la Bestia y el Ángel*, el discurso ante la RAE “La poesía de Machado como documento humano” de 1940, y los artículos del *ABC* de 1945, continuamente volvieron al enfoque propuesto por Maritain para la poesía.

En marzo de 1936 fue elegido miembro de la Real Academia Española de la Lengua, pero el estallido de la guerra le impidió leer el discurso de ingreso hasta el 20 de diciembre de 1939, con el título *Del sentido civil y su expresión en la poesía española*. Durante ese trienio fue presidente de la Academia. En 1940 se le destituyó en la presidencia por un discurso sobre Calvo Sotelo. En 1944, después de la muerte de Rodríguez Marín, ocupó de nuevo el cargo de presidente. En 1946 renunció para ceder el puesto a R. Menéndez Pidal, a quien había sustituido en 1936.

Durante la Guerra Civil fue consejero del Movimiento y, como orador y cronista, recorrió los frentes con discursos propagandísticos. La actividad política condicionó decisivamente su imagen como escritor, y en muchas ocasiones contribuyó a marginar el sector no-comprometido de su obra. Por el estímulo de la iniciativa de Acción Española, escribió *Historia de España contada con sencillez* (1937). Ese mismo año la Librería Santarén de Valladolid editó la antología de Pemán, *Poesía (1923-1937)*, básicamente con una selección de poemas ya conocidos<sup>6</sup>. Durante la guerra se estrenaron sus obras de teatro, *Almoneda* (1936) y *De ellos es el mundo* (1938). Ya desde los inicios de la contienda Pemán emprendió el extenso proyecto de escribir un poema épico. Logró publicarlo en 1938 como el *Poema de la Bestia y Ángel*, editado por Jerarquía en Zaragoza. Precisamente este poema fue, al lado de *El divino impaciente*, el que durante décadas configuró la imagen del Pemán literato. Expuso una interpretación alegórica de la Guerra Civil española. Entre gran variedad de referencias culturales, el poema se estructura a base de la lucha entre el bien y el mal en el universo como campo de batalla, según los esquemas propios del género apocalíptico.

Terminada la guerra, en 1940 se publican dos poemarios de Pemán, de contenido muy dispar. *Por Dios, por la Patria y el Rey*, una colección de romances, donde aborda temas políticos desde las guerras carlistas del s. XIX hasta la reciente Guerra Civil. El otro

---

<sup>6</sup> Se añadieron dos temas castellanos de 1925-1927, “Cómo nació *El Quijote*” y “El huerto de los Cepeda”; cinco poemas del ciclo “Canto libre” de 1934-1935; una serie de “Algunas rimas profanas” de 1928-1936 no incluidos en los libros de ese período; “Algunas rimas sacras” escritos antes de 1936, que son ocho títulos de la futura *PS* de 1940; ocho poemas de “Homenajes” y se concluyó con dos fragmentos dramáticos de *El divino impaciente* y de *Cisneros*.

libro, *Poesía sacra*, publicado en la editorial Escelicer, se distancia ante la circunstancia exterior y ofrece una poesía centrada en la religiosidad de un ser humano particular. La mayoría de sus poemas son inéditos y muestran influencias del neopopularismo y del pensamiento aristotélico-tomista<sup>7</sup>. El libro se divide en secciones en función de la actitud religiosa; así, en “Poemas de conocimiento y amor de Dios” entran composiciones con variantes *místicas* en los títulos y que destacan por el común énfasis en el conocimiento de Dios por amor y en la belleza del mundo, frente al conocimiento racional. En contraste, la segunda sección de “Poemas del ascenso del hombre hacia Dios” combina la *mística* con la *ascética*, especialmente en una serie de “Nueve consideraciones ascéticas”. Versa sobre la naturaleza humana y la necesidad del esfuerzo propio en la búsqueda de Dios, aunque reconoce el carácter gratuito de esa experiencia. Incluye una reflexión sobre la palabra poética con función religiosa. La tercera unidad, “Meditaciones”, se concibe con un tono filosófico y especulativo, y desarrolla la reflexión poética sobre el cuerpo humano. Tres poemas forman un ciclo de “Oraciones”. “Meditaciones marianas” están dedicadas a la figura de la Virgen, con planteamiento y estilo variados. A lo largo del libro surgen metáforas extensas, alusiones culturalistas y mitológicas. Se mezcla el lenguaje tradicional con el moderno. El neopopularismo se adapta a las necesidades expresivas del momento.

Siguen los estrenos de sus piezas teatrales: *La santa virreina* (1939), *Por la Virgen capitana*, *El testamento de la mariposa* (1940), *Metternich* (1942). Continúa el género novelístico: *Señor de su ánimo* (1943), *Luisa, el profesor y yo*; relatos cortos de *Novelas de la nube y el sol* (1947), etc. En 1942 se publica la conferencia *Algunos valores fundamentales del teatro de Lope de Vega*, fruto de la visita de Pemán a América del Sur. En 1944 junto con M. Herrera prepara una antología de la lírica religiosa, *Suma poética*, donde en el prólogo expone algunas reflexiones sobre la poesía religiosa española y propone su propia división temática. La antología se reeditó en 1950 con un prólogo ampliado. Vuelve a realizar una iniciativa semejante en 1947 con *Poesía nueva de jesuitas*. El estudio preliminar traza la visión de la trayectoria de la poesía reciente y su pronóstico de los rumbos futuros de la vertiente religiosa. También en 1947 ve la luz un ciclo de ensayos *De doce cualidades de la mujer*. Le siguen *Ocho ensayos religiosos* en 1948.

---

<sup>7</sup> Se recogen también versos ya conocidos de VS (“Resignación”), de NP (“Salmo de pasión y de dolor”, “Ante el Cristo de la Buena Muerte”) y los de juventud no publicados hasta la fecha. Así de 1917 son “Maitines”, de 1918-“Cántico de la amada”, “Yo no quiero morir”, “Serenidad”, de 1920-“Plegaria a la Virgen”, de 1924-“Salmo de campanas...”, de 1931-“Espérame, Señor”, y los recogidos antes en *Poesías* de 1937: “Preparación de la palabra mística”, “Cuatro canciones místicas”, “Romance de los siete pecados capitales”, “Cuerpo”, “El cuerpo presiente su gloria”, “Conciencia de mi libertad y mi ser”, “Oración”, “Meditación de la soledad de María”. En las primeras ediciones entró el apéndice de “Poesías de juventud”, luego suprimido en OC, I.

En 1946 se publican *Las flores del Bien*, por Montaner y Simón en Barcelona, aunque la aparición de poemas particulares en las revistas literarias demuestra que su contenido se venía trabajando desde unos años antes, lo que permite seguir el proceso creativo. Su título parece preconcebido anteriormente y sin modificaciones. El 11 de marzo de 1945 en *Fantasia* aparece una selección “Anticipo del libro *Las flores del Bien*” con 23 poemas. Encontramos un “anticipo” todavía más extenso en la antología *Las musas y las horas* de 1945<sup>8</sup>. A algunos de ellos el poeta les cambiará títulos, los romperá en varias composiciones más cortas o modificará versos. La revista zaragozana *Pilar* publica en mayo de 1945 (núm. 3) “Oración” con una nota: “Del libro en preparación *Las flores del Bien*”. Este poema no entra en el *corpus* de 1946, aunque son perceptibles sus ecos esparcidos entre otros poemas<sup>9</sup>. En el mismo año *Garcilaso* publica el poema “Nada” (núm. 30) sin posteriores modificaciones en el libro.

A este libro el poeta lo consideró como el más «personal» e importante (*O*, XVII, p. 165). En términos generales, *FB* se define por dos líneas ya presentes antes en Pemán: el neopopularismo y el simbolismo, aunque incluye poemas-disidentes de esa regla. Destaca por la convergencia de casi todos los motivos cuya presencia se percibió a partir de *VS*. Algunos se diferenciaron con más fuerza en poemarios anteriores, pero es aquí donde se complementan o coexisten paralelamente. El poeta desde el principio marca una estructura circular de su trayectoria poética e, indirectamente, de la poesía de las décadas precedentes en general. El título remite a *Las flores del mal* de Ch. Baudelaire (1865) que supuso el intento de captar la belleza del mal. *FB* polemiza con el título francés en la medida en que vuelve al concepto aristotélico y tomista de la belleza inseparable del bien. La circularidad

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, Madrid, Aguilar, 1945.

<sup>9</sup> Lo citamos, dada su inaccesibilidad en los recopilatorios posteriores:

“Oración”

¡Por ese amor, Dios mío,  
para la abandonada  
cigarra del estío!

Por la flauta viajera con que el río  
celebra la alborada;

consérvame, Señor, en la conciencia  
este pudor nupcial por cada nombre:  
y esta obstinada creencia  
en la bondad del hombre.

¡Y esta blanca alegría  
tan matinal y sana!  
¡y esta fe en la Poesía  
que forma parte de mi fe cristiana!

con respecto a la obra pemániana se indica con el subtítulo del poema inicial del libro “Las flores del bien-Retorno a la vida sencilla”. Alude al primer poema incluido en *VS* de 1923, “Elogio de la vida sencilla”. Dado que el poeta estaba a punto de cumplir 50 años, el libro contiene varias pistas que indican el cierre de un ciclo de vida. Mientras que *VS* se interpreta todavía en clave horaciana y de Gabriel y Galán, la vuelta a la sencillez de *FB* se proyecta según las pautas del neopopularismo y del simbolismo. Pemán mantiene la importancia de poemas prologales, el hábito incorporado también desde *VS*. Las tres “Proclamaciones” evocan las premisas de exactitud, humildad y sencillez, que exponen la poética del trabajo *artesano*.

Dentro de la homogeneidad conceptual del poemario, se distinguen las unidades temáticas de 30 “Soledades”; “Andalucía. Pasión” concebida como quintaesencia del neopopularismo de Pemán; “Interludio de concierto”, donde el poeta reintegra el simbolismo melancólico de J. R. Jiménez. “Ejercicios espirituales” presentan una realización innovadora de los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola. Al lado de composiciones que recuerdan a Lope de Vega y a Quevedo, aparecen *meditaciones* simbolistas, que son también exponentes de la poética de Pemán y condensan su concepto del hombre frente a Dios y al mundo. La serie de “Recreación en el jardín” presenta versos populares que directamente tratan de la persona divina. “Poemas de la familia y de la casa” manifiestan la identificación del poeta con sus raíces y familia. Lo que en *VS* o *NP* se expresó con el soporte de Gabriel y Galán, aquí a menudo toma forma de versos intimistas de arte menor. El poeta confesó que dentro de *FB* los poemas de “Soledades” fueron los más «puro y autónomo» de él (*ibid.*, p. 165). En muchos aspectos es un libro oracional por la abundancia de poemas-oraciones, por la estructura interna de composiciones en forma de alabanzas, plegarias, intercesiones, confesiones, agradecimientos, soliloquios y coloquios con Dios. Por otro lado, es un homenaje a la mujer, intercalada con la presencia divina en proporción semejante. Incluye reflexiones metapoéticas e intentos de una recreación poética del mundo. Se resalta el papel de la naturaleza que con frecuencia se convierte en destinataria directa de las invocaciones del poeta. *FB* testimonia la lucha por volver a participar en la armonía original del mundo; es la toma de conciencia del sentido de sí mismo y de la creación en un sentido amplio: la naturaleza, las realidades humanas como el amor, la poesía o la vida familiar. Excepcionalmente para Pemán, faltan aquí referencias culturalistas a la contemporaneidad.

Los siete tomos de sus *Obras completas* se publicaron en los años 1947-1965 con la colaboración del autor. El primer tomo incluye la poesía escrita desde la juventud hasta

*FB*. Las composiciones posteriores a 1946 se recogen parcialmente en el tomo VI y VII. El primer tomo proporciona un número considerable de poemas no publicados antes<sup>10</sup>. Su análisis demuestra que en realidad Pemán desde los años más tempranos cultivaba tanto la poesía modernista, como la neopopularista, también la de temas mitológicos, alusiones culturalistas o la lírica religiosa intimista. Además, se amplían notoriamente las secciones vislumbradas en la antología de 1937, por ejemplo la de “Homenajes y traducciones”, “Poesía humana”, “Segundo cancionero” con la lírica popular, o “Canto libre”. Esta última es una muestra del clasicismo del poeta. Profundiza en los motivos de la perfección, plenitud y belleza. Seis poemas de “Canto libre” destacan por su contenido metapoético y se convierten en una de las secciones más definidoras del poeta.

“Poesía humana” de *OC*, I recoge una colección de poemas seleccionados para una *Antología de poetas andaluces* de Adriano del Valle, que no llegó a publicarse. El poeta le envió al autor una larga carta con una explicación exhaustiva, donde resume que esos poemas giran en torno al amor humano y funden «Vida y Arte» (*op. cit.*, p. 660). La carta ilumina algunos de los conceptos más sustanciales de su poética. Como es una selección personal, es notorio que renunciase a la poesía de índole reconociblemente andaluza. Los poemas están dedicados a la esposa del poeta, como libro «de amor, dolor y poesía». Describe el amor humano que trae paz, pero está lleno de dolor y soledad. Lo plantea como la amistad y el *conocimiento* que el poeta encuentra ya logrado en la mujer. Por tanto, canta la belleza femenina y su trascendencia en la vida y la poesía. Es aquí donde el poeta se define como «epígono» del Renacimiento, así que los poemas llevan una huella explícita de sus inclinaciones clásicas (*ibid.*, p. 658). Encontramos sonetos, motivos petrarquistas, el mundo mitológico, etc.

El tomo VI, de 1964, reúne pocos poemas, más bien circunstanciales. El tomo VII, de 1965, presenta más variedad. Aparece otra sección de “Poesía humana” con referencias autobiográficas correspondientes a la actual situación del poeta, como “La esposa vieja”, “El nieto”. Le sigue el ciclo de “Nuevas canciones”, apenas cuatro poemas; y el de “Homenajes”. Dentro del ciclo de “Poesía sacra” se incluye “Presencia de Dios”, un poema conocido ya de 1950 (núm. 45 de la revista *España*) y otros, que ya aparecieron en revistas (como “Dios” en el núm. 56 de *Poesía española* de 1956). Los títulos indican un

---

<sup>10</sup> Aparecen composiciones de juventud bajo diversos epígrafes: “Poesías de juventud”, “Otras poesías de juventud”, “Canciones de juventud”, “Otras poesías andaluzas de juventud”, “Homenajes y traducciones de juventud”, “Epigramas y versos de ocasión de juventud”, “Canto libre de juventud”, “Poesías líricas varias de juventud”, “Poesías religiosas de juventud”, “Los árboles de Castilla”.

enfoque directo en los temas religiosos. En este caso, se observa su predilección por el arte mayor.

Mientras tanto, el poeta decide publicar en 1954 en Espasa-Calpe una nueva *Antología de poesía lírica*, donde se reúnen poemas de libros anteriores. Le siguen otras antologías recopilatorias de 1960, 1963 y 1968<sup>11</sup>. En 1968 se publica “Testamento”, el extenso poema que vuelve a inspirarse en Lope de Vega. Es un testamento dirigido a su esposa, pero también un testamento poético, en que confluyen los hilos principales de la poética pemániana: el poeta artesano, la *idea*, el conocimiento, la persecución de la belleza, etc. El 14 de enero de 1969 falleció su mujer. En su recuerdo, en Navidad del mismo año escribe “In memoriam”, una elegía dedicada a ella y publicada en forma de folleto en 1971.

Aparte de ser uno de los ensayistas principales del *ABC*, colaboró también en la prensa literaria de diferentes zonas de España. Así que al lado de las revistas del ámbito andaluz (Cádiz, Jerez de la Frontera, Sevilla, Granada, Córdoba), aparecen títulos de Valencia, Madrid, Zaragoza, León, Santander. A lo largo de los años 20 los versos de Pemán se publicaron principalmente en el ámbito local, en *Diario de Cádiz* (desde 1924), *Renovación*<sup>12</sup>. En los años 30, aparecieron desde el primer número de *Cauces* en 1933 (Jerez de la Frontera), la revista nacional *Vértice*, o *Redención*. En otras revistas gaditanas como *Literatura Hispano-Americana*, *Vida Moderna*, *Azul*, *La Vida Literaria*, *Isla*. En los años 40 aportó alguna colaboración esporádica en *Proel*, *El Escorial*, *Cuadernos de poesía*, *Mediterráneo*, *Alma*, *Mensaje*, *Pilar*, *Vientos del Sur*. En marzo de 1945 hemos citado ya el anticipo de *FB* en *Fantasía*. Aparecía de vez en cuando, como entrevistado o como comentarista, en la primera época de la *Estafeta literaria*. En *Garcilaso* Pemán publicó sólo una vez en 1945 (núm. 30), el poema “Nada” que luego entró en *FB* y que, curiosamente, y a pesar del clasicismo de su autor, discrepa de los metros predominantes en la revista por su forma y disposición gráfica variada. En *Espadaña* (núm. 45) el poeta ofrece “Presencia de Dios”, que no se recogerá en libro hasta 1965 (*OC*, VII). Los literatos vinculados a esta revista publicaron luego en *Poesía española*, cuyo director fue J. García Nieto. Así Pemán apareció en los números 8, 13 y 56 (1952, 1953, 1956) con composiciones relativamente nuevas “Sin pedir nada”, “Librería de viejo”, “Dios”, dos de

---

<sup>11</sup> *Poesías selectas*, Madrid, Escelicer, 1960. *Antología poética*, Salamanca, Anaya, 1963. *Presencia de Dios*. *Antología de Poesías religiosas*, Madrid, Escelicer, 1968.

<sup>12</sup> Más información sobre las colaboraciones de Pemán en las revistas literarias se puede encontrar en J. A. Hernández Guerrero: *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36: la revista Isla*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1983. R. Osuna: *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986. F. Rubio: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.

ellas religiosas. En los años 50 colaboró, por ejemplo, con *Alcaraván*, *Arquero de poesía*, *Aljibe*, *Caleta*, *Cuadernos de teatro*, *Platero*, *Gévora*, *Hontanar*, *Ilíberis*, *Madrigal*, *Molino de papel*. En la segunda época de *Cántico* apareció dos veces en los números 5 y 9-10, primero con el poema “Inviolada” procedente todavía de *PS*, y más tarde con “Soneto a Luis Cernuda”. De los años 60 son sus publicaciones en *Álamo* y las revistas gaditanas *Torre Tavira*, *La Venencia*.

Después de la guerra tres veces visitó América del Sur con una serie de conferencias sobre la cultura española. El primer viaje en 1941 lo describió en *El Paraíso y la serpiente*<sup>13</sup>. Volvió en 1948 con presentaciones de sus comedias más conocidas, y luego en 1957, cuando visitó también a Juan Ramón en Puerto Rico. Mantuvo su presencia en el mundo de la cultura. Visitó numerosas universidades (la Sorbona, Estocolmo, Gotemburgo, Copenhague, King’s College en Gran Bretaña, Ámsterdam, Utrecht, Gotemburgo, Estocolmo, Upsala, Munich, Milán, Roma, etc.) con conferencias sobre la poesía española<sup>14</sup>. Se le encargó la composición del himno y el discurso de clausura para el XXXV Congreso Eucarístico celebrado en 1952 en Barcelona. Con este motivo coincidió la publicación de *A la luz del misterio*, un ciclo de ensayos sobre diversos temas religiosos. Poco después aparece *El agustinismo del pensamiento contemporáneo* (1955), donde el autor recogió varias reflexiones filosóficas. Pemán fue consejero de la edición española de *Selecciones de Reader’s Digest*. Participó en las iniciativas de la protesta contra la censura y la defensa de F. Arrabal<sup>15</sup>. Fue rector de los Cursos Universitarios para Extranjeros en Cádiz. También fue galardonado con premios por su labor periodística y teatral (entre otros, el premio March en 1954, el premio Blasco Ibáñez de novela en 1970), doctor “honoris causa” por la Universidad de Santo Domingo y académico de honor de varias universidades extranjeras (Lisboa, Buenos Aires, Puerto Rico, Cuba). El público más amplio le conoció por el programa televisivo *El Séneca*. En los años 1957-1969 fue presidente del Consejo Privado de Don Juan de Borbón. Continuó la actividad de autor de teatro, cuentista y novelista. En los 60 publicó obras de teatro como *El gran cardenal*, *Por el camino de la vida*, *Algo ha florecido en la aldea*, *Felipe II*, *Las soledades del rey*, *Las*

---

<sup>13</sup> Resulta interesante el recuerdo de E. Ferrer Hortet de la carta (23 VIII 1941) a los directores de periódicos con una orden de La Vicesecretaría de Educación Popular con la indicación de no mencionar el viaje ni la vuelta del escritor. En *op. cit.*, p. 222. Cf. G. Álvarez Chillida: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, pp. 126-127. A. Orozco Acuaviva: “Pemán, hispanoamericanista”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VIII. *O*, XVII, p. 155.

<sup>14</sup> Cf. E. Gascó Contell, *op. cit.*, p. 48.

<sup>15</sup> Cf. A. Sastre: “Un elogio insolente”, *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 23. [S. a.], “Arrabal absuelto”, *Ínsula*, n° 251, octubre 1967, p. 2.



*tres etcéteras de don Simón*<sup>16</sup>. Merece ser destacado el discurso *Lo tradicional y lo moderno en Lope de Vega: Edad Media y Renacimiento* (1962). En 1970 apareció su novela *El horizonte y la esperanza*. A partir de 1971 empezaron a editarse en Dopesa los cuatro tomos de *Obras selectas, inéditas y vedadas*. El segundo, de 1972, se convirtió en una antología de poemas ya conocidos. Hasta los principios de los 70 siguió escribiendo artículos semanales para el *ABC* sobre diferentes temas socio-culturales. En los últimos años sufrió la enfermedad de Parkinson, que le obligó a limitar las actividades literarias y sociales. Murió en su casa en Cádiz el 19 de julio de 1981.

Tras su muerte no se publicaron sus poesías hasta una breve selección de *Poesía viva* (1993), a cargo de P. Paz Pasamar<sup>17</sup>. Una empresa de mayor envergadura se realizó en la editorial Edibesa que publicó en 1997 los 17 tomos de *Obras de José María Pemán*. Esa recopilación consiguió dar un panorama amplio y riguroso de varias actividades literarias del escritor y de todos los géneros que cultivó. La poesía resultó esparcida entre varios tomos. El V y XIV se dedican exclusivamente a su obra poética, y otros (I, II, III, VI, VII, XVI) contienen poemas en función del criterio temático (la Navidad, la Pasión, Andalucía, etc.), insertados entre textos en prosa. Esa edición aportó la publicación de algunos poemas inéditos. En el tomo V: “Acto de fe”, “Al nuevo sacerdote, padre Guerrero” y “Conversión”<sup>18</sup>. En el tomo VI aparecen poemas inéditos: “Al beato Fray Diego José de Cádiz” y “Miedos y humildades de la doctora”.

Con frecuencia resulta difícil seguir la trayectoria poética de Pemán con un estrecho criterio cronológico, debido al caos editorial. La intervención del poeta en la selección del material para *OC* de 1947-1965 contribuyó a la exclusión y el olvido de algunos poemas. Los recopilatorios posteriores a su muerte tomaron *OC* como punto de partida y, al parecer, sin haber consultado las primeras ediciones de los libros. Por tanto, poemas como “Maitines”, “Yo no quiero morir”, “Serenidad”, “Las golondrinas del Señor” figuran en el apartado de «inéditas» en *O*, V de Edibesa, a pesar de que forman parte de las dos primeras ediciones de *PS* de 1940 y 1941. El contenido del libro se dispersa todavía más cuando,

---

<sup>16</sup> En general, su producción teatral se agrupó en torno a piezas dramáticas, algunas escritas en verso, como *El divino impaciente*. Muchas de las escritas en prosa incluyeron fragmentos líricos, en la mayoría de los casos, de la poesía popular andaluza. Al lado y dentro del teatro poético creó dramas históricos (*Cisneros*, *Cuando las Cortes de Cádiz*), sociales (*Almoneda*, *De ellos es el mundo*, *Los monos gritan al amanecer*), adaptaciones de mitos clásicos (*Edipo*, *Antígona*), las versiones de obras shakespearianas (*Hamlet*, *Julio César*).

<sup>17</sup> *Op. cit.*, Cádiz, Diario de Cádiz, 1993.

<sup>18</sup> El último título es el mismo que el de un poema de *FB*, sin embargo se trata de una composición distinta en todos los aspectos.

probablemente por la decisión de Pemán, en el índice de *PS* de *OC*, I aparece inesperadamente “Cantiga del Cristo de la Piedad”, ausente en 1940<sup>19</sup>. En *OC*, I Pemán decidió suprimir “Plegaria a la Virgen” y “La Virgen de mi parroquia” del índice de *VS*. En consecuencia, los dos poemas caen en olvido, hasta que el primero aparece separado en las poesías marianas de *O*, III de Edibesa como «inédito», con la nota de que se transcribe a base del manuscrito encontrado en Cerro Nuevo de Jerez (p. 345). Mientras que la primera aparición del segundo en 1923 a la vez resultó ser la última. Sólo en la edición de *VS* de 1923 puede encontrarse el fragmento poético de auto presentación del poeta “De una poesía inédita del autor”<sup>20</sup>.

De *NP*, el poeta decidió excluir “Los cantares de mi tierra” de la edición de *OC*, I<sup>21</sup>. No volvieron a publicarse los poemas castellanos de juventud: “Cómo nació *El Quijote*”, “El huerto de los Cepeda”, y “La danza”, recogidos sólo en *Poesías* de 1937. En la *Antología* de 1954 Pemán decidió separar de *RR* una serie de poemas: “Se iba el pensamiento mío”, “¿No te recuerdas de aquel día?”, “Al alba, mi amado, al alba”, “A la vera del prado”, “La ciegucecita”, “El amor hondero”. Los agrupó en el ciclo “Primer cancionero”. La recopilación de *RR* en Edibesa repitió ese esquema, al mismo tiempo suprimió “Fragmento” y “Aquel pastorcico”<sup>22</sup>.

## 1. 2. La trayectoria del olvido y de la reivindicación.

Intentaremos elegir las opiniones que aportan juicios acerca de la obra literaria de J. M. Pemán, prescindiendo de las que se centran en las cualidades humanas del escritor. En algunos casos citaremos a personas ajenas al mundo literario, cuando sus comentarios

---

<sup>19</sup> La editorial Edibesa decidió romper la unidad del libro original y separar “Meditaciones marianas”, “Salmo de pasión y de dolor” (de 1923, antes ya *NP*), y “Coloquio de la Samaritana”, para incluirlos en otros tomos dedicados a una temática específica.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1923, p. 11.

<sup>21</sup> Mientras que en Edibesa, los poemas: “Ante el Cristo de la Buena Muerte”, “En el jardín de los frailes”, “La garza malherida”, “Salmo de pasión y de dolor”, “Lección de vida”, se dispersaron entre otros tomos, fuera del índice principal del tomo XIV.

<sup>22</sup> Después de la publicación de *OC*, I desaparece también el poema introductorio de *BSC* “Al lector” escrito por S. y J. Álvarez Quintero. A pesar de que los poemas “Yo te siento en la rosa” y “El séptimo día” corresponden respectivamente a la segunda y novena de “Nueve consideraciones ascéticas” de *PS*, incluidas en el tomo XIV de Edibesa (*op. cit.*, pp. 186, 191-192), en el mismo libro unas páginas más adelante, se repiten con los mismos títulos como composiciones sueltas e «inéditas» (*ibid.*, pp. 276-277). Al poemario de *FB* se añade, por criterio temático, un apéndice con “La esposa vieja” y “El nieto” (1949), ambos procedentes de *OC*, VII.

ayudan a explicar el *fenómeno Pemán*. Fue conocido por amplios sectores de la sociedad durante su vida. Surge la pregunta de si su popularidad se debió solamente a la participación en la escena política, porque a partir de los años 70 poco a poco fue cayendo un manto de silencio alrededor de su figura. La muerte en 1981 y las conmemoraciones de su nacimiento en 1997 provocaron voces reivindicativas, tanto de profesores universitarios como de otros representantes del mundo cultural, que intentaron subrayar la importancia de Pemán para la cultura española del siglo XX y protestar contra el olvido, tan sorprendente si se considera el legado literario de sus numerosas obras de teatro, artículos, poemas y cuentos. Sería un caso excepcional si entre tantos cometidos todo resultase sin valor. En los años 60-70 y después de su muerte, intentaron rehabilitarle sobre todo los recopiladores de la poesía andaluza, los círculos culturales y universitarios gaditanos, o los vinculados al periódico *ABC*, debido a una larga colaboración de Pemán en sus páginas. Hay que reconocer el trabajo investigador que intentó objetivamente iluminar a la trayectoria, sobre todo política, del escritor<sup>23</sup>. Aunque no faltasen artículos sueltos dedicados a su obra literaria.

En muchas ocasiones, la valoración de su obra poética está condicionada por lo que llamaríamos un *factor humano*, resultante de la polarización con respecto al ideario político o religioso. Así que los juicios emitidos a menudo dejan traslucir, con epítetos inequívocos, las emociones y la actitud personal de cada autor. De entrada, ilustra este fenómeno una nota de A. S. Pérez-Bustamante de 1997: «En primer lugar, a estas alturas bastantes lectores lo único que desean es: a) ver a don José María definitivamente elevado a los cielos apostólico-literarios, o b) ver a Pemán definitivamente ajusticiado entre Franco y Torquemada»<sup>24</sup>. La estudiosa aclara en otra ocasión:

no se trata de salvar o condenar a Pemán por sus valores extraliterarios: en su forma de ver la vida hay una sensibilidad innegable y también una innegable limitación ideológica. Pero lo que le importa a la literatura es cómo se articula eso en un texto artístico. Pemán, como casi todos los escritores, y sobre todo los de obra muy extensa, tiene de todo, y hay que leerlo intentando comprender al escritor desde dentro de sí mismo, viéndolo en el contexto cultural al que pertenece y calibrando, en cada momento, su capacidad para traspasar su propia época<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Es recomendable *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico* de G. Álvarez Chillida. *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia* de J. Tusell y G. Álvarez Chillida, Barcelona, Planeta, 1998.

<sup>24</sup> «José María Pemán, ¿supongo?», *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. X.

<sup>25</sup> «La narrativa de José María Pemán», en *Pemán en su tiempo (1897-1981). Exposición conmemorativa del centenario*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1997, p. 63.

Incluso un breve repaso del material disponible permite comprobar que al Pemán literato no le acompaña la fortuna. A falta de una crítica extensa comprobada, se creó en torno suyo una leyenda, fomentada por sus actividades políticas. Los comentaristas se acercaron con vacilación y reservas al testimonio de su obra. No negaron significado a su teatro, y la mayoría lo presentó como su actividad principal<sup>26</sup>.

En los comentarios emitidos en vida del poeta suele reiterarse la expresión de que «no necesita ser presentado». Curiosamente, su uso se inicia ya en 1921 en boca de J. M. Pérez-Sarmiento<sup>27</sup>. La frase de J. Egea Rodríguez de 1974: «Pemán es Pemán y con ello está dicho todo» confirma este problema<sup>28</sup>. En el mismo año E. Gascó Contell avisa que la generalización del tópico de que José María Pemán «no necesita presentación» corre el peligro de que «a menudo se calla más que se sabe»<sup>29</sup>. Esta tendencia a evitar comentarios que puedan aspirar al rango de compendio de su personalidad es resultado de la multiplicidad de tareas y géneros que Pemán ejerció: «tan ilustre hombre sencillo, tan difícil de definir y tan largo de explicar»<sup>30</sup>. M. Wiesenthal señala la misma cuestión en 1967, al destacar la razón de elogios excesivos o de silencios significativos respecto a Pemán, a menudo debidos a la presunción de conocerle de sobra, sin sospechar sorpresas. Y, sobre todo, por una actitud emocional ante su actividad política:

en Cádiz (...) a Pemán se le entiende un poco como hecho consabido, como ser al que se conoce exhaustivamente y produce gozo, indiferencia o histerismo según lo que ya se le antepone o antequita. A Pemán en España se le quita un poco su misterio, ese aire de improvisación y pasmo que necesitan las personas y las cosas. A Pemán se le critica o se le aplaude como al árbitro de fútbol; (...) Yo creo que el mal de Pemán no está -como él dice- en que lo tomen por una mezcla de confesor jesuita

---

<sup>26</sup> Ó. Barrero Pérez: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1950)*, Madrid, Istmo, 1992, p. 38. J. Chabás: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 664-665. V. García de la Concha: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII. Época contemporánea: 1914-1939*, (coord. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1984, p. 670. J. L. Ocasar: *Literatura española contemporánea*, Madrid, Edinumen, 1997, p. 146. J. Menéndez Peláez, I. Arellano, J. M. Caso González, J. M. Martínez Cachero: *Historia de la literatura española. Vol. III. Siglos XVIII, XIX, XX*, León, Everest, 1995, p. 655. C. Oliva y M. F. Vilches de Frutos: “El teatro”, en S. Sanz Villanueva: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VIII/ I. Época contemporánea: 1939-1980*, (coord. F. Rico), Barcelona, Crítica, 1999, pp. 562-563. S. Sanz Villanueva: *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual*, Madrid, Ariel, 1988, pp. 30,207,222-225. Los autores de los estudios mencionados coinciden en destacar el carácter tradicionalista del teatro pemánico, dirigido al público de clases altas que sintonizaba con la visión conservadora de la vida. Otra vertiente comentada se agrupa en torno a las piezas en clave política, aunque S. Sanz Villanueva en *Historia de la literatura española* admite que, en proporción al número tan abundante de obras teatrales, el sector politizado del teatro pemánico es minoritario, en contra de las apariencias que se desprenden de las opiniones tajantes de otros historiadores (Barrera Pérez, García de la Concha).

<sup>27</sup> En *Discursos leídos ante la Real Academia Hispanoamericana en la recepción pública del Sr. D. José María Pemán Pemartín*, 31 de agosto de 1921, Cádiz, Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, 1921, p. 75.

<sup>28</sup> *Figuras gaditanas*, Cádiz, Caja de Ahorros, 1974, pp. 207-208.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 13.

<sup>30</sup> J. de Navascués: “Pemán apaciguador”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. II.

y de marqués, sino que lo tomen por una mezcla de árbitro de fútbol, de novillero Trebujina y cosas del mismo estilo, muy pateables y entusiasmantes según como salga el equipo local y según le vaya a la afición<sup>31</sup>.

Mientras que en 1974 J. M. García Escudero declara que en realidad Pemán fue «el gran desconocido» también en vida, aunque muchos creyesen saberlo todo de él, y merece ser limpiado de prejuicios y valoraciones *a priori*<sup>32</sup>.

Al repasar los comentarios de los años 30-50, observamos que vaticinan a Pemán una fama inextinguible y fundamentada. Para V. M. Sola en 1937 es uno de los «vates nacionales»<sup>33</sup>. G. Díaz Plaja en *Historia de la poesía lírica española* reconoce el predominio del neopopularismo en su obra y la fluidez del lenguaje, y elogia el renombre del poeta:

Prodigiosamente dotado para la expresión verbal (...) conocedor de todos los resortes de la comunicación poética -lo que le ha permitido triunfar en el teatro-; Pemán inserta la mayor parte de su obra lírica a la dirección neopopularista: su capacidad para la descripción del policromo mundo andaluz, el gracejo con que maneja el verbo poético y la frase coloquial, en alternada y eficaz forma expresiva, han hecho de José M.<sup>a</sup> Pemán el poeta más leído de la España actual<sup>34</sup>.

Por aquellas fechas el mismo Pemán está convencido de su lugar en la conciencia de los lectores, tanto sencillos como cultos: «Que tengo versos, que se aprenden de memoria las gentes sencillas, parece también un dato estadístico. (...) Que tengo también algún verso -pocos- que le gustan a Adriano, a José María, a Dionisio, también parece suficientemente probado»<sup>35</sup>. Consciente de los juicios ambivalentes que despertaba, esperaba sin embargo la futura atención de la crítica: «En conjunto, que los que vengan decidirán definitivamente lo que soy, (...) es todavía posible la antología que me ignora totalmente, o la Historia Literaria que me relega una nota»<sup>36</sup>.

En 1950 F. Arredondo piensa que Pemán se grabará en la memoria de la posteridad<sup>37</sup>. Para F. García en 1953 es «el ingenio de nuestras letras de hoy»<sup>38</sup>. En 1964

---

<sup>31</sup> «Mi alma y esta tierra», *Caleta*, Cádiz, agosto 1967, p. 46.

<sup>32</sup> «Los siete círculos de Pemán», en *En torno a Pemán*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1974, p. 79.

<sup>33</sup> «El homenaje que se debe a José María Pemán», *ABC* de Sevilla, 9 de enero de 1937, p. 11.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, Barcelona, Labor, 1948, p. 409.

<sup>35</sup> «J. M. Pemán habla con J. M. Pemán», *Estafeta literaria*, n° 9, 15 de julio de 1944, p. 9.

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> «La Santísima Virgen en la lírica española», *Humanidades*, Santander, vol. II, n° 1, 1950, pp. 130-131.

<sup>38</sup> «Pemán: el ingenio en flor», *Semblanzas y paisajes*, Madrid, Ediciones Religión y Cultura, 1953, p. 9.

G. Fernández de la Mora escribe que Pemán es «nuestra máxima figura literaria»<sup>39</sup>. En la nota incluida en la revista *Caracola* de 1969 consta que, según el escrutinio del Instituto de la Opinión Pública, Pemán por aquellas fechas es «el escritor más popular de España»<sup>40</sup>. Todavía en 1981 el *Diario 16* recuerda: «José María Pemán ha sido uno de los escritores españoles que más temprana y directamente ha gozado del fervor popular, el éxito multitudinario, elevándose a la categoría de mito»<sup>41</sup>.

Las muestras de la súbita popularidad resaltan la sorpresa del repentino olvido. El recuerdo de D. Santos resume el tránsito de la crítica del reconocimiento a la infravaloración: «Pemán ha sido para muchas gentes de mi generación una de las primeras y más fervorosas admiraciones; después, un blanco encarnizado para nuestros ejercicios críticos; a la postre, una conformidad nunca completa con sus medias tesis»<sup>42</sup>. Podemos comprobar que la mayoría de los estudios generales dedicados a la literatura española del s. XX y que mencionan la creación poética de Pemán, no aventuran un juicio rotundo sobre la diversidad de sus versos, salvo comentarios acerca de su poesía comprometida, sobre todo la *Elegía de la tradición de España* o *Poema de la Bestia y el Ángel*. Especialmente este último se convirtió en el prisma por el que los historiadores vieron a Pemán. Observamos que predomina su imagen como poeta político, mientras que su poesía neopopularista o, más raramente, simbolista, se menciona más bien en artículos o memorias particulares<sup>43</sup>. En 1950 V. Rivas opina que la vena «auténtica» de Pemán es la de “El Viático” y la *Elegía de la tradición de España*, limitando el mérito del poeta a los versos de esos dos poemas<sup>44</sup>. J. Chabás lo situó, al lado de G. Diego, R. Sánchez Mazas, E. Montes, en «la promoción de los académicos franquistas de la Real Academia de la Lengua»<sup>45</sup>. A su juicio, la popularidad de Pemán se debió exclusivamente a su compromiso político<sup>46</sup>. Sobre todo, subrayó que se debió al estreno de *El divino impaciente* que desplazó a otro plano las publicaciones anteriores, *NP*, *RR*, *BSC* (el autor no menciona a *VS*)<sup>47</sup>. Curiosamente, J. Chabás citó los versos de *El divino impaciente* en calidad de muestra representativa de toda la obra poética de Pemán, descuidando los libros

---

<sup>39</sup> “José María Pemán”, en *Pensamiento español.1964*, Madrid, Rialp, p. 226.

<sup>40</sup> *Caracola*, nº 200-204, junio-octubre 1969, p. 148.

<sup>41</sup> [S. a.], “El autor y su obra”, *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 30.

<sup>42</sup> “El maestro José María Pemán”, en *Generaciones juntas*, Madrid, Bullon, 1962, p. 244.

<sup>43</sup> Cf. J. L. Fuentes Labrador: “La vivencia religiosa en la obra poética de José María Pemán”, *Caleta*, Cádiz, agosto 1967, pp. 7-18. P. Laín Entralgo: “La Andalucía en Pemán”, *Arbor*, nº 354, junio 1975, pp. 7-24.

<sup>44</sup> “El sentido religioso en la lírica española actual”, *Humanidades*, Santander, vol. II, nº 1, 1950, pp. 66-67.

<sup>45</sup> *Literatura española contemporánea 1898-1950*, p. 525.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 664.

<sup>47</sup> *Id.*

propriadamente poéticos, y los acompaña de un comentario desfavorable: «esta “poesía” de remedo y cantillo»<sup>48</sup>. C. Serrano lo define como un «auténtico parangón de la estética “nacional-católica”»<sup>49</sup>. Un ejemplo del ambiente que rodeaba a Pemán en la preguerra se halla en *Pretérito imperfecto*, las memorias de C. Castilla del Pino. El psiquiatra recuerda sus impresiones juveniles: «Yo detestaba a Pemán»; describe su obra teatral como «una cursilería disimulada por el desparpajo y el pseudoatrevimiento»<sup>50</sup>. *El divino impaciente*, y otras piezas teatrales, le merecieron el calificativo de «abortos pemanianos, que a mí me producían (...), un asco invencible, que asocio a las cataplasmas y a la leche de cabra, y mucho mayor que a Gabriel y Galán y José Carlos de Luna»<sup>51</sup>.

*Poema de la Bestia y el Ángel* cumplió el papel de paradigma en la interpretación de V. García de la Concha, para quien es un «deleznable poema», exponente de un «manifiesto maniqueísmo». Categoriza «la escuela de Pemán» en términos negativos de una tendencia determinada en la poesía política<sup>52</sup>. Puede ser representativa también la impresión de G. Celaya, que contrapone a Pemán y M. Hernández, dos poetas que vieron la invalidez de la poesía pura y reaccionaron de maneras distintas. Celaya reprocha a Pemán que en su afán de rescatar la poesía haya dado «un paso atrás», mientras que Hernández lo haya dado «adelante», por tanto, lo ve «mal situado»<sup>53</sup>. En la opinión del autor destaca el criterio político de valoración:

No se trata sólo de que Pemán sea un mal poeta, no de que su postura nos sea simpática o no, sino de algo más radical; es decir, de un error en la toma de contacto con lo real, que Pemán, y también los que eran Pemán, confundían con la agitación emocional y superficial en último extremo, que una poesía, ya desubstanciada por ese planteamiento podía procurar a los programas o a los partidismos que, ideológicamente, el poeta hacía suyos. Por eso en Pemán, todo se vuelve alegoría y retórica. Por eso suena a falso. Lean en cambio los poemas de Miguel Hernández: ¡Qué hermosura! ¡Qué verdad! (...) Y por eso, hasta los pequeños logros literarios de Pemán son huecos<sup>54</sup>.

Otros ejemplos semejantes se encuentran en los trabajos de J. Marco, N. Calamai, J. L. Abellán o E. Martín, que en el artículo “Pemán, poeta del nacional-catolicismo español” anuncia el enfoque literario, pero pasa a comentar las actividades políticas del poeta y

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 665.

<sup>49</sup> “La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC, 1992, p. 394. Cf. Ó. Barrero Pérez: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1950)*, pp. 31-37.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 239.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>52</sup> *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII. Época contemporánea: 1914-1939*, pp. 770-771.

<sup>53</sup> *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 142-143.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 160-161.

solamente los aspectos socio-políticos del *Poema*<sup>55</sup>. Más suavizados parecen los comentarios de S. Sanz Villanueva<sup>56</sup>. O de los autores de *Historia de la literatura española* publicada en Everest. Destacamos en esta ocasión que ese estudio, como único entre los manuales extensos, menciona la publicación de la antología pemaniana *Poesía (1923-1937)*<sup>57</sup>. No faltan reacciones entusiastas contrarias, como las de J. M. García Escudero, J. Acedo Castilla, E. Gascó Contell, E. F. Almuzara, B. Pensado<sup>58</sup>. Como término medio J. Urrutia destaca que es un poema «de enorme significación tanto por el género literario como por el intento de ofrecer una interpretación mítica de la guerra (...)»<sup>59</sup>.

La polarización en torno al *Poema de la Bestia y el Ángel* marcó el resto de la obra poética pemaniana, especialmente la religiosa. Aunque los poemas religiosos sin connotaciones políticas prevalecen con respecto a los comprometidos, parece que los historiadores decidieron casi unánimemente *castigar* al escritor y silenciaron tanto *PS* de 1940 como *FB* de 1946, ambos posteriores a la Guerra Civil. *FB* parece no existir en la conciencia del lector precisamente por no figurar en los manuales de literatura, ni en una nota mínima. Salvo el caso de *Historia de la poesía lírica española* de G. Díaz Plaja o *Panorama poético español* de L. López Anglada<sup>60</sup>. Cierta complicidad de la crítica en este aspecto fue admitida por R. Gullón, cuando se refería a la situación de 1934. Mencionó a un grupo de autores que «sistemáticamente solían quedar al margen del comentario, como Ramón J. Sender y José María Pemán, ambos pertenecientes a la constelación de los

---

<sup>55</sup> J. L. Abellán: *Historia crítica del pensamiento español*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, p. 489. N. Calamai: *El compromiso de la poesía en la Guerra Civil española*, Barcelona, ed. Laia, 1979, p. 110. J. Marco: “La poesía española en 1935-36”, en *Literatura y Guerra Civil (Influencias de la guerra de España en las letras francesas e hispánicas)*. *Actas del Coloquio Internacional Lérida*, 1-3 Diciembre 1986, (ed. Angels Santa), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 141. E. Martín: “Pemán, poeta del nacional-catolicismo español”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, n° 5, 1979, pp. 117-138.

<sup>56</sup> *Historia de la literatura española*. 6/2. *Literatura actual*, p. 328.

<sup>57</sup> J. Menéndez Peláez, I. Arellano, J. M. Caso González, J. M. Martínez Cachero: *Historia de la literatura española*. Vol. III. Siglos XVIII, XIX, XX, pp. 681-682. Los intentos de objetivar el punto de vista sobre ese polémico poema se ofrecen de mano de V. Crémer: “Desde esta orilla”, *España*, n° 22, 1946, p. 509. J. Lechner: *El compromiso en la poesía española del s. XX*. Vol. I, Leiden, Universitaire Pers, 1968, pp. 218-226. L. López Anglada: *Panorama poético español*. (Historia y Antología 1939-1964), Madrid, Editora Nacional, 1965, pp. 31-32. J. Rodríguez Puértolas: *Literatura fascista española*. Vol. II, Madrid, Ed. Akal, 1986-1987, pp. 201-209. D. Santos: *De la turba gentil... y de los nombres*, Barcelona, Planeta, 1987. J. L. Tejada: “La poesía de Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, pp. 134-135. J. Urrutia: “La literatura andaluza desde las vanguardias”, en *Historia de Andalucía*. Vol. VIII, Barcelona, Cipsa-Planeta, 1981, p. 427.

<sup>58</sup> J. Acedo Castilla: “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Minervae Baeticae* (Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, Sevilla), vol. 26, 1996, pp. 97-122. E. F. Almuzara: “El ‘Poema de la Bestia y el Ángel’ de José M.<sup>a</sup> Pemán”, *Razón y fe*, vol. 115, n° 488-489, septiembre-octubre 1938, p. 133. J. M. García Escudero: “Los siete círculos de Pemán”, en *En torno a Pemán*, pp. 79-88. E. Gascó Contell, *op. cit.*, pp. 35-36. B. Pensado: “Pemán y Foxá” en *Temas españoles*, Madrid, Publicaciones españolas, 1954, p.10.

<sup>59</sup> “La literatura andaluza desde las vanguardias”, en *Historia de Andalucía*. Vol. VIII, p. 427.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 410. L. López Anglada, *op. cit.*, p. 32.



llamados por mí “extravagantes”, respecto al núcleo central de la “generación” de 1925»<sup>61</sup>. La fecha que comenta es posterior al estreno de *El divino impaciente*, lo cual indica que ya antes de la publicación del *Poema* su autor fue silenciado por la crítica por su circunstancia personal. La desatención de *FB* no puede explicarse por el contenido del libro que carece de trasfondo anecdótico. Así que las reticencias no se debían a *FB* directamente, sino a la obra anterior y a las actividades políticas del autor. Desde una posición opuesta, *FB* encontró reconocimiento en los artículos de J. Entrambasaguas y E. Segura Covarsi de 1947<sup>62</sup>.

En 1950 Pemán publicó el poema “Presencia de Dios” en el número 45 de la revista *Espadaña*, por lo que se encontró con la reacción violenta de Eugenio de Nora que, bajo el pseudónimo Juan Martínez, dirigió una “Carta abierta a Victoriano Crémer” con quejas sobre la escasa sensibilidad crítica de la revista que descuida a Blas de Otero y a otros autores, para publicar poemas, como los de Pemán:

Al contrario, el sitio de honor lo reservan Uds. para el ¿poema?, bueno, pase, poema, de José M<sup>a</sup> Pemán. Ni bueno ni malo sino uno más del autor. (...) porque lo que él representa (si ello es mejor o peor quede en suspenso), es la sensibilidad, el ideario y la estética de la burguesía española, a través de todas las situaciones políticas dadas o imaginables<sup>63</sup>.

La lectura de “Presencia de Dios” no da base para tal juicio, por ser una composición intimista y sin alusiones anecdóticas ni políticas. E. de Nora recuerda la última estrofa del poema publicado y añade:

Sobre ese dios, muchacha, o mariposa, se entenece el lirismo del poeta de Cádiz. Creo que es amigo suyo; con todo, le pido el sacrificio de publicar mi carta completa y hacerle saber que ese tipo de poesía está bien para “su público”, pero no cabe en una revista que aspira a dirigirse al hombre<sup>64</sup>.

Existen opiniones discrepantes sobre el valor de la poesía pemaniana de posguerra, que corresponden a la valoración de su trayectoria como tal. Una vertiente, representada por J. Urrutia, considera que sólo la etapa anterior a 1936 es digna de atención y se inclina a atribuir un creciente carácter político a la creación posterior:

---

<sup>61</sup> “Dos grupos generacionales de posguerra”, en D. Ynduráin: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, (coord. F. Rico), Barcelona, Crítica, 1980, p. 21.

<sup>62</sup> J. Entrambasaguas: “Las flores del bien”, *Cuadernos de literatura*, tomo 1, n<sup>o</sup> 1, enero-febrero 1947, pp. 145-148. E. Segura Covarsi: “José María Pemán: retorno a la vida sencilla”, *Cuadernos de literatura*, Fasc. 6, diciembre 1947.

<sup>63</sup> *Espadaña*, n<sup>o</sup> 46, 1950, p. 979.

<sup>64</sup> *Id.*

es un poeta de origen modernista y puente entre el modernismo reaccionario que representa la poesía historicista de Manuel Machado, Villaespesa o Marquina, y la poesía neo-católica tradicionalista, que él mismo va a representar con la *Elegía de la Tradición de España* (1931). (...) Su obra se irá politizando más, con poemas históricos, mientras siguen los religiosos y se borran las canciones (...). La obra literaria de Pemán posterior a la guerra carece de ese interés histórico y cae en un postmodernismo<sup>65</sup>.

F. Morales Lomas en la antología *Poesía del siglo XX en Andalucía* se limita a reproducir este juicio con las mismas palabras<sup>66</sup>. Para J. L. Ocasar, en el contexto de los años 50, Pemán y otros escritores de derechas agrupados en torno al *ABC* fueron un polo opuesto de la recién estrenada generación renovadora<sup>67</sup>.

Otra vertiente reconoce la evolución artística del poeta y la valora positivamente. En *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* de 1946 C. González-Ruano incluye una nota aclaratoria:

Ofrece Pemán una faceta fácil en el andalucismo poético español. En su lírica se encuentran los vestigios y huellas de la genealogía modernista (...). En los pocos años la poesía de José María Pemán ha ido vigorizándose y tendiendo a un pensamiento filosófico sin restarle su natural sencillez. En sus últimos poemas, lo indirecto alcanza ya conquistas superiores a las que, con lo directo, nos tenía acostumbrados. En suma, se nota una mayor aproximación a las inquietudes de la estricta contemporaneidad poética<sup>68</sup>.

Manuel Machado considera *FB* como un libro clave: «Y finalmente, superando la obra toda de Pemán, *Las flores del Bien*, cumbre de su obra lírica, (...). Es la obra clásica y madura de la poesía contemporánea»<sup>69</sup>. En 1953 F. García ve en su poesía «un camino de superaciones» recorrido<sup>70</sup>. A G. Diego la distancia temporal de 1975 le permite apreciar no solamente el logro poético de *FB* sino también del “Testamento”:

Toda la historia de la poesía exenta, voluntaria de Pemán es liberación de las adherencias heredadas y los prejuicios recibidos de las autoridades. Poco a poco se va desnudando de gabrielgalanismo, de escenografías y proyecciones costumbristas, de obsesiones gaditanas, de arrebatos heroicos y patrios y se va adentrando en el reino interior de la más legítima poesía. La gloria honda está avenida con la gloria extensa. A veces riñen los dos en un sólo poeta una batalla descomunal y se perjudican mutuamente. (...) Desde la “Señorita del Mar”, con sus niños mariscadores, y desde las creaciones ingenuas al barrio de Santa Cruz hasta “Las flores del bien” y el

---

<sup>65</sup> “La literatura andaluza desde las vanguardias”, en *Historia de Andalucía. Vol. VIII*, pp. 426-427.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, Málaga, Aljaima, 2004, p. 143.

<sup>67</sup> *Literatura española contemporánea*, p. 117.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946, p. 407.

<sup>69</sup> Recogido en *O*, XIV, p. 23.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 10.

conmover “Testamento”, hay un camino que cada año se va estrechando más y más (...) <sup>71</sup>.

Llama la atención que G. Diego empezase la cuenta de los poemarios pemánianos sólo a partir de *SDM*. En la lista de autores que guiaron a Pemán a la depuración poética enumera a Lope, Alberti, Lorca, Rosales, Juan Ramón y a los hermanos Machado <sup>72</sup>. Con respecto a “Testamento” M. Mantero considera significativo que el poema de despedida esté escrito en ritmos populares, una forma que consagra una de las líneas dominantes de Pemán <sup>73</sup>. En contra del aparente olvido, una voz anónima de 1982 reivindica que sin *FB* no se puede entender la historia literaria española del s. XX <sup>74</sup>.

La falta de juicio unánime se demuestra en el hecho de que a veces la crítica atribuye un valor distinto al mismo rasgo de su creación, como el de ser poeta accesible o el de unir tendencias poéticas muy variadas. Las dos características polarizaron a los comentaristas. Así F. Umbral reconoce en 1964 que Pemán es una figura polémica, con más acogida fuera de los ámbitos estrictamente literarios. Señala también que sus versos no se ajustan a la corriente de la poesía social, porque pertenece ya a otra época:

Neoclásico unas veces, neopopular otras, Pemán ha sido siempre un poeta discutido. Un poeta para la gente, en todo caso, más que para los poetas. Porque lo suyo es la facilidad andaluza, la gracia de la palabra. (...) La poesía del mundo anda hoy por otros caminos, puede que más heroicos, y canta al pueblo en su trabajo <sup>75</sup>.

Desde la posición contraria, D. Aquilino apuesta por los poetas que han encontrado «una fórmula colectiva de expresión» que puede contar con la identificación del lector. Como ejemplo cita a Pemán que consiguió escribir poesía que pudiera pasar por anónima, precisamente por estar dotada de la «capacidad mimética» <sup>76</sup>. Por fin, según M. Ríos Ruiz, Pemán concilia a dos tipos de destinatarios: «En conjunto, la obra de Pemán se caracteriza por un espléndido equilibrio entre la aprobación popular y la de minorías cultas» <sup>77</sup>. Según G. Fernández de la Mora ese universalismo, especialmente en lo que atañe a la diversidad de géneros literarios, puede dificultar la acogida del escritor: «es un tipo de escritor que, en la era especializada que comenzamos, ganará progresivamente en rareza. (...) Pemán bien

---

<sup>71</sup> Pemán y la poesía”, *ABC*, Madrid, 19 de marzo de 1975, p. 3.

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 397.

<sup>74</sup> *ABC*, 19 de julio de 1982, p. 20.

<sup>75</sup> “José María Pemán”, *Poesía Española*, n° 133, enero de 1964, p. 12.

<sup>76</sup> Y considera «inexcusable» la ausencia de Pemán en la antología de Castellet de 1960 *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. “Treinta años de poesía en Aleixandre”, en *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pp. 121-122.

<sup>77</sup> *Diccionario de escritores gaditanos*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, 1973, p. 150.

podiera ser nuestro postrero literato universal»<sup>78</sup>. En las memorias de J. L. L. Aranguren aparece un juicio positivo del libro *A la luz del misterio*, a la vez profundo y accesible, lo que el autor no considera como pretexto de rechazo. Subraya que Pemán, a pesar de los prejuicios reinantes, en su creación literaria destacó por la postura del *diálogo* con la religiosidad de su tiempo, y precisamente por este rasgo se merece el nombre de «escritor mayoritario»<sup>79</sup>. Aranguren resume: «Yo no creo que los escritores mayoritarios sean, en principio, mejores ni peores que los minoritarios»<sup>80</sup>.

La «capacidad mimética» mencionada por D. Aquilino también cosechó críticas dispares. J. M. Pérez-Sarmiento en 1921 admiraba en la poesía pemaniana rasgos como la elegancia, la sencillez, la emotividad, la espontaneidad, la fuerza sugestiva, el acierto lingüístico; y ya entonces subraya un punto que vaticina la trayectoria estilística de Pemán, el de crear su peculiaridad a fuerza de *shintetizar* y *diluir* varios estilos a la vez. Gracias al conocimiento de las corrientes literarias del momento, sin dejarse conquistar definitivamente por ninguna<sup>81</sup>. Esa valoración positiva contrasta con la severa de J. Chabás:

Iniciado en el postmodernismo, su poesía, de un popularismo andalucista superficial, va, de la imitación de Villaespesa primero y de Lorca más tarde, a cierto seiscientismo barroco: siempre con igual calidad de *pastiche*. Posee una irrestañable facilidad superficial para la música exterior y pegadiza del verso, para la rima fácil y miméticamente se apodera de formas del vocabulario poético ajeno, que él convierte en fórmulas. (...) Jamás Pemán posee voz propia. Canta de falsete, y, de cuando en cuando, le sale con empaque el gorgorito<sup>82</sup>.

En este caso también surge una voz, la de A. S. Pérez Bustamante, con intención de objetivar la variedad de influencias absorbidas por Pemán: «su literatura se construye sobre la tradición y no contra ella. Ahora bien, sin ser innovador, Pemán se caracteriza por una permeabilidad estética que le hace asimilar, eventualmente, algunos ecos de novedad que no conviene menospreciar y que remozan las formas viejas»<sup>83</sup>. En otro sitio, reconoce su dependencia de estímulos exteriores que incorporaba según se lo permitiera su

---

<sup>78</sup> *Pensamiento español*. 1964, p. 226.

<sup>79</sup> «Cruz y Raya, Morente y Pemán», en *Contralectura del catolicismo*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 91.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>81</sup> En *Discursos leídos ante la Real Academia Hispanoamericana en la recepción pública del Sr. D. José María Pemán Pemartín*, pp. 77-81.

<sup>82</sup> *Literatura española contemporánea 1898-1950*, pp. 664-665. En esta ocasión remitimos al apartado 1.4.3 del presente estudio, sobre el neopopularismo de Pemán, dado que el juicio de J. Chabás sobre la influencia directa de Lorca parece precipitada. Pemán publicó *RR*, su primer libro claramente neopopularista, en 1928, recogiendo versos inspirados en el recopilatorio de J. Cejador y Frauca.

<sup>83</sup> «José María Pemán, ¿supongo?», p. X.

tradicionalismo. Pero a partir de los 40, década sin novedades espectaculares, *repitió las formas*<sup>84</sup>.

L. García Iglesias admite lo mucho que el halo de la circunstancia política condicionó la recepción de la obra pemanaiana<sup>85</sup>. En 2003 T. Aparicio López dice que a pesar de ser «un poeta inconfundible», por un malentendido histórico le tocó, «desempeñar el papel de escritor castizo y arcaizante, “jacarandoso y plagado de folklorismos”, que en ningún modo se corresponde con la intrínseca naturaleza de su obra (...)»<sup>86</sup>. Remontándose a los inicios de ese fenómeno, ya en 1935 R. de Urbano determinó que Pemán será considerado estrictamente en función de su compromiso político, en detrimento de aspectos literarios: «Toda la obra de Pemán, tiene, por tanto, una recta ideológica de separación definitiva. Hay que estar con él o en frente de él. Mas unos y otros tienen que reconocer la limpieza del juego literario y su valor positivo»<sup>87</sup>. Pemán se daba cuenta de que su obra literaria pasaría al segundo plano cuando se le valorara a él por su circunstancia política: «yo sé que seré, una vez más, juzgado no por lo que se diga, sino por lo que me rodee»<sup>88</sup>. De hecho, L. López Anglada lamentó la superficialidad con que se había comentado al poeta<sup>89</sup>.

Ya después de la muerte del escritor, desde las páginas del *ABC* varias personalidades buscaban explicación de las negligencias o enemistades de parte de los críticos. J. M. Areilza subrayó la independencia de Pemán y reconoció que las ambivalencias acumuladas a su alrededor le convirtieron en «uno de los intelectuales nefastos»<sup>90</sup>. J. Calvo Sotelo confirma que, de hecho, «batió todos los récords: consiguió unas mezclas sensacionales de elogios y de críticas, de plácemes y de vetos»<sup>91</sup>. Aparicio López resumió que el Pemán de posguerra no logró superar la imagen que le había sido adscrita antes de la Guerra, siendo causa del olvido de su obra literaria: «se le ha tachado de retrógrado e inmovilista. Se le ha achacado, igualmente, connivencias con un régimen político del que estuvo, amable y serenamente, distanciado, y en los últimos años de su vida (...) totalmente en contra. Su obra, (...) ha sido analizada con una displicencia que roza

---

<sup>84</sup> “La narrativa de José María Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 63.

<sup>85</sup> “Poema de la Bestia y el Ángel” de *José María Pemán: verso y composición métrica*, Madrid, Artes Gráficas, Tajo Guadiana, 1997, p. 9.

<sup>86</sup> “José María Pemán: un escritor y poeta, tan importante como olvidado”, *Religión y cultura*, nº XLIX, octubre-diciembre 2003, pp. 855,861.

<sup>87</sup> “La multiplicidad expresiva de José María Pemán”, *Isla*, nº 6, 1935, p. 17.

<sup>88</sup> Cit por García Escudero en “Los siete círculos de Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 87.

<sup>89</sup> *Panorama poético español. (Historia y Antología 1939-1964)*, p. 32.

<sup>90</sup> *ABC*, 21 de julio de 1981, p. 37.

<sup>91</sup> *Id.*

el desprecio»<sup>92</sup>. Citó a G. Torrente Ballester para intentar rehabilitar la imagen de Pemán: «nada resulta hoy tan inadecuado como etiquetar a Pemán como un escritor burgués y franquista»<sup>93</sup>.

S. Castelo atribuye el silencio caído de repente alrededor de Pemán a sus *enemigos* literarios: «lo ningunean de manera bochornosa en las antologías e historias de la literatura»<sup>94</sup>. M. Bustos Rodríguez también se sorprende por la falta de estudios sobre un escritor tan prolífero. Lo justifica con el desconocimiento de la trayectoria política del Pemán posterior a la Guerra<sup>95</sup>. La misma argumentación se repite en el comentario de A. Hernández Guerrero<sup>96</sup>. Ramón Cué pronosticó que el halo del pasado sería atribuido a este autor durante toda su vida<sup>97</sup>. En el mismo contexto, S. Castelo reivindicó la importancia de los libros neopopularistas del poeta: «Me parece injusto que dieciséis años después de su muerte los que querían “despemanizar” a España sigan consiguiendo un veto casi absoluto para dar a conocer a las nuevas generaciones libros fundamentales de la poesía española de este siglo como *El barrio de la Santa Cruz* o *Señorita del mar*»<sup>98</sup>. Hablando de sí mismo, Pemán anticipó la paradoja que le tocaría experimentar, la del silencio pese a los aparentes elogios: «Te admirarán y no te citarán»<sup>99</sup>. Al identificarse con los hombres de letras de la época humanista, en *Estafeta literaria* expresó el deseo de ser abarcado como un literato total, sin separaciones de géneros que, a su juicio, descuartizan la imagen de un escritor:

Yo creo que no se ha intentado: no se ha sumado ese articulista, ese orador, ese comediógrafo, ese poeta “cualquiera”, para ver si la suma lo que produce es un “monstruo”, un “periodista”, un “facilitón”, un “habilidoso” o un “fenómeno”. (...) Que otros me pesen. Pero que me pesen “todo”... Casi todos los repesos que se me han hecho, han sido con desfalco<sup>100</sup>.

---

<sup>92</sup> *Op. cit.*, p. 855.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 864.

<sup>94</sup> [S. t.], *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 21.

<sup>95</sup> «Hay, sin duda, una enorme desproporción entre la larga vida del personaje (...), su protagonismo en la esfera pública y su popularidad en vida de una parte y, de otra, el escaso número de trabajos consagrados a su figura.

Las razones de este olvido son varias, pero, sin duda, las dos principales tienen que ver con razones políticas, así como con la contemporaneidad de Pemán o, mejor, con la falta de perspectiva histórica. En la primera interviene la adscripción política de Pemán. Fue él un monárquico, además de católico. Erróneamente se piensa, además, que fue un hombre mimado por el régimen franquista, un hombre de la “nomenklatura”. De esta manera, al entrar en la democracia en nuestro país, Pemán se quedaba en una inmerecida soledad: abandonado de los suyos y menospreciado de sus “enemigos”». En “Pemán, cien años después”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 13.

<sup>96</sup> “En el sitio de Cádiz”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VII.

<sup>97</sup> Cit por J. L. Fuentes Labrador: “La vivencia religiosa en la obra poética de José María Pemán”, p. 9.

<sup>98</sup> [S. t.], *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 21.

<sup>99</sup> Cit. por J. Calvo Sotelo en “José María Pemán (1897-1981)”, *Boletín de la Real Academia Española*, septiembre-diciembre 1981, p. 360.

<sup>100</sup> “J. M. Pemán habla con J. M. Pemán”, p. 9.

En su *Confesión general* Pemán observa como un fenómeno global la exclusión de los escritores católicos ortodoxos de algunas revistas y antologías (*O*, XVII, pp. 186-187). Afirma: «Hay como una especie de “regionalismo” crítico literario que excluye sistemáticamente a todo el que no hable correctamente el dialecto de la región» (*ibid.*, p. 194). Ofrece una serie de impresiones sobre las críticas que ha cosechado. Observa que presentan una «anarquía» de puntos de vista y son fruto de la «anecdótica humanidad» (*ibid.* p. 189). En muchas ocasiones se vio objeto de «un juicio prefabricado y anterior a toda documentación» (*ibid.*, p. 190). La revisión de los comunicados recibidos, por escrito y en contactos directos, le lleva a la conclusión de que existe «una ancha discrepancia entre la resonancia popular y colectiva de mi obra y su valoración o aprecio en ciertos medios de sentido crítico y selectivo» (*ibid.*, p. 193). Recoge los tópicos que se la han atribuido:

Que mi obra está dentro del decoro literario o insertada en el área de “lo culto” (...), ni mi mayor enemigo me lo ha negado. (...)

Todo eso suele concretarse en unos cuantos dogmas sobre mi persona y obra, que tiene mucho más de intuición previa que de juiciosa comprobación. Uno es el de mi “facilidad”. Yo no la niego. (...) También suele dogmatizarse acerca de la interferencia perturbadora sobre mi obra de un público demasiado “mío” y cerrado. (...) que parece ser que es una parcela aristocrático-burguesa-clerical que me limita y coacciona. Yo admito, naturalmente, la coacción y límite de una formación y unas convicciones que llevo dentro de mí mismo y que no son, ni mucho menos, “antivitales” (...). Pero rechazo del todo esa persuasión de algunos, que creen que cuando yo escribo me está tirando de una manga un jesuita, para que no sea demasiado precoz, y de otra manga una duquesa, para que no sea demasiado demagogo. La verdad, yo no entiendo mucho por dónde van los perfiles de eso que llaman “mi público”. (...)

Creo que, acaso, las extensiones de mi obra tengan por base cierta sintonía lograda con las lágrimas, sencilleces y sensateces de esa grande y buena masa española que muchos sectores intelectuales aman sociológicamente y literalmente ignoran (*ibid.*, pp. 194-196).

En vida del poeta, desde una óptica opuesta y en contraste con las condenas de su poesía política, surgen elogios un tanto pomposos que se lanzan a declarar que la obra (incluyendo el sector no comprometido) de este escritor carece de defectos, como el artículo de J. de Entrambasaguas o Á. Cruz Rueda, ambos de 1943<sup>101</sup>. Con el fin de llamar la atención sobre la importancia de la poesía pemaniana, aparecieron una serie de voces, empezando por F. García, que se afanaron por defender la prevalencia de la vocación poética en Pemán sobre las demás<sup>102</sup>. Esta línea se afirma por D. Santos y su defensa de

---

<sup>101</sup> Á. Cruz Rueda: “Poesía de José María Pemán”, *Cuadernos de literatura contemporánea*, CSIC, nº 8, 1943, pp. 157-167. J. de Entrambasaguas: “José María Pemán”, *ibid.*, pp. 153-156.

<sup>102</sup> *Op. cit.*, p. 10.

«un puñado de versos perfectamente antologizables» del poeta<sup>103</sup>. G. Diego subraya su dominio de la palabra como fruto de su aventura con la «Poesía»: «¿Y sería posible que sólo bajo especies literarias se le presentase? ¿Que nunca se le ofreciese desnuda? No, no es posible. Pemán es también un poeta en el sentido estricto de la palabra, un poeta lírico en verso»<sup>104</sup>. Es parecida la declaración de J. M. Hernández Guerrero: «La poesía es su tarea vital y constituye la definición globalizadora y la explicación descriptiva de su existencia, mientras que las demás actividades son parciales y complementarias»<sup>105</sup>.

La diversidad de ocupaciones y de la creación literaria han contribuido a la no menos diversa escala de juicios acerca de Pemán, con la dificultad de adoptar un enfoque único. En 1967 P. Valdecantos se refiere a la existencia de «los José María Pemán-¿cuántos?-, productos del troceo sobre el original»<sup>106</sup>. En consecuencia, intervinieron varias personalidades que reclamaron la importancia de su vida y obra para la cultura española, y la necesidad de abarcarlo en totalidad. V. Crémer discursó en 1946 que los juicios parciales de la crítica *desorientaban* los gustos del lector, y prosiguió: «quiérase o no, Pemán posee una jerarquía en el ámbito cultural español, y no es posible desentenderse de su obra con gestos de suficiencia o de premeditada ignorancia»<sup>107</sup>. En el “Epílogo” de *OC*, I Manuel Machado recordó que ya en *VS* se vislumbraba:

una personalidad fuerte, que ya no va a recordar a nada ni a nadie, inconfundible, (...). Pero además está el poeta que no necesita dislocar el lenguaje ni trastornar ritmos ni rimas para expresar noblemente, claramente, justamente, su espíritu; para “decirse” a sí mismo, plenamente y con su tono propio (...) <sup>108</sup>.

Seleccionamos también las opiniones de M. Machado sobre los libros neopopularistas y el ciclo de “Canto libre”: «Ya en estos libros de Pemán no hay excipiente, no hay nada que no tenga un alto valor artístico. Ya está aquí el gran poeta definitivo, colocado a la cabeza de la Poesía española de su época»<sup>109</sup>. Destacó también el valor de la poesía religiosa de Pemán, su calidad irrepetible especialmente en *PS*:

En todo gran poeta español hay un místico. Lo que no hay en todos es un autor de “rimas sacras” tan perfectamente clásico (...) como José María Pemán. A Pemán hay

---

<sup>103</sup> “El maestro José María Pemán”, en *Generaciones juntas*, p. 243.

<sup>104</sup> “Pemán y la poesía”, *ABC*, Madrid, 19 de marzo de 1975, p. 3.

<sup>105</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, *Archivo Hispalense*, vol. 79, n° 241, 1996, p. 147.

<sup>106</sup> “Pemán 70”, *Caleta*, Cádiz, agosto 1967, p. 4.

<sup>107</sup> *Op. cit.*, p. 509.

<sup>108</sup> Recogido en *O*, XIV, p. 19.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 20.



que citarlo al lado de Teresa, de San Juan de la Cruz, de fray Luis, de Lope, en sus poemas religiosos<sup>110</sup>.

En 1947 E. Segura Covarsi elogió su poesía llena de «una intuición lograda de los valores universales»<sup>111</sup>. J. A. de Sobrino se fijó en la mezcla de tradicionalismo e innovación<sup>112</sup>. F. Salvador apreció su estilo y el mérito de ser accesible por su «sinceridad» y «autenticidad»<sup>113</sup>. Para C. Blanco fue sustancial su logro de unir la estética con la ética, al lado del buen gusto por el idioma y una «abrumadora nostalgia por lo infinito»<sup>114</sup>. S. Castelo y T. Aparicio López subrayaron la *exactitud* de la palabra en Pemán<sup>115</sup>. En torno a la «serenidad» y el humanismo giró el elogio de D. Santos<sup>116</sup>. La misma nota se observa en L. M. Herrán, quien además añadió: «Prescindiendo ahora de una valoración crítica de tipo político, presentamos a Pemán como representante en poesía de una actitud *siempre homogénea*, (...) [es] la leve y amable poesía de las “cosas sencillas”»<sup>117</sup>. Su poesía es «profundamente religiosa» dentro del neopopularismo, para B. Pensado<sup>118</sup>. J. L. Tejada mencionó su «*trascendentalismo* de poeta hondamente cristiano volcado hacia lo sobrenatural o su *amplitud de poeta total* (...)»<sup>119</sup>.

Uno de sus biógrafos, E. Gascó Contell, le contó en la fila de «andaluces universales», al verlo inseparable del proceso cultural de la época: «nadie es capaz de negarse a admitir a Pemán como un escritor facultado para entender a España y a la política española»; «es embajador de la cultura mediterránea»<sup>120</sup>. Egea Rodríguez subrayó su «extraordinaria cultura»<sup>121</sup>. Para Acedo Castilla fue «literato universal»<sup>122</sup>. M. Bustos Rodríguez quiso rescatarle de entre los prejuicios políticos: «Pemán, como tantos otros personajes relevantes del pasado de uno y otro signo, forma parte del patrimonio común de los españoles, de la cultura occidental, de la Historia que nada sabe de buenos y malos»<sup>123</sup>. En consonancia con estas palabras sonaron las de Aparicio López en el artículo ya citado “José María Pemán: un escritor y poeta, tan importante como olvidado”: «entre esas dos

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>111</sup> *Op. cit.*, pp. 1-2.

<sup>112</sup> En *Homenaje a José María Pemán*, Madrid, Librería EPESA, 1968, p. 12.

<sup>113</sup> En *Homenaje a José María Pemán*, Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, 1974, p. 14.

<sup>114</sup> *ABC*, 21 de julio de 1981, p. 38.

<sup>115</sup> S. Castelo: [s. t.], *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 21. T. Aparicio López, *op. cit.*, p. 860.

<sup>116</sup> “El maestro José María Pemán”, en *Generaciones juntas*, p. 243.

<sup>117</sup> *Mariología poética española*, Madrid-Toledo, Editorial Católica, 1988, p. 75.

<sup>118</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>119</sup> “La poesía de Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 120.

<sup>120</sup> *Op. cit.*, pp. 9,18,45.

<sup>121</sup> *Figuras gaditanas*, p. 207.

<sup>122</sup> “José María Pemán en la España de su tiempo”, p. 97.

<sup>123</sup> “Pemán, cien años después”, *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 18.

fechas [1897-1981] se extiende una vida y una historia que deben ser -aunque algunos traten de negarlo- referencia obligada para entender la vida literaria, intelectual y aun política de la España del siglo XX»<sup>124</sup>. Para F. Umbral fue un escritor «postmoderno» porque recorrió «todas las modernidades del siglo»<sup>125</sup>.

Los juicios que para hablar de la literatura en Pemán parten de la política, apuntan a la dificultad de estudiar su obra con criterios literarios y con una estricta separación de contenidos. La urgencia de estudiar el legado literario de Pemán, por encima de las emociones suscitadas, fue subrayada por A. S. Pérez-Bustamante en 1997, ya que la «crítica no se ha interesado por Pemán, los lectores en general lo desconocen y los intelectuales lo desprecian *a priori* sin que esto suponga que lo conozcan mejor»<sup>126</sup>. Su poesía requiere ser *releída* «sin hipotecas», según S. Castelo<sup>127</sup>. M. C. García Tejera recordó en la introducción a su antología la dificultad que tuvieron los poetas como Pemán o Vicente Carrasco, aunque fuesen de idearios opuestos, para encontrar reconocimiento por su obra *neutra*, cuando se los mencionaba sólo por razones políticas y cuando eran las emociones del momento las que determinaban su valor:

Las razones ideológicas y/o las circunstancias -tanto si encuentran eco como si no en las creaciones poéticas- son, desafortunadamente, las que a veces tienen más peso en la valoración -positiva o negativa- de un poeta: de ahí esos extraños vaivenes que sufren las obras de determinados escritores, conforme soplen los vientos en tantas apreciaciones maniqueas que sitúan a un autor, según las circunstancias sean o no favorables, en la lista de los “buenos” o de los “malos”<sup>128</sup>.

L. M. Herrán admitió que la falta del «distanciamiento temporal» contribuyó a la supervivencia de criterios subjetivos ante los poetas de la talla de Pemán, y que en otras circunstancias políticas probablemente éste sería el destino de las obras de Alberti o Neruda<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> *Op. cit.*, p. 858.

<sup>125</sup> “Pemán posmoderno”, *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 15.

<sup>126</sup> “La narrativa de José María Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 47.

<sup>127</sup> [S. t.], *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 21.

<sup>128</sup> En *Almáciga de olvidos. Antología parcial de poesía gaditana. Siglos XIX y XX*, (ed. María del Carmen García Tejera), Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, p. 19.

<sup>129</sup> *Op. cit.*, p. 86n. El autor recoge también la respuesta de Juan J. Reyes a Carlos Fuentes en *ABC*, el 30 de enero de 1988: «yo creo, (...) que la ideología es un cáncer de nuestro tiempo, y que el escritor tiene pleno derecho a equivocarse y a cometer errores como ciudadano, y que estos errores quizá sean devorados por la misma ideología que los produjo, en tanto que la obra literaria, si se ha mantenido limpia de esa ideología, la trasciende naturalmente... Creo que la obra sobrevive a la política del escritor, al mismo tiempo que el escritor tiene pleno derecho ciudadano a escoger su ideología... Y hay una cosa más (...) a veces hay una *tendencia terrible* a ejercer la *crítica ideológica de la literatura*». Id. G. Carnero, defendiendo la obra de D. Ridruejo, L. Rosales, Vivanco y el “Canto personal” de L. Panero, emitió un juicio general: «Se puede omitir

La muerte del escritor encontró resonancia sobre todo en la prensa diaria. En la literaria pasó casi inadvertida, salvo una nota de J. L. Cano en *Ínsula*<sup>130</sup>. Sin embargo, en los años 80, 90, y ya en el siglo XXI, aparecieron artículos con el propósito tanto de rectificar los juicios acerca de su postura ideológica como de rehabilitar el valor de su obra, también la poética. Inmediatamente en 1981 se publicó el artículo citado de J. Calvo Sotelo<sup>131</sup>. Le siguió una serie de recopilatorios homenajes de 1984 y 1997<sup>132</sup>. También se pueden mencionar los artículos en la revista gaditana *Andana* de 1985 o la nota sobre la pervivencia del recuerdo de Pemán en *Poesía de Venezuela* (1986)<sup>133</sup>. Los intentos de rehabilitar su creación literaria desembocaron en la encuesta realizada por el periódico *ABC* en 1982. Los personajes interrogados (Alfonso García Valdecasas, Pedro Laín Entralgo, Dámaso Alonso, José María Castaño, Manuel Halcón, Diego Ángulo) reconocieron la calidad de Pemán como articulista y ensayista; hablaron del *purgatorio* sufrido por la obra pemaniana y llamaron la atención sobre un sorprendente silencio apenas un año tras su fallecimiento, lo cual despertó la pregunta de si se debía al olvido natural o a la falta de méritos duraderos<sup>134</sup>. Para D. Ángulo «la historia de la literatura del siglo XX no puede escribirse sin concederle la consideración que merece por la calidad y amplitud de su obra». P. Laín insistió en el posterior distanciamiento de Pemán del fascismo. J. M. Castaño, director de la revista *Ya*, admitió la elegancia de su lenguaje, el dominio de la palabra, lo vio como escritor de la calidad literaria insuficientemente valorada: «pasó sin pena ni gloria por los progres que habían fijado la literatura en la “contestación” y no sabían distinguir entre la belleza y la ideología»<sup>135</sup>. En la misma línea se situó M. Halcón, añadiendo que el descuido de la crítica actual repite la postura implantada por la crítica contemporánea del escritor:

los expertos no se explicarán que algunas grandes obras hayan permanecido ocultas años y años debido a una ceguera selectiva de los técnicos de épocas anteriores. Esto sucederá también con las obras de los grandes maestros de la literatura. Nadie se

---

la obra de un escritor por falta de calidad, pero no por sus ideas, aunque éstas nos resulten ajenas». En *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 313.

<sup>130</sup> “Ha muerto José María Pemán”, *Ínsula*, n° 418, 1981, p. 2.

<sup>131</sup> “José María Pemán (1897-1981)”, *Boletín de la Real Academia Española*, septiembre-diciembre 1981, pp. 351-363.

<sup>132</sup> *Elogios fúnebres a: José María Pemán y Pemartín, José de Jesús Estrada y Ricardo Lancaster-Jones y Vereá*, México, Academia Hispanoamericana de Ciencias, 1984. *Pemán en su tiempo (1897-1981)* (1997).

<sup>133</sup> *Andana*, agosto 1985. C. Murciano: “Correo poético español”, *Poesía de Venezuela*, n° 132, octubre-diciembre 1986, p. 4.

<sup>134</sup> *ABC*, 19 de julio de 1982, p. 20.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 21.

explica la losa del silencio que ha caído sobre la obra literaria de Pemán o Venceslao Fernández Flórez<sup>136</sup>.

D. Alonso introdujo un nuevo juicio de valor, al señalar que la obra de Pemán pertenece a la época ya desaparecida, por tanto, le sería difícil encontrar un nuevo foro de lectores:

la abundancia y variedad literaria de su obra siempre representará un relativo valor para quien juzgue con independencia de la época. Si ahora tenemos en cuenta cómo va la literatura, en poesía, teatro, novela, etc., la obra de Pemán queda muy señalada como de otro período. No tendría gran acogida entre los lectores de hoy<sup>137</sup>.

Resultan interesantes los comentarios emitidos en los años 90, con más distanciamiento. La línea de D. Alonso se continuó en la pregunta de A. S. Pérez Bustamante sobre la «vigencia artística más allá del tiempo» de la obra pemaniana. La estudiosa reconoció que «en las obras completas de Pemán hay mucho producto no ya percedero sino percido, lo que no obsta para que haya también textos que sobreviven y merecen lectura»<sup>138</sup>. De la poesía decidió rescatar *SDM* y *BSC*. En términos generales lo que merece ser apreciado es:

Pemán más íntimo, el que, a solas consigo mismo, da curso a su mayor y mejor humanidad, ésa que está hecha de observación cordial de lo humano, fruición ante la naturaleza y un sentimiento religioso humilde y mansamente amoroso, franciscano, todo lo cual se traduce en humor inteligente (...) en crítica ponderada (...) en ternura contenida (...) y en auténtica poesía<sup>139</sup>.

También J. A. Hernández Guerrero hizo un intento de sumar los rasgos más esenciales del poeta en 1996:

Su poesía, ingenua, infantil y juguetona es, al mismo tiempo, profundamente emotiva y dramática, divertida y honda: lo mismo canta por alegrías que se arranca por soleares o seguirías; la mezcla de lo sagrado y lo profano, la inserción de incoherencias en el curso del poema, el método de la mera alusión y la expresión lacónica y, sobre todo, en el uso de las imágenes de los diferentes tipos -epítasis, metáforas, símbolos, mitos-, no sólo como elemento decorativo, sino como verdadera sustancia<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> *Id.*

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>138</sup> “José María Pemán, ¿supongo?”, p. X.

<sup>139</sup> *Id.*

<sup>140</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, pp. 162-163.

En otro sitio encontramos una confesión del mismo autor, pero esta vez más personal, desde el punto de vista de un lector individual:

Particularmente no lo considero un autor esencial porque como poeta le falta garra y como narrador abismo, pero me suele complacer la vida de nuevo si tomo alguno de sus pasajes y veo discurrir por la escena algo que me es familiar: la gracia gaditana (...) que es algo así como la belleza que puede prescindir de las figuras. Es como gozar sin poseer, todo lo contrario a poseer sin gozar. Y sólo eso ya es demasiado<sup>141</sup>.

De los años 90 son también los ensayos y de I. Bengoechea (1991), C. Serrano (1992), J. Acedo Castilla (1996), J. Valverde (1997)<sup>142</sup>. Llamen la atención los rigurosos trabajos de G. Álvarez Chillida y J. Tusell (1996, 1998), y asimismo los de L. García Iglesias (1996, 1997) sobre la métrica de *El divino impaciente* y *Poema de la Bestia y el Ángel*<sup>143</sup>. De F. Sánchez García es el repaso de la narrativa de Pemán (1999)<sup>144</sup>. También merece mención el esbozo biográfico de E. Ferrer Hortet (1993)<sup>145</sup>. De 2003 es el artículo citado de T. Aparicio López y de 2005 un ensayo del historiador Federico Suárez<sup>146</sup>. Podemos también mencionar algunas iniciativas colectivas en la prensa, vinculada a Pemán por sus colaboraciones o el lugar de origen<sup>147</sup>.

De las notas comentadas se desprende la conclusión de que hace falta devolverle «el misterio» a Pemán (M. Wiesenthal), y considerarle «desde dentro» (A. S. Pérez Bustamante), a menudo en contra de la opinión de que ya «no necesita ser presentado». Por las circunstancias socio-culturales, los historiadores con frecuencia se centraron en el sector comprometido de la poesía pemaniana, dándolo por determinante, mientras que éste es minoritario en proporción a la poesía religiosa políticamente *neutra* y que no fue valorada en lo que atañe a sus ejes temáticos y trasfondo.

---

<sup>141</sup> “En el sitio de Cádiz”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VII.

<sup>142</sup> J. Acedo Castilla: “José María Pemán en la España de su tiempo”, pp. 97-122. G. Álvarez Chillida: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*. G. Álvarez Chillida y J. Tusell: *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelona, Planeta, 1998. I. Bengoechea: “Don José María Pemán y San Juan de la Cruz”, separata de *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, n° 9, 1991. C. Serrano: “La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 393-400. J. Valverde: “El tema de Córdoba en la obra de Pemán. Homenaje en su centenario”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n° 133, julio-diciembre 1997, pp. 223-226.

<sup>143</sup> “Métrica de *El divino impaciente* de José María Pemán”, *Miscelánea Comillas*, vol. 54, n° 104, enero-junio 1996, pp. 175-191. ‘Poema de la Bestia y el Ángel’ de *José María Pemán: verso y composición métrica*, Madrid, Artes Gráficas. Tajo Guadiana, 1997.

<sup>144</sup> *La narrativa de José María Pemán*, Sevilla, Alfar, 1999.

<sup>145</sup> *Pemán: 83 años de España*, Madrid, Palabra, 1993.

<sup>146</sup> F. Suárez: *Ensayos moderadamente polémicos*, Rialp, Madrid, 2005, pp. 173-193.

<sup>147</sup> *ABC*, 21 julio 1981, 22 julio 1981, 19 de julio de 1982, 8 de mayo de 1997. *ABC literario*, 9 de mayo de 1997. *Diario 16*, 20 de julio de 1981. *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997.

### 1. 3. El poeta al lado del grupo del 27.

La valía generacional de los poetas que empezaron a publicar hacia la década de los 20 suele basarse en el índice de la *Poesía española contemporánea*, antología confeccionada por Gerardo Diego en 1932 y completada en 1934<sup>148</sup>. No figura allí el nombre de Pemán, ni en otras antologías dedicadas exclusivamente al grupo del 27, por tanto, se omite en los estudios de esa época<sup>149</sup>. E. Bayo explica que fue propio de la historia literaria del s. XX *consagrar* mediante una antología a un determinado grupo de escritores, excluyendo otros<sup>150</sup>. Esta parte de nuestro estudio no se propone discutir la pertenencia al grupo *consagrado* de poetas del 27, sino situar a Pemán con respecto a ellos. El poeta no entró en los círculos de amistad formado por ellos, no frecuentó la Residencia de Estudiantes. Escribió *VS* y *NP* en pleno florecimiento de las vanguardias. Sin embargo, pese a las apariencias, a menudo coincidía en las preocupaciones poéticas con el mismo resultado, aunque partiendo de un origen distinto y con motivaciones diferentes. El neopopularismo o el neoclasicismo de Pemán fueron paralelos a otros poetas del momento. Es cierto su distanciamiento ante el fenómeno de la pureza poética a la usanza de Valéry. Justifica su actitud con posterioridad en el discurso “La poesía como forma de conocimiento” (1936)<sup>151</sup>. Parece que tampoco la aplicación por Pemán de los recursos vanguardistas fue lo suficientemente inmediata como para contribuir a la historia literaria con procedimientos nuevos, aunque se observa que demostró curiosidad por ellos, con la cautela provocada por su constante clasicismo.

---

<sup>148</sup> Los criterios de la inclusión de los poetas en el grupo del 27 se discuten y exponen en los correspondientes estudios, por ejemplo: J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987. J. Guillén: *Obra en prosa*, Barcelona, Tusquets, 1999, pp. 409,597. C. B. Morris: *A generation of Spanish Poets 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.

<sup>149</sup> Véanse los ejemplos de Vicente Gaos: *Antología del grupo poético de 27*, Salamanca, Anaya, 1965. Ángel González: *El grupo poético de 1927: antología*, Madrid, Taurus, 1976. Francisco M. Mota: *Poetas españoles de la generación del 27*, La Habana, Editorial el Arte y Literatura, 1970. José Luis Cano: *Antología de los poetas del 27*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. Joaquín González Muela: *La generación poética de 1927. Estudio, antología y documentos*, Madrid, Alcalá, 1966.

<sup>150</sup> Recoge la opinión de Jaime Gil de Biedma sobre que el trabajo de G. Diego fue una «antología conscientemente utilizada por un grupo como medida de política literaria». *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés Editors, 1994, pp. 32,50. A. Blanch menciona la exclusión, por ejemplo, de Ramón de Basterra, Mauricio Bacarisse, porque «fueron juzgados por los poetas del grupo como poco atentos todavía a “la pureza y a la plenitud de la intención poética”». En *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976, p. 20

<sup>151</sup> En *Los poetas modernistas de América Española: Discursos leídos en Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes el día 24 de junio de 1936, por los señores Don Agustín del Saz y Don José María Pemán*, Cádiz, Tipografía Salvador Repeto, 1936.

### 1.3.1. En los comentarios ajenos.

Cabe preguntar si Pemán tuvo la llamada «conciencia generacional» característica de los poetas del 27<sup>152</sup>. Faltan declaraciones suyas que la expresen. J. Guillén subrayó en numerosas ocasiones que lo más novedoso fue que formaban un grupo de amigos y todos tenían conciencia de pertenecer a una generación importante<sup>153</sup>. Pemán mantenía correspondencia con Alberti, D. Alonso, Aleixandre, J. Ramón, L. Felipe, que en la mayoría de los casos proliferó después de la Guerra Civil, pero no se encuentran opiniones directas de que ellos le contaran entre sus filas. En vida de Pemán, algunos poetas del 27 emitieron comentarios desfavorables sobre su lírica. En el comentario sobre el teatro poético de su tiempo P. Salinas niega la autenticidad a Pemán y le identifica con las tendencias pasadas de moda: «El teatro, o es auténtica y profundamente poético -en los dramas y farsas de Lorca- o finge serlo revistiéndose de indumentos métricos, a la antigua usanza en la escuela de Marquina y Pemán»<sup>154</sup>. E. Barón recoge un fragmento de la carta escrita por L. Cernuda a B. Fernández-Canivell en 1953, al mandarle unos poemas que iban a publicarse en el núm. 36 de la revista *Caracola*: «Eso sí, nada de J. R. Pemán ni J. M. Jiménez en el número que se publiquen». Barón interpreta que la sustitución de letras iniciales tiene el propósito de equiparar a Juan Ramón con Pemán, lo cual sería un supuesto rebajamiento para el primero<sup>155</sup>. Otros comentarios sobre Pemán, que citaremos más adelante, coinciden en los siguientes puntos: el hecho objetivo de pertenecer cronológicamente a la misma época; le enumeran a menudo entre *otros* poetas del 27; el que Pemán tenía conciencia literaria de los cambios, sin declarar su adhesión a las tendencias del momento; la actitud neopopularista y neoclasicista similar a la de otros poetas del 27.

En 1950 V. Rivas lo ve entre los que van «aparte, pero con indiscutible y genuino tono de vates». Otros poetas mencionados por él en este grupo son: A. del Valle, R. Sánchez Mazas, M. Bacarisse, J. del Río Sainz, A. de Foxá, R. Laffón, L. Santamarina y P. Pérez-Clotet<sup>156</sup>. Para J. Urrutia, Pemán es «un escritor que, por edad, pertenece a ella, aunque sus circunstancias personales no le hayan hecho ser colaborador de las mismas

---

<sup>152</sup> A. Geist: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 77.

<sup>153</sup> *Op. cit.*, pp. 515,403.

<sup>154</sup> *Ensayos completos. Vol. III*, Madrid, Taurus, 1981, p. 180.

<sup>155</sup> *Luis Cernuda, poeta*, Sevilla, Alfar, 2002, p. 275.

<sup>156</sup> “El sentido religioso en la lírica española actual”, p. 62.

revistas, ni amigo íntimo de los grandes poetas»<sup>157</sup>. J. L. Tejada, al enumerar varios poetas de «esta generación», incluye también a Pemán, justamente por la fecha de su nacimiento<sup>158</sup>. En otro lugar, el crítico señala que Pemán empieza a escribir ya antes del año 20, publica su primer tomo en 1923, por las mismas fechas que D. Alonso, Alberti, Lorca, mientras *RR* le hace incorporarse «plenamente al neopopularismo de su generación del 27». Tejada recuerda que el poeta evitaba «el encasillamiento en retahílas de nómina oficial, como la lista de los reyes godos», y añade: «hay necesidad de reivindicar el lugar propio de Pemán en el 27 y su posición verdadera con respecto a los demás»<sup>159</sup>. J. A. Hernández Guerrero se centra en el neopopularismo pemaniano que sintetiza sus tendencias principales. El crítico destaca el papel sustancial del contacto del poeta con Manuel de Falla, personaje que fomentó entre los poetas del 27 el interés por el folclore y por el cante flamenco<sup>160</sup>. Añade el criterio cronológico: «En las nóminas de poetas neopopularistas de la Generación del 27 se suele “ningunear” a José María Pemán. Juzgamos que no existen razones cronológicas, geográficas ni literarias para que se excluya a José María Pemán de tales listas»<sup>161</sup>. También en referencia al neopopularismo, A. S. Pérez-Bustamante menciona *BSC* y *SDM*, libros «que mezclan, sobre la poesía popular, el modernismo intimista y simbolista y el neopopularismo de la generación del 27»<sup>162</sup>. D. Santos se fija en el neopopularismo y recorre las influencias en la poesía pemaniana: «Como poeta empezó salinero de canción y romance con versos que entonces hubieran sido intercambiables con los de su paisano Rafael Alberti, para seguir a Juan Ramón -cima de sus admiraciones-, sin olvidar a Gabriel y Galán, admirando más a los Machado, siempre entre colorista, descriptivo, neoclásico y popular»<sup>163</sup>. Recuerda que en su tiempo Pemán fue «poeta reconocido aunque no figure en la antología de Gerardo Diego»<sup>164</sup>. L. Jiménez Martos lo incluye en la «segunda línea generacional» al lado de F. Villalón, A. del Valle, R. Laffón, R. Lasso de la Vega, J. Romero Murube, J. M. Hinojosa, J. M. Souvirón, P. Pérez Clotet, J. J. Domenchina, E. Prados, M. Altolaguirre, M. Valdivieso, L. Felipe. Son poetas que «en época menos brillante» probablemente habrían conseguido más reconocimiento, sin el trasfondo de tantos nombres más destacados<sup>165</sup>. L.

<sup>157</sup> “La literatura andaluza desde las vanguardias”, en *Historia de Andalucía. Vol. VIII*, p. 426.

<sup>158</sup> *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977, p. 51.

<sup>159</sup> “La poesía de Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, pp. 120,124.

<sup>160</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, p. 153n.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 153n,162,162n,148.

<sup>162</sup> “José María Pemán, ¿supongo?”, p. X.

<sup>163</sup> “El maestro José María Pemán”, en *Generaciones juntas*, p. 243.

<sup>164</sup> D. Santos: *De la turba gentil... y de los nombres*, Barcelona, Planeta, 1987, p. 28.

<sup>165</sup> *Informe sobre poesía española (Siglo XX)*, Madrid, Editora Nacional/ Prensa Española, 1976, pp. 25-26.



López Anglada le separa del grupo de los poetas más conocidos del 27 y lo enumera entre L. Fernández, Ardavín, R. León, M. de Góngora, E. de Mesa, López Alarcón, los poetas que de modo distinto «intentan la recuperación de la forma tradicional»<sup>166</sup>. También J. L. Cano, al referirse a *otros* poetas del 27, habla de los «que han continuado su labor en España después de la guerra civil, añadiendo a José María Pemán, que ha evolucionado desde una poesía andalucista y neopopular a un tono lírico más hondo y moral»<sup>167</sup>.

Con T. Aparicio López se acentúa el bloque de comentarios que subrayan la independencia de Pemán con respecto a la visión común del grupo del 27: «Forzosamente, coetáneo y nacido en los mismo años que el grupo llamado *Generación del 27*, llega un momento en su producción poética en que le vemos adentrarse por la poesía de Gerardo Diego, de García Lorca y de Dámaso Alonso, su gran amigo, “pero sin meterse demasiado en su zona”»<sup>168</sup>. S. Castelo lo analiza en función del trayecto entre dos extremos de *VS* y *FB*: «pasa de ser un poeta clasicista de influencia regionalista de Gabriel y Galán y Vicente Medina, para adentrarse en el grupo de sus coetáneos, pero sin meterse en su zona, como si quisiera ir un poco a su aire»<sup>169</sup>. G. Díaz Plaja se opone a las divisiones tajantes entre la pertenencia o no-pertenencia al grupo de poetas. Considera suficientes dos líneas básicas: el neopopularismo y la vuelta a los clásicos españoles, para reconocer la validez de Pemán en su época, sin encerrarse en límites de grupos:

Para entender bien a Pemán (...) había que aceptarle como era: con su ética y su estética. No pretender eliminarle con fórmulas maniqueas, porque su grandeza estaba en su fidelidad: Hermano, un poco disperso de 1927, tenía en la mano todas las posibilidades que el neopopularismo de su grupo literario había convertido en uno de sus instrumentos. Tenía, para ello, el mejor patrimonio: la gracia.

Pero también tenía el gusto por la libertad para no aceptar una normativa del grupo demasiado estricta. No le era necesaria. Para no quedarse en los moldes “vanguardistas” de su grupo literario le bastaba seguir fiel a Lope, a Góngora, a Gil Vicente. Y para no caer en los clichés impuestos por la moda le era suficiente permanecer fiel a la tradición más decantada (...) <sup>170</sup>

También Manuel Machado subraya su independencia: «no quiso seguir la última moda de su tiempo, ni volver anacrónicamente atrás, aunque del clasicismo puro y del simbolismo moderno aceptase los elementos válidos y los adelantos técnicos»<sup>171</sup>. De modo

---

<sup>166</sup> *Panorama poético español. (Historia y Antología 1939-1964)*, p. 14.

<sup>167</sup> “Otros poetas de la generación del 27”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, (coord. G. Díaz-Plaja), Barcelona, Vergara, 1967, p. 748.

<sup>168</sup> *Op. cit.*, p. 859.

<sup>169</sup> [S. t.], *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 21.

<sup>170</sup> [S. t.], *ABC*, 22 de julio de 1981, p. 27.

<sup>171</sup> Recogido en *O*, XIV, p. 24.

parecido, B. Pensado define la política literaria de Pemán, la del observador que seleccionaba lo que convenía a su poética personal:

resulta extraordinariamente difícil adscribir su lirismo al de ninguna escuela concreta. En su sensibilidad se han filtrado, no puede negarse, los caudales de todos los cauces. Pero, no obstante, ha sabido encauzar sus valores líricos en un área poética de universalidad y modernismo, jugando a influirse mejor que a influenciarse, a conectarse más bien que a mezclarse<sup>172</sup>.

La diversidad de estímulos literarios impidió la homogeneidad de las posturas que los poetas tomaban ante ellas. Fue un rasgo fomentado por las diferencias «sincrónicas» y «diacrónicas» de la intensidad con que los afectaban, según J. Díez de Revenga. El crítico define este fenómeno: «La multiplicidad de cambios y estructuras les hará muchas veces coincidir y encontrarse, pero otras muchas separarse y caminar por sendas diferentes»<sup>173</sup>. Destaca que los poetas de aquel entonces se sentían comprometidos con los retos literarios, el arte y las polémicas de su tiempo<sup>174</sup>. Mientras que en el caso de Pemán hay quienes subrayan su independencia con respecto a todo lo que pudiese llamarse *moda*. Así opinaba en 1935 R. de Urbano: «Pemán no ha apartado su atención de las corrientes renovadoras. No se ha dejado llevar tampoco. Asimila, sorprende, razona inteligentemente lo que se va y lo que se anuncia»<sup>175</sup>. Décadas más tarde, surge la voz semejante de L. M. Herrán: «Contemporáneo de la generación del 27, sin haberse adscrito jamás a escuela ni moda alguna, (...) tiene un puesto indiscutiblemente destacado»<sup>176</sup>. Añade P. Shimose: «Contemporáneo de los poetas de la generación del 27, su obra, sin embargo, discurre por otros senderos»<sup>177</sup>. Por fin, encontramos comentarios tan dispares como el de T. Amerlinck que le pone entre las filas de la «segunda generación española del 98» y, más adelante, considera a Pemán afín a Lorca en cuanto al nivel literario, aunque ideológicamente opuesto, por la inclinación a la luz y los motivos del dolor y de la soledad como purificadores<sup>178</sup>.

---

<sup>172</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>173</sup> *Panorama crítico de la generación del 27*, p. 28.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>175</sup> «La multiplicidad expresiva de José María Pemán», *Isla*, nº 6, 1935, p. 16.

<sup>176</sup> *Op. cit.*, p. 244.

<sup>177</sup> *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982, p. 330.

<sup>178</sup> El comentario carece de valor filológico, dado que confunde incluso fechas concernientes a Pemán. «Homenaje póstumo a D. José María Pemán y Pemartín», pp. 10-11.

### 1.3.2. Los paralelismos y divergencias con la poesía de su tiempo.

Más adelante veremos la deuda contraída por Pemán con J. R. Jiménez y A. Machado. Los poetas del 27, en boca de R. Alberti, admitieron el magisterio inicial de ambos, sin dejar que determinasen definitivamente su lírica<sup>179</sup>. La influencia de Jiménez queda confirmada por la crítica, según consta en el estudio de J. Díez de Revenga<sup>180</sup>. Los puntos comunes que Pemán tenía con este poeta son numerosos (la desnudez, la exactitud, el ruseñor, la rosa, las flores, etc.), y en su caso hasta se intensificaron, especialmente en *FB*. Sin embargo, veremos a lo largo de nuestro trabajo que Pemán desarrolla campos semánticos diferentes de los motivos juanramonianos.

La crítica enumera rasgos comunes de la poesía escrita en los años 30, originados a menudo en la poesía de Juan Ramón y potenciados por el ultraísmo y la poesía pura. Entre ellos destaca el principio de la exactitud de formas frente a las experiencias vitales difusas. Supone la elección cuidadosa de palabras exactas, capaces de comunicar la naturaleza de fenómenos evocados, visible en el empleo de palabras-clave, la preocupación impuesta inicialmente por Jiménez<sup>181</sup>. Abundan otros recursos, sistematizados por A. Blanch, como la «elipsis conceptual», «simplificación o complicación de las relaciones entre las palabras», «una predilección por la rapidez y la concentración», preferentemente en un poema breve; la *complicación* del poema por medio de paréntesis, pausas, rupturas, etc., que crea un ritmo vivo de versos<sup>182</sup>.

Esas tendencias se potenciaron por la búsqueda de síntesis y sencillez, debida al descubrimiento de los poetas del Siglo de Oro y de la lírica popular. Las dos corrientes aportaron la valoración de subjetividad, la emotividad, la estilización del verso y la ornamentación del paisaje<sup>183</sup>. J. Pérez Bazo añade otras características, fomentadas por la poesía popular: el versolibrismo, los paralelismos, las anáforas. Son frecuentes las sinestesias y los términos alusivos al cosmos: sol, estrella, luz, lluvia, astro, lucero, zodiaco, arco iris, etc. Los poetas incorporan el vocabulario urbano, de medios de comunicación y diversión. En contraste con los cisnes modernistas, los vanguardistas prefieren el ruseñor, la alondra, la golondrina o la gaviota<sup>184</sup>. El crítico resume que el afán

---

<sup>179</sup> “Lope de Vega y la poesía contemporánea española”, *Revista Cubana*, La Habana, vol. II, n° 4-5-6, 1935, p. 87.

<sup>180</sup> *Panorama crítico de la generación del 27*, p. 36.

<sup>181</sup> A. Blanch: *La poesía pura española*, pp. 122-129,151,230.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pp. 130-131,142.

<sup>183</sup> J. F. Cirre: *Forma y espíritu de una Lírica Española (1920-1935)*, Granada, Don Quijote, 1982, pp. 44-45.

<sup>184</sup> *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Playor, 1984, pp. 60,72.

renovador se realizó con la inclinación al «conservadurismo estrófico», gracias a la formación universitaria de la mayoría de los poetas<sup>185</sup>. J. Díez de Revenga subraya la variedad métrica que varía según el poeta. La métrica tradicional era «más rica en recursos, más intuitiva y menos artificiosa, más ligada a los contenidos y menos brillante y ostentosa»<sup>186</sup>. El control intelectual de la inspiración se reiteró en las reflexiones de los del 27, favoreciendo la imagen del poeta coordinador de sus impulsos. C. Mainer admite la necesidad de «concreción artesanal» del poema en esos autores<sup>187</sup>.

El anterior vocabulario de misterio y vaguedad quedó reemplazado por el de «unidad», «presagio», «claridad», «total»<sup>188</sup>. C. Hernández Valcárcel analiza la frecuencia con que los poetas del 27 *materializaban* los fenómenos espirituales, mezclando lo material con lo inmaterial<sup>189</sup>. En el estudio donde propone definir el papel del color en su lírica, llega a una serie de conclusiones que pueden resumirse en los siguientes puntos: los poetas solían atribuir un «color emblemático» a las cosas, en algunos casos con el fin de *universalizar* sus conceptos; el poeta es fiel a una determinada gama de colores a lo largo de su trayectoria; los niveles de abstracción del color se gradúan; el color puede coincidir con el real, pero su uso tiende a «poetizar» el mundo conocido<sup>190</sup>.

Pemán comparte la preocupación por la exactitud, la precisión de la palabra, el empleo de palabras clave (la rosa, las flores, el viento, el querer, la risa, la luz, la estrella, etc.). Veremos más adelante que en su caso esos preceptos se debían no sólo a Juan Ramón, sino también al concepto del poeta artesano, a la plasmación de la *idea*, al papel cognitivo de la poesía. Para que se cimentase la simplificación y la condensación, en la lírica de Pemán convergieron el impacto del folclore, los clásicos españoles y los poetas místicos (San Juan de la Cruz, Ramón Llull). Buscaba cauces de expresión en estrofas muy diversas.

Los fundamentos de su poética discrepaban a menudo con las popularizadas en su tiempo, lo que no le impidió incorporar medios de expresión ganados por el vanguardismo. La elipsis verbal y conceptual, pausa, paréntesis o versolibrismo están en la raíz de numerosos poemas de *PS* o *FB*. Su permanencia en los libros tardíos con respecto al auge

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>186</sup> De Lope aprendieron «la autenticidad», de Góngora «precisión», de lo popular «la espontaneidad»; habla del «gusto y respeto por todas las modalidades y la maestría al realizarlas». *Panorama crítico de la generación del 27*, pp. 61-62.

<sup>187</sup> C. Mainer: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 219.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 223. J. Pérez Bazo, *op. cit.*, p. 89.

<sup>189</sup> *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1978, p. 31.

<sup>190</sup> *Ibid.*, pp. 48,78,98,167-168.

*purista* constituye un ejemplo interesante del proceso que el mismo Pemán llamaría la universalización o la sistematización de innovaciones, convertidas en una nueva poética de base<sup>191</sup>. Salta a la vista la ausencia de ámbitos urbanos o de vocabulario técnico en su poesía, que se explica por la influencia simbolista. Las *correspondencias*, o -como veremos en el caso de Pemán- más bien analogías, y los símbolos, se construían básicamente en el seno de la naturaleza, porque de esta manera lo plantearon los padres y los continuadores del simbolismo. De ahí también el parentesco entre Pemán y otros poetas del 27 en el uso de sinestesias, la adjetivación abstracta, el color (el real y el atribuido), el predominio de las tonalidades luminosas, las alusiones a la plenitud y la *poetización* de las experiencias comúnmente reconocidas.

El vanguardismo trajo nuevas normas para la poesía: la originalidad en detrimento de la lógica, el arte para minorías, el desprendimiento del realismo y sentimentalismo, la independencia del arte con respecto a la ética, la filosofía y la moral, la crudeza de imágenes modernas, las híbridas de géneros, la relevancia de la metáfora<sup>192</sup>. En las sucesivas partes de nuestro trabajo podremos constatar que la práctica lírica de Pemán representa polos opuestos de casi todas las características mencionadas: los numerosos poemas dirigidos al lector demuestran la necesidad de ser accesible y entendido; reconoce la dependencia de la poesía de la trascendencia; enfoca su poética en la ética cristiana; el poema no es un hecho aislado sino que sirve para conocer; parte de la realidad exterior e interior del ser humano; evita las imágenes devastadoras, elude el tema del desarrollo tecnológico; suele fijarse en la belleza en nombre del clasicismo; en la descripción de las pasiones humanas prescinde de notas de crudeza; el motivo de la angustia a menudo es aludido discretamente; está a favor de guardar límites entre géneros.

La nueva poesía aportó la afición por el mundo inmediato, la importancia de su cara efímera. C. Mainer señala las consecuentes expresiones como «de repente», «rápidamente», las formas verbales de presente o de gerundio<sup>193</sup>. Como resultado, la poesía se volvió antihistórica. Mientras que el Pemán de los años 1920-1925 vive de cara a la tradición literaria y socio-cultural, la línea que perdura en la creación posterior. En la poesía religiosa publicada en la posguerra (*PS*, *FB*) observamos una pérdida de interés por la circunstancia histórica, pero sigue siendo sustancial la referencia al trasfondo de la

---

<sup>191</sup> Véase el cap. 2.2.2.4.

<sup>192</sup> J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, pp. 28-30.

<sup>193</sup> *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*, p. 219.

historia individual<sup>194</sup>. Existen semejanzas concernientes a la formación del poeta<sup>195</sup>. Contó con educación universitaria, estaba al tanto de las publicaciones tanto españolas como extranjeras, las francesas sobre todo. Los numerosos poemas-homenajes, los epígrafes de versos extranjeros, las reflexiones en prosa, demuestran un panorama extenso de sus aficiones y dan una imagen del hombre de letras de formación no menos cosmopolita que la de sus coetáneos. En varias ocasiones subrayaremos a lo largo de nuestro estudio, que la orientación poética de Pemán no se soluciona con los argumentos de estar o no estar al tanto de la actualidad literaria, sino que se debe a la decisión premeditada del poeta, fundada en el clasicismo pragmático, el mencionado platonismo y el tomismo.

Si tomamos en consideración el «núcleo físico» constituido por la Residencia de Estudiantes, las tertulias que los poetas del 27 mantenían en común, las revistas en que coincidían sus publicaciones en los años 1920-1935<sup>196</sup>. Al añadir la participación en el homenaje a Góngora o el círculo amistoso de reconocimiento recíproco, podemos excluir a Pemán por no someterse a estos criterios<sup>197</sup>. J. L. Cano introduce el criterio de la «afinidad de los gustos estéticos» y el año 1928 como límite de aparición de los libros de todos los más importantes poetas<sup>198</sup>. Fue en 1929 cuando Pemán publicó *RR*, el primer poemario que la crítica reconoce afín a la estética de su tiempo<sup>199</sup>. Sus preferencias giran en torno al clasicismo, el neopopularismo, el universalismo. A. Hernández interpreta la ausencia de Pemán en los elencos del 27, primero, por no haberle perdonado el episodio del compromiso político en el bando fascista y, como poeta, por no participar simultáneamente en el movimiento vanguardista: «Como poeta perdió el norte al desentenderse de las vanguardias, que sus compañeros andaluces de generación -Lorca, Alberti, sobre todo- tan bien supieron aliar con el folclore andaluz»<sup>200</sup>.

De hecho, a Pemán le falta un episodio de la poesía pura y del vanguardismo militante. Su poética, que en todo caso partía del mundo humano experimentable, desde el principio se encaminó hacia el humanismo y no dejó de ser *humana*, de modo que carece

---

<sup>194</sup> Pemán incluye referencias al pasado personal en forma de «ya», «retorno», «vuelta», «regreso».

<sup>195</sup> Cf. R. de Cózar: «Algunas notas sobre la vanguardia y el 27 en Sevilla», *El siglo que viene*, Sevilla, n° 31-32, octubre 1997, p. 49. J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, pp. 38-40. J. Pérez Bazo, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>196</sup> *Verso y Prosa, Índice, Litoral, Carmen, España, Grecia, Cervantes, Ultra, Horizonte, Mediodía, Alfar, Gallo, La Verdad*, etc.

<sup>197</sup> Cf. J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, pp. 24-25. C. Mainer: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*, p. 214. J. Pérez Bazo, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>198</sup> *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 12-14.

<sup>199</sup> Cf. J. A. Hernández Guerrero: «José María Pemán, poeta neopopularista», p. 154. J. L. Tejada: «La poesía de Don José María Pemán», en *En torno a Pemán*, p. 124.

<sup>200</sup> «En el sitio de Cádiz», *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VII.

de una espectacular *conversión* a la *re-humanización* en su lírica. Ofreció comentarios en prosa y alusiones en verso al período de deshumanización, pero posteriores con respecto al auge del debate, como veremos en el apartado. 1.4.4. G. Carnero, al hablar de la batalla por la rehumanización y el compromiso en la poesía, enumera cronológicamente a los poetas de diferentes promociones que la apoyaron, e incorpora a Pemán entre los nombres del 27<sup>201</sup>. Al considerar el debate entre Brémond y Valéry, observamos que Pemán intentó hallar un término medio entre ambos. Por un lado, reconoció la preexistencia de la inspiración con respecto al poema pero, por otro, defiende a Valéry, su aporte al perfeccionamiento de la forma. Le interesaba la pureza de la inspiración unida a la de la forma, sin caer en extremos de valoración. Hay puntos que le apartan tanto de uno como del otro polemista. A diferencia de Brémond, Pemán distingue entre el misticismo y la poesía. Con Valéry discrepa en la dependencia del poema de la ética, en contra del racionalismo kantiano y postkantiano<sup>202</sup>. Pemán profesaba la necesidad de aferrarse a las referencias externas, sean históricas o personales. Influida por el platonismo, ya en 1921 arremetió contra la exclusión de la belleza ética y moral del poema, respecto al modernismo<sup>203</sup>. Conservó esa actitud en referencia a la poesía pura.

Ante la inquietud política que estaba en el aire, hacia 1928 los poetas del 27 empezaron a incorporar sucesivamente la problemática personal social y política en su obra, en consecuencia surgió la poesía denunciatoria. N. Calamai admite: «Ninguna generación experimenta cambios tan radicales en la temática y el lenguaje de su poesía como la del 27, y esto se debe, en la opinión de Dámaso Alonso, a la aparición del “demonio de la política”»<sup>204</sup>. G. Carnero destaca la importancia de la encuesta realizada por *La Gaceta Literaria* sobre la unión entre la poesía y la política, que trajo la declaración del principio de una «era goyesca» de compromiso<sup>205</sup>. Menciona la *Elegía de la tradición de España* (1931) de Pemán entre una serie de obras, artículos, ensayos, que en aquel momento se planteaban contribuir a la disputa sobre la implantación de la *impureza*

---

<sup>201</sup> *Op. cit.*, p. 292.

<sup>202</sup> Cf. “La poesía como forma de conocimiento”.

<sup>203</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, en *Discursos leídos ante la Real Academia Hispanoamericana en la recepción pública del Sr. D. José María Pemán Pemartín*, 31 de agosto de 1921, Cádiz, Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, 1921.

<sup>204</sup> Encontramos ejemplos en Unamuno, Machado, Gil Albert, Aleixandre (*Espadas como labios*-1932), Alberti (“Elegía cívica”-1929, *Consignas*-1933, “Un fantasma recorre Europa”-1933, *El poeta en la calle*-1935), Lorca (*Poeta en Nueva York*-1929-1930), etc. *El compromiso de la poesía en la Guerra Civil española*, Barcelona, ed. Laia, 1979, pp. 17-19, 35. B. Dale May: *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Bern, Peter Lang, 1978, p. 29. J. Lechner: *El compromiso en la poesía española del s. XX. Vol. I*, p. 125

<sup>205</sup> *Op. cit.*, p. 283.

poética, que continuará también a lo largo de la guerra; y el *Poema de la Bestia y el Ángel* (1938) lo ve inscrito en una serie de voces a favor de la abolición de la deshumanización del arte, junto con María Zambrano, León Felipe, Juan Aparicio, como señal de la vuelta a la *impureza* romanticista, con orígenes en la interpretación política propia del romanticismo<sup>206</sup>. Añade: «En 1931, las tesis de Alberti y Pemán son idénticas, salvando las diferencias ideológicas»<sup>207</sup>.

### 1.3.3. El poeta neopopularista de su época.

La segunda mitad del s. XIX destacó por el creciente interés por los aspectos literarios de la poesía popular. El interés filológico se unió al antropológico. Lo culto iba a infiltrarse en la tradición popular para que ésta lo hiciese suyo y de esta manera fuese susceptible de regeneración. Eran las ideas que luego darán base firme para la creación de los hermanos Machado y de Juan Ramón Jiménez, quien atrajo el interés hacia la tradición folclórica del sur, mientras que Unamuno y Azorín ahondaban en los climas castellanos<sup>208</sup>. M.<sup>a</sup> I. López Martínez, como muchos otros críticos, demuestra que fue Juan Ramón quien sirvió de enlace entre el popularismo del siglo XIX, que salía de la pluma de R. de Castro, Bécquer o Gabriel y Galán y el del 27<sup>209</sup>. Siguiendo la pauta de ser *andaluz universal*, el poeta moguerense se apartaba del costumbrismo en la poesía popular, aspirando a que ella se libere del localismo y deje ver únicamente sus esencias universales<sup>210</sup>. De modo que las innovaciones se introducían con miras a ubicarlas más o menos conscientemente en la línea del acervo literario original. El neopopularismo se vinculó estrechamente al neoclasicismo del 27 y a los experimentos con la poesía pura<sup>211</sup>. La influencia de Juan Ramón aclara la trayectoria de J. M.<sup>a</sup> Pemán, quien del costumbrismo a modo de Gabriel y

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, pp. 285,287-289.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>208</sup> Cf. M.<sup>a</sup> I. López Martínez: *Poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, pp. 63,72,76.

<sup>209</sup> «Es el primero que rechaza el popularismo externo y temático y lo carga de intimidad; el primero que vislumbra que la mimesis del solo asunto desemboca en copia fraudulenta. (...) El moguerense, dado su simbolismo y la frecuencia de metapoesía, rechaza los elementos externos en favor de la esencia popular, hecho que no siempre sucede en Lorca o Alberti». *Ibid.*, p. 38.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>211</sup> Cf. *ibid.*, p. 92. G. Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, p. 35. M. I. Castro García: «El auge del cantar popular. 1850-1900», *Anuario de estudios filológicos*, vol. VIII, 1988, p. 118.



Galán, pasó a buscar el universalismo en el folclore andaluz, transformado cada vez más por el simbolismo. El neopopularismo de los años 20 se registró como fenómeno gracias al elevado número de escritores que reconocieron el valor independiente de los cantares populares y su potencial al incorporarlos a las poéticas cultas<sup>212</sup>. La vuelta a los cancioneros de los siglos XV y XVI se debe también a la descentralización de ámbitos literarios, con una participación significativa de poetas de Andalucía. Las ciudades andaluzas promovieron sus propias revistas literarias<sup>213</sup>. Según J. Collantes de Terán, J. M.<sup>a</sup> Pemán pertenece a estos poetas del Sur que dominaron la escena poética, a pasar de que su neopopularismo a menudo se silencie en los estudios críticos amplios<sup>214</sup>. En el ensayo “La poesía española en 1923” J. Guillén cree que la seducción por el arte popular se explica por la tendencia de la poesía del momento hacia «la extrema brevedad del poema, reducido a su máxima intensidad lírica en el más instantáneo destello: un poco *haikai* japonés y un mucho copla andaluza»<sup>215</sup>. El lenguaje común de la poesía popular exigía la sencillez, exactitud y concisión para transmitir una emoción profunda y de esta manera depuraba la expresión lírica del retoricismo<sup>216</sup>. Veremos más adelante la importancia que este factor suponía para Pemán.

Ya en 1920 G. Diego lanzó su primer libro *Romancero de la novia*. En el mismo año el mexicano Pedro Henríquez Ureña publicó en la *Revista de Filología Española* un libro de *La versificación irregular en la poesía castellana*, que hasta cierto punto aparta de la escena los descubrimientos rítmicos de Rubén y recuerda los méritos del siglo XVI. En 1921 se imprimió la primera parte de *La verdadera poesía castellana* de Julio Cejador, divulgador de la lírica cancioneril. Los dos libros eran reveladores para los poetas de aquel entonces. Preparaban el terreno para el gusto por la lírica tradicional española que se iba a fortalecer más tarde<sup>217</sup>. Pemán reconoció el impacto producido por esa recopilación. Mantuvo correspondencia epistolar con J. Cejador, que le reseñó los versos populares encontrados en *VS* y *NP*, y se encargó de enviarle gradualmente los nueve tomos de *La verdadera poesía castellana* (*O*, XVII, pp. 56-57).

---

<sup>212</sup> Cf. M. I. Castro García, *op. cit.*, p. 110.

<sup>213</sup> *Litoral*, *Mediodía*, *Papel de Aleluyas*, etc. Cf. J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, pp. 32, 34-39.

<sup>214</sup> El autor menciona también a R. Buendía, P. Garfías, F. Villalón, E. Prados, en *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, p. XII.

<sup>215</sup> *Op. cit.*, p. 279.

<sup>216</sup> M. I. Castro García, *op. cit.*, p. 111.

<sup>217</sup> Cf. J. L. Tejada: *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977, p. 52. P. Salinas: *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 198-199.

Otros rasgo que, según P. Salinas, resultó distintivo de la lírica de aquellos años, fue la abundancia de romances, unión de lo narrativo y lo lírico. Enumera una larga fila de poetas que *romancearon*<sup>218</sup>. Es un rasgo que, junto al empleo del soneto, destaca también J. Pérez Bazo<sup>219</sup>. Pemán se incorpora a esa corriente con “Un lance bien terminado” (VS), “Los cuentos eternos” (NP), “Arras por fuero de España”, “Billete de antaño”, “Romance de Fonte-Bella”, “Romances del hijo” (RR), “Romance del rayo de sol” (RR), “La infanta jorobadita” (RR), “Romance del último amador” (RR), “Romance de la visita de la escuadra italiana al Puerto de Cádiz” (SDM), “Romance de los cargadores de la Isla”(PS) “Romance de los siete pecados capitales” (PS), “Romance de la verdadera pasión” (PS), “Romance de mi pasión” (FB), “Romance del divino gozo” (FB).

La variante más significativa del neopopularismo de aquel entonces correspondía a la expresión de experiencias *modernas* de un poeta con ayuda de composiciones de estilo popular, sometidas a «una reelaboración profunda»<sup>220</sup>. También la visión del paisaje se desdobló. Una vía continuaba con el localismo, mientras que para la otra, el paisaje dejó de interesar sólo por sus valores físicos y se interiorizó para trasladarlo a un nivel más metafísico y universal<sup>221</sup>. Así en la trayectoria de Pemán esta tendencia se intensifica a partir de *BSC*, *SDM* y se hace patente en *PS* y *FB*.

El año 1923, cuando se publicó *VS*, se recuerda por la aparición de la *Revista de Occidente*, *Presagios* de P. Salinas, *Soria* de G. Diego, quien ya se había dado a conocer con *El romancero de la novia* (1920) e *Imagen* (1922); como D. Alonso con *Poemas puros* (1921) y F. García Lorca con *Libro de poemas* (1921)<sup>222</sup>. Los ambientes populares de Pemán llevan todavía la marca de Gabriel y Galán, pero ya se vislumbra levemente el futuro estilo del poeta en “Resignación”, “Elogio de la vida sencilla”, “Nocturno en el mar”, aunque los llene a veces el ensueño modernista. *NP* aparece en 1925. En el mismo año se publica *Marinero en tierra* de Alberti, *Versos humanos* de G. Diego, *El tiempo* de E. Prados, y en 1926 aparece *Andalucía la baja* de Fernando Villalón, con composiciones creadas con anterioridad a esas fechas. Pemán empieza a dirigir su mirada hacia Andalucía, sin renunciar del todo a los temas castellanos. *RR* se publica en 1929, un año después del *Romancero gitano* de Lorca, *Cántico* de Guillén, *Ámbito* de Aleixandre. Es el año de

<sup>218</sup> Empieza por los primeros romances de Marquina, Villaespesa, Díez-Canedo, Enrique de Mesa, Juan Ramón, A. Machado, Lorca, Prados, Villalón, Moreno Villa, Cernuda, Altolaguirre, Diego, Domenchina, D. Alonso y los que vinieron después (*ibid.*, pp. 219-247).

<sup>219</sup> *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, p. 54.

<sup>220</sup> C. Hernández Valcárcel, *op. cit.*, p. 19. Cf. G. Siebenmann, *op. cit.*, p. 267.

<sup>221</sup> Cf. P. Salinas, *Literatura Española. Siglo XX*, p. 231. C. Argente del Castillo Ocaña, “La común raíz andaluza en Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti”, *Archivo Hispalense*, 1982, vol. 65, n° 199, pp. 4-19.

<sup>222</sup> Cf. J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, p. 20.

aparición de *Seguro azar* de P. Salinas, *Cal y canto*, *Sobre los ángeles* de Alberti, y *Romances del 800* de Fernando Villalón. El libro desarrolla notablemente el uso de recursos populares. Se centra en el paisaje, la luz y el color. J. L. Tejada identifica a Pemán con la tendencia de su tiempo desde la aparición de *RR*: «Autonomía personal y modernidad auténtica, andalucismo profundo, sencillez, dulzura, gracia y garbo populares (...) con el que nuestro poeta se incorpora plenamente al neopopularismo de su generación del 27»<sup>223</sup>. J. A. Hernández Guerrero apoya esta argumentación al decir que el Pemán de *RR* sintetiza con armonía las tendencias principales de la corriente neopopularista del 27 y por tanto se integra plenamente en ella<sup>224</sup>. El siguiente libro *BSC* publicado en 1931, coincide con *Fábula y signo* de Salinas, *Poema de cante jondo* de Lorca, *Viacrucis* de G. Diego, *Ardor* de J. Guillén. En 1934 aparece *SDM*, el poemario dedicado a Cádiz, de temática múltiple: paisajes, personas, historia. El poeta une el intimismo con el toque universal que da al ambiente de su zona. Según J. A. Hernández Guerrero, los motivos de la guardia civil, los gitanos, la luna, la naranja, etc., lo asemejan a Lorca o V. Carrasco<sup>225</sup>. La Guerra Civil marcó la frontera también en la poesía de Pemán. El libro de *PS* de 1940 desarrolla temas religiosos, pero es notable la importancia de recursos y formas populares empleadas con flexibilidad. *FB* (1946) cimienta esta tendencia, al espiritualizar más los motivos populares.

La poesía neopopularista de Pemán oscila entre temas intrascendentes y los que buscan una explicación metafísica del paisaje andaluz, persigue en lo popular concisión y sencillez. Es relevante la influencia de Lope de Vega en sus versos y la presencia de romances. Comparte con otros poetas del 27 la fascinación por el binomio alegría-melancolía, la muerte, la luna, la fuente, la eternidad escondida en las imágenes visibles que se enfrenta con la muerte. Aumenta la incorporación del simbolismo, que al lado de la lírica popular se pone al servicio de la poesía religiosa.

---

<sup>223</sup> “La poesía de Don José María Pemán”, *En torno a Pemán*, p. 124.

<sup>224</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, p. 154.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 160.

### 1.3.4. Dentro del neoclasicismo.

En la citada encuesta realizada entre diversas personalidades de la cultura por el periódico *ABC* en julio de 1982, A. García Valdecasas marcó una diferencia en el enfoque del clasicismo de Pemán: «por cronología pertenece a la generación del 27, aunque ésta reivindicaba la figura de Góngora, mientras que el modelo de Pemán fue Lope de Vega»<sup>226</sup>. De hecho, el homenaje a Góngora en 1927 es el más citado como punto de referencia de los poetas del 27, sin embargo, hay estudios particularmente dedicados a la influencia de otros clásicos, como Lope de Vega, Quevedo, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, etc. Así, J. Guillén menciona a los cuatro más Góngora, Garcilaso, Figueroa, Aldana, Espinosa y Villamediana. Gracias a la identificación con los autores clásicos, caracteriza a los poetas de esa época como menos «difíciles, herméticos, oscuros» que sus homólogos en Italia o Francia<sup>227</sup>. J. Díez de Revenga admite: «a los poetas de este grupo se les advierte un extraordinario afecto hacia una serie más selecta de escritores que influyen directa o indirectamente sobre ellos»<sup>228</sup>. En otro estudio, titulado “Medievalismo, cristiandad y poetas del 27”, reflexiona sobre el interés por la época medieval, reflejado en varios ensayos, textos críticos, y hasta en poemas sobre el Cid, Jorge Manrique, Arcipreste de Hita y Arcipreste de Talavera, escritos por P. Salinas, J. Guillén, Lorca, R. Alberti, D. Alonso, G. Diego<sup>229</sup>. Todos esos poetas mostraron no sólo conocimiento sino también «devoción y entusiasmo» por los clásicos españoles<sup>230</sup>. Al lado de Góngora, Lope de Vega fue otro denominador común (para Diego, Lorca, Alberti).

En 1925 se editaron *Poesías líricas* de Lope de Vega de la mano de J. Fernández Montesinos, que ese mismo año publicó “Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega” en *Revista de Filología Española*<sup>231</sup>. El impacto ejercido por Lope lo confirma la crítica<sup>232</sup>. Su centenario en 1935 contribuyó a la aparición de artículos en la prensa dedicados a él. Así A. del Río en “Lope de Vega y el espíritu contemporáneo” lo cree ideal para los tiempos caóticos donde converge todo, lo elogia por la unión de lo universal y lo

---

<sup>226</sup> *ABC*, 19 de julio de 1982, p. 20.

<sup>227</sup> El interés por el Siglo de Oro se fomentó con la presencia de poetas-profesores (Dámaso, Guillén, Salinas, Diego). Guillén considera importante la fundación de la revista neotradicionalista *Índice* de Juan Ramón (1920-1921), en oposición a *Ultra* y *Tableros*. En *op. cit.*, pp. 404,406,410.

<sup>228</sup> *Panorama crítico de la generación del 27*, p. 34.

<sup>229</sup> En *Literatura y Cristiandad (Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 162-172.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>231</sup> Tomo XII, 1925, pp. 1-7.

<sup>232</sup> A. Blanch: *La poesía pura española*, p. 54. J. Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, p. 38.

particular, la fe y el arte, lo culto y lo popular. El interés por Lope sucedió al de Góngora y sirvió idealmente para la poesía rehumanizada.<sup>233</sup> Encarnaba el ideal de los nuevos tiempos necesitados de contrapeso a «la absorción del individuo» y de «nuevos valores espirituales o simplemente vitales que afirmasen la persona humana»<sup>234</sup>. En la conferencia “Lope de Vega y la poesía contemporánea española” R. Alberti dice que los poetas de su grupo son los que mejor conocen a Lope, especialmente por contar con catedráticos entre ellos, pero añade que él mismo, Lorca y Villalón, los tres poetas distanciados de los ambientes universitarios «somos los más contagiados, los más ahijados de Lope»<sup>235</sup>. Alberti reconoce la evolución de la afición de los poetas de 27, desde el interés estético hasta uno más universal por «el Lope humano sin teologías, que ve ascender un mundo y hundirse otro, el que está vivo en nuestro más nuevo concepto de la historia»<sup>236</sup>.

En el estudio de R. Asún, el homenaje a Góngora fue sólo un hecho puntual, dentro del contexto más amplio. El krausismo educaba la sensibilidad mediante el descubrimiento estético del pueblo, que fue la idea adaptada por Juan Ramón. Los ensayos de Azorín en la prensa diaria familiarizaron al público con el parentesco de los clásicos en el presente. Las investigaciones del Centro de Estudios Históricos (1910) dirigidos por D. Ramón Menéndez Pidal sistematizaron los descubrimientos de Menéndez y Pelayo. En 1915 se fundó la *Revista de Filología Española*, con la que surgió una nueva conciencia artística de raíces literarias. La actividad del teatro *La Barraca*, el trabajo de R. Alberti sobre Lope y todo aquel conjunto de iniciativas emprendidas contribuyeron a la formación del ambiente clasicista<sup>237</sup>. Asún enumera otros autores del campo de interés de los poetas del momento: los Argensola, Soto de Rojas, Bocángel, Medina Medinilla, además de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Lope, Calderón, Quevedo, etc. Interpreta esta corriente por las coincidencias sociológicas con el Siglo de Oro, necesitadas de «maestros de la libertad interior», de «reafirmar la tradición cultural hispana» y de intemporalidad. Explica:

puede llegarse a la conclusión de que se trata de un propósito casi exclusivamente esteticista cuando lo que realmente está en juego es el intento de dominar las formas

---

<sup>233</sup> El autor ofrece el ejemplo de G. Diego, que en *Versos humanos* juntó la admiración por Góngora y Lope. A Lorca y a Alberti sus tendencias inevitablemente les llevaban a ese autor porque él significaba «el realismo, (...) en virtud del cual la vida, lo concreto, la realidad, se funde con la ilusión de las esferas más altas del arte». En *Revista Hispánica Moderna*, New York, octubre 1935, pp. 3,8,12-13.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>235</sup> “Lope de Vega y la poesía contemporánea española”, p. 89.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>237</sup> R. Asún: “1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 203-206.

de expresión de una nueva sensibilidad en la que la perfección artística es importante pero no de manera exclusiva ni menos excluyente<sup>238</sup>.

La autora recuerda que el año 1927 fue también el centenario del nacimiento de fray Luis de León. No se celebró tan espectacularmente, sin embargo, un discreto interés por su figura mostraron P. Salinas, G. Diego, J. Moreno Villa, L. Cernuda, D. Alonso, J. Bergamín. Sobre todo por su «drama interior» (Salinas), la curiosidad intelectual, el contacto con la belleza y la divinidad en la música y el sueño, el afán de totalidad, las imágenes de noche y soledad. En 1928 la revista *Carmen* le dedicó el número 3-4<sup>239</sup>.

J. L. Calvo Carilla, en *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, argumenta que la crisis de valores y «varias síntesis interpretativas que potencian una revisión cultural del pasado como anticipador y revitalizador de los temas candentes del presente» afirmaron el interés por Quevedo<sup>240</sup>. Su influencia se divulgó mediante la revista *Cruz y Raya* de J. Bergamín o, más tarde, por *El Gallo Crisis* de R. Sijé. Los poetas del 27, especialmente García Lorca, conectaron con los binomios quevedianos de vida-muerte, cuna-sepultura, etc.<sup>241</sup>.

Según la poética pemánica, la fidelidad al clasicismo era lo que le permitía universalizar cualquier innovación en la poesía<sup>242</sup>. E. Segura Covarsi admite que la tradición barroca de poemas tales como “La garza malherida” demuestra que el aniversario de Góngora se encontraba en el campo de interés de Pemán, salvo que asimiló a Góngora su propia manera, juntada con la lectura de Gil Vicente<sup>243</sup>. El poeta parecía fascinado por la subjetividad del tiempo personal encontrada en Góngora, que consideraba *adelantado* con respecto a la ciencia y la filosofía modernas<sup>244</sup>. Sobre la importancia de Lope de Vega en la poesía pemánica llamaron la atención L. Riber y E. Gascó Contell<sup>245</sup>. Las opiniones de Pemán sobre Lope nos vienen tarde, de la conferencia *Algunos valores fundamentales del teatro de Lope de Vega* publicada en 1942<sup>246</sup>. Y también en un discurso de 1962 *Lo tradicional y lo moderno en Lope de Vega: Edad Media y Renacimiento*. Aprecia el

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 201-202.

<sup>239</sup> Colaboraron Lorca, Alberti, Altolaguirre, Diego, Cernuda, Larrea, Cossío, etc. *Ibid.*, pp. 202,207-211.

<sup>240</sup> *Op. cit.*, Valencia, Pre-textos, 1992, p. 80.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 64. C. B. Morris también identifica huellas de Quevedo, por ejemplo en Alberti (*Hombre deshabitado* y en *Sobre los ángeles*). En *op. cit.*, p. 79.

<sup>242</sup> “De la poesía contemporánea: Tacto sonoro”, *ABC*, 25 de enero de 1945, p. 3.

<sup>243</sup> *Op. cit.*, p. 3.

<sup>244</sup> *Lo tradicional y lo moderno en Lope de Vega: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962, p. 20.

<sup>245</sup> E. Gascó Contell, *op. cit.*, p. 36. L. Riber: *Discurso contestación leído ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José M.ª Pemán y Pemartín, celebrada el 20 de diciembre de 1939*, Cádiz/ Madrid, 1940, pp. 151,152,160.

<sup>246</sup> *Op. cit.*, Buenos Aires, Cumbre, 1942.

ejemplo que dio Lope, de introducir lo tradicional en lo nuevo. Se centra en sus formas romanceriles, que considera una especie de *prerrafaelismo* de su tiempo<sup>247</sup>. Recuerda que gracias a las investigaciones de R. Menéndez Pidal había cambiado el concepto de tradición, capaz ya de explicar el momento presente: «Al decir “tradicional”, ya se ha nombrado todo lo contrario de una posición coagulada y acartonada; se ha nombrado un principio de vida, de transmisión, de marcha de valores pasados que se impregnan de valores presentes»<sup>248</sup>. Otros rasgos que elogia se agrupan en torno a la inclusión de la vida cotidiana, el «objetivismo plástico», la adaptación de los valores medievales a la modernidad de su tiempo, la *interiorización y dramatización* de la religión formal, la «tranquilidad» de la fe, la unidad del localismo y cosmopolitismo<sup>249</sup>. Pemán coincidió con las reflexiones de otros poetas de su generación, que ya hemos visto. El discurso citado de 1962 culmina lo que intentó plasmar en su poesía, inspirándose en Lope de Vega desde los versos de juventud.

En realidad, las huellas de Lope y Quevedo a menudo convergen en la poesía pemaniana, especialmente en los poemas que recuerdan la corriente metafísica del Siglo de Oro, la que se había originado en el esquema meditativo propuesto por los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola. La aventura de Pemán con la poesía meditativa al estilo de Lope se nota ya en el poema “Yo no quiero morir” (*O*, V, p. 278) fechado en 1918. Destaca en *NP* (1925) con “Ante el Cristo de la Buena Muerte”, “Salmo de pasión y dolor”. Es perceptible en *PS* (1940) (“Meditación de la soledad de María”, “Stabat Mater”, “Romance de los cargadores de la Isla”). El ciclo de “Ejercicios espirituales” en *FB* (1946) combina el ajuste al estilo de Lope (“Del albedrío”, “Soliloquio y paradoja de la muerte”) con la modificación más complicada y simbolista de las meditaciones poéticas en otros poemas. Otros ejemplos de poemas sueltos en antologías se ofrecen en “Cantiga del Cristo de la Piedad”, “Conversión”, “Villancico de las manos vacías”. A veces se trata de coloquios o soliloquios medievalizantes, en calidad de *exemplum*. La línea lopesca acentúa notas franciscanas, alegres en su poesía religiosa y afirma la importancia de la percepción sensorial del mundo. Explica la repetición de soliloquios ante Dios, la experiencia del arrepentimiento, de la misericordia divina, la unión de notas trágicas con las de ternura, los motivos barrocos: la representación iconográfica, las alegorías de la vida humana como navío en el mar, las del camino, del mercado de la vida, etc. Quizá una de las deudas más

---

<sup>247</sup> *Lo tradicional y lo moderno en Lope de Vega: Edad Media y Renacimiento*, pp. 8-9.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>249</sup> *Ibid.*, pp. 12,17-21.

significativas con Lope se vea en la realización de las meditaciones pemanianas o simplemente de discursos poéticos en el estilo popular, con notas localistas, visibles en los poemas mencionados o, por ejemplo, en “Meditación ante el nacimiento de cartón y barro” (PS), “Ejemplo en la meditación de la Misericordia” (FB). Es interesante la presencia de Lope mezclada con el simbolismo de FB.

Si comparamos los versos de “Testamento” de Pemán (1968) y los de Lope de Vega, vemos la fidelidad del poeta a las fuentes clasicistas:

Lope de Vega, “A don Juan de Arguijo”

¿A quién daré mis rimas  
y amorosos cuidados,  
de aquella luz trasladados,  
de aquella esfinge enigmas?  
¿A quién mis escarmientos?  
¿A quién mis castigados pensamientos?<sup>250</sup>

J. M.<sup>a</sup> Pemán, “Testamento”

¿A quién le dejo el dolor?  
(...)  
¿A quién le dejo mi pluma?  
¿A quién le dejo mi voz?  
¿A quién le dejo el orgullo?  
¿A quién le dejo el temor?

¿Quién me hereda este contento  
de hacer que sea canción  
lo que iba a ser pensamiento?

¿A quién le dejo la luz  
que anunciaba la tormenta?  
¿Y a quién las cosas sin nombre  
de las que perdí la cuenta?  
(O, V, pp. 282-283)

La figura de Quevedo, y la poesía metafísica que representa, destaca por las paradojas y bifurcaciones del pensamiento, frecuentes de forma generalizada en la poesía de Pemán, especialmente en las composiciones meditativas<sup>251</sup>. El eje cuna-sepultura es patente en “Soliloquio y paradoja de la Muerte”, así como la combinación de *modus vivendi* y de *ars moriendi*. Hemos mencionado que Lope de Vega y Quevedo se intercalan en las mismas composiciones, sirva de ejemplo “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP), poema muy lopesco con alusiones a las *Rimas sacras* y a los romances de Lope, en que encontramos un calco de versos de Quevedo en su “Poema heroico a Cristo resucitado”.

El centenario de otra personalidad significativa, San Juan de la Cruz, se celebró en 1942. La figura del poeta místico apareció en ensayos pemanianos: “Las dos rejas” o “Descentralización de la poesía”. De 1950 son “Estampas cartujanas” y de 1977 un

<sup>250</sup> *Obras poéticas*, (ed. José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta, 1989, p. 16, vv. 1-6.

<sup>251</sup> Como “Salmo de pasión y dolor” (NP), el ciclo de “Ejercicios espirituales” de FB: “De la Creación”, “De la oración del Huerto”, “Soliloquio y paradoja de la Muerte”, también en “Dolor”, “Propósito”.



comentario al “Cántico espiritual” centrado más en los aspectos lingüísticos y sintácticos<sup>252</sup>. Pero, a semejanza de casos anteriores, los versos se adelantaron a la reflexión en prosa. Con frecuencia Pemán recurre a motivos que funcionaron tanto en la lírica de San Juan de la Cruz como, independientemente, en la popular profana<sup>253</sup>. La agrupación de imágenes típicas del poeta místico y empleadas en configuraciones parecidas, permiten admitir su influencia en varios niveles. El *Cantar de los cantares* sirvió de inspiración directa a “Cántico de la amada”, “El amado en el jardín”. Pero a menudo se trata de los símbolos sanjuanistas combinados con otros, asimilados por Pemán de otras fuentes. Los motivos de «la música callada,/ la soledad sonora», «toda ciencia trascendiendo», «cavernas» del alma, las *bodas* con Dios, la herida, volar alto, etc., aparecen juntos o en versos particulares, en poemas religiosos, populares, de arte mayor y en los simbolistas de *VS*, *NP*, *RR*, *PS*<sup>254</sup>. Lógicamente, pasado el centenario de San Juan de la Cruz, el número de alusiones aumenta en *FB*<sup>255</sup>. No faltan tópicos de la poesía de Santa Teresa, especialmente en la representación del centro del alma. Existen poemas donde aparecen las personas de los poetas místicos y, en consecuencia, algunas expresiones propias de ellos<sup>256</sup>. Además, es significativo el grupo de composiciones con préstamos de la poesía mística en contextos ajenos a la experiencia religiosa o en relación con ambientes folclóricos humanos<sup>257</sup>.

Pemán extendió su interés hacia otro poeta místico español, Ramón Llull (1232-1312), sobre todo en el emblemático “Homenaje a Ramón Llull”, inspirado en *Libro de amigo* y *Amado* (1285). A principios del s. XX empezaron a publicarse en Mallorca sus obras en catalán. De la mística *nupcial* de San Juan de la Cruz le diferencia la mística *de la amistad*. Pemán imita el esquema luliano de moralejas autónomas y del diálogo con el Dios-amigo. Los motivos que se deben a Llull, o bien coinciden con su poética, son los de presencia-ausencia, el encuentro en la soledad, la *ciencia* del amor, el diálogo con las

<sup>252</sup> Incluido en *III Festival Poético de Primavera en Arcos. En homenaje a D. José María Pemán*, Cádiz, Gobierno Civil de Cádiz, 1977, pp. 73-75.

<sup>253</sup> Cf. D. Ynduráin: “Introducción”, a *Poesías de San Juan de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 34-245.

<sup>254</sup> Entre ellos se encuentran: “Ofrenda del amor ante el mar”, “Resignación” (*VS*), “Salmo de pasión y dolor” (*NP*), “En el jardín de los frailes” (*NP*), “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*), “La fuente que huía” (*RR*), “Poesía”, “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. Son visible en *PS*: “Inspiración y Gracia”, “Romance de la verdadera pasión”, “Cuerpo”, algunas de “Nueve consideraciones ascéticas”, “Preparación de la palabra mística”, “Cuatro canciones místicas”, “Mi soledad sonora”.

<sup>255</sup> “Proclamación de la humildad”, “Soledad 3”, “Soledad 17”, “Soledad 21”, “Soledad 25”, “Soledad 28”, “Soledad 29”, “Recreación en el jardín” “Del pecado”, “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas”, “De las criaturas”, “Del Dios-Hombre”, “Divina Presencia”, “Conversión”, “Dolor”, “La pena”.

<sup>256</sup> “Proclamación de la humildad” (*FB*), “Miedos y humildades de la Doctora”, “A Manuel de Falla enterrado en la cripta de la catedral de Cádiz”, “Canto a la Eucaristía”, “Al beato fray Diego José de Cádiz”.

<sup>257</sup> “Salinas de San Fernando” (*RR*), “Romance del último amador” (*RR*), “Homenaje a Aurelio de Cádiz”, “Definiciones de Andalucía” (*FB*), “La hija en los trigos” (*FB*), “El nieto”, etc.

criaturas y, sobre todo, la *amistad* con Dios y con las criaturas. Aparte del “Homenaje” se perciben huellas lulianas en los poemas de posguerra: “Soledad 1”, “Soledad 30” (*FB*), “Temor de amor”, “Salvación”.

Existen poemas alusivos a otros poetas clásicos españoles. Un verso del Marqués de Santillana encabeza “Serranilla” (*VS*). Jorge Manrique se hace presente en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” (“Segundo cancionero”), un poema *moderno* en el sentido en que es una declaración metapoética de Pemán. De las *Coplas* tomó la forma y el título alusivo. El mundo del Siglo de Oro aparece sobre todo en la juventud, en “Un castellano viejo” (*VS*), “Este es el billete...” (*VS*), “Un lance bien terminado” (*VS*), “Nuestra reina y señora” (*VS*), “Una conseja sevillana del siglo XVII” (*NP*), y también en *RR* (“La infanta jorobadita”). Pemán escribió asimismo numerosos sonetos, algunos irregulares y no sólo en su juventud: por ejemplo “Ofrenda a Tirsi”, “El adolescente y la cortesana”, “La gitana rubia”, “El hidalgo español” (*VS*), “Maitines”, “Yo no quiero morir”, “Acto de fe”, sino también en los años 30 y 40: “Tema de invierno”, “El sombrero cordobés”, “Manuel de Falla” (*SDM*), “Bautizo de una lancha nueva” (*SDM*), “Villanela” (*FB*), “Conversión” (*FB*), “Oración a la luz” (*FB*), “La esposa vieja”, “Sentimiento”, “Añoranza de la clara poesía”, “Mar de Cádiz”, etc.

Tras las observaciones expuestas podemos resumir los puntos de contacto y las diferencias del Pemán poeta con respecto al grupo del 27.

Las semejanzas esenciales:

- La fecha de nacimiento y producción poética.
- El origen andaluz; revaloración del andalucismo (ligeramente en *NP* y explícitamente en *RR* y los libros posteriores).
- La formación amplia; aparte de los estudios universitarios se formó con lecturas de los clásicos y de la actualidad literaria. Pemán realizó varios viajes a Francia y mantuvo el contacto con la literatura francesa.
- El neopopularismo, la vuelta al romancero, la unión de lo culto y lo popular, la personalización de estilo popular, universalización de sensibilidad ofrecida por la lírica popular, el contacto con Manuel de Falla.
- La influencia de Juan Ramón, que en Pemán continúa hasta *FB*.
- El aumento de los recursos simbolistas coincide con la rehumanización de la poesía.
- El interés teórico y práctico por Lope de Vega, Quevedo, San Juan de la Cruz, Villamediana, Marqués de Santillana, Gil Vicente, Jorge Manrique, más escaso por

Góngora, con las mismas motivaciones que el de otros poetas de su tiempo: la posibilidad de unir lo tradicional y lo culto, lo local y lo universal, la humanización de la poesía.

- La importancia del trabajo consciente sobre el poema.
- El incremento del compromiso político en la poesía, paralelamente a otros poetas, aunque con otra justificación ideológica.

Las diferencias esenciales:

- No colaboró en las mismas revistas clave.
- No declaró la llamada «conciencia generacional».
- No frecuentó la Residencia de Estudiantes.
- No entró en los círculos de amistad, aunque posteriormente intercambiaba cartas con los poetas del 27 y mantuvo con ellos contactos incidentales.
- No figura en la antología de G. Diego, ni en otras antologías dedicadas a los poetas del 27.
- Le faltó inmediatez en la aplicación de recursos vanguardistas en su poesía.
- La solución ontológica de la poética y de las polémicas literarias, que le llevó a buscar un término medio entre Brémond y Valéry; reconoció la preexistencia de la poesía, pero sin igualarla al misticismo; ponía énfasis en la importancia de la forma y elaboración.
- No pasó por la etapa de la *deshumanización* de la poesía.
- Mostró la conciencia histórica del arte, la identificación con la tradición y el mundo cotidiano durante la etapa de la poesía pura en España. Sus poemas son historicistas en cuanto son reconocibles los personajes y las circunstancias descritas.
- Defendió la función ética del arte, unida a la estética.
- Más inclinado al uso de símbolos que al de metáforas múltiples.

#### **1. 4. Diálogo con las tendencias literarias de su tiempo.**

Aunque J. M.<sup>a</sup> Pemán se negase a compartir las premisas ideológicas del modernismo, de las vanguardias y de la poesía pura, no renunció a las herramientas que estos movimientos habían proporcionado a la poesía española. Las huellas formales de esas corrientes son detectables en su poesía ya poco después de su asimilación por otros autores coetáneos y perduran con diversa intensidad hasta las composiciones tardías del poeta.

Observamos varias trayectorias de asimilación que las tendencias mencionadas encontraron en el caso de Pemán. Algunas se extinguieron a pesar de su firme presencia inicial (como la influencia de Gabriel y Galán), otras se registraron como una aventura pasajera (el modernismo), otras se desarrollaron (el simbolismo), o aparecían incorporadas parcialmente y según su ajuste a la poética pemaniana (la poesía pura), y también las hubo que durante todo el tiempo sirvieron de soporte y factor aglutinador (el clasicismo, el neopopularismo). Se daban variaciones en cuanto a influencias, sin embargo, debido a la reiteración de conceptos y a la perseverancia en las constantes de estilo, podemos denominar su obra como unitaria.

Esta nota demuestra que si lo consideráramos meramente un poeta mimético pasivo, restaríamos relevancia a la reflexión poética de Pemán, que estuvo críticamente atenta a las voces de su tiempo. De hecho, no fue un poeta de experimentos y riesgos, sino más bien un promotor de una peculiar idea del clasicismo, consistente en la incorporación de las novedades tras un período de distanciamiento. Asimismo, en caso del modernismo y a pesar de su escepticismo en 1921, el poeta lo asimiló con cierta timidez en varias composiciones tempranas. Sus motivos volvieron con menos frecuencia en los poemas posteriores, y cuando eso sucedía, tomaron forma de una alusión explícita, a modo de cambio brusco de estilo o con pretexto de distanciarse de ellos y para aclarar mejor la dominante veta clasicista y *artesana* a fuerza de contraste, o absorbidos por el simbolismo.

El debate en torno a la poesía pura contribuyó a una aclaración más precisa del trasfondo teórico del poeta. A primera vista resulta difícil no perderse en sus opiniones que a veces parecen contradictorias o con matices apenas perceptibles de significado. Sin embargo, todas resultan tener su finalidad sistemática y lógica, si tomamos en consideración las premisas clasicistas o tomistas de Pemán, que no aparecieron en la misma forma en las declaraciones de otros autores coetáneos. Este aspecto subraya el peligro de comparaciones o contrastes simplistas entre éstos y Pemán, mientras que es preciso tener en cuenta su presupuesto peculiar, no siempre compatible con los puntos de referencia de otros poetas.

El simbolismo, aunque cercano en el tiempo de la historia literaria, resultó ser una tendencia que cobró importancia en Pemán a medida que se iba desarrollando su concepto teórico del arte. Ya desde el principio percibimos ecos de Juan Ramón y algunas de sus imágenes recurrentes como la rosa, la primavera, el ruiseñor o el jardín. Con el paso del tiempo, y especialmente en *FB*, se ve que pasaron por el filtro de la poética pemaniana y, aunque guardan la base de contacto con Juan Ramón, en gran medida se independizaron y

enriquecieron con nuevos matices. En la asimilación del simbolismo desempeñaba su indudable papel la coincidencia entre el principio analógico tomista y la correspondencia y síntesis de los simbolistas. El símbolo sintético como vía de conocimiento encajaba perfectamente con la finalidad que Pemán atribuía a la poesía.

#### **1.4.1. El modernismo: desde la negación hacia el reconocimiento.**

La aventura de Pemán con el modernismo, aunque corta, transcurrió desde las protestas iniciales, pasando por una cierta asimilación, hasta el progresivo distanciamiento. Los apuntes autobiográficos cuentan su relación temprana con las tertulias modernistas organizadas desde el 18 de noviembre de 1920 por el canciller del consulado de Cuba, Luis A. Bas Molina, y frecuentadas por varios personajes gaditanos. Según Pemán, la afición de los participantes se limitaba a la admiración hacia poetas hispanoamericanos y un abundante ensayo de versos modernistas afrancesados, sin apoyo de una lectura sólida de los poetas venerados. En ese contexto Pemán se declaró «más dispuesto a la observación que al contagio», dado que, a diferencia de sus compañeros, contaba con el conocimiento y adiestramiento en formas poéticas más disciplinadas (*O*, XVII, p. 27)<sup>258</sup>.

En sus apuntes contrastaba a los modernistas con los poetas del 27, a favor de estos últimos, debido a su flexibilidad técnica tan apreciada por él:

La oscuridad y osadía del “modernismo” no tiene nada que ver con los muchos poetas de ahora, que son raros y oscuros a fuerza de sabiduría y saturación técnica. Los “oscuros” de ahora son, a menudo, catedráticos de literatura -Salinas, Guillén, Gerardo Diego- que oscurecen sus versos a fuerza de alusiones sabias y preciosismos rítmicos (*id.*).

Pese a las primeras reticencias, el poeta confiesa haber cedido a la influencia del estilo modernista que salió al paso de su necesidad de expresar tristeza, que no siempre podía satisfacerse dentro de las formas clásicas: «No me servían todavía aquellos modelos

---

<sup>258</sup> El ambiente literario gaditano, aunque carente de modelos modernistas cercanos, pudo ser susceptible a la influencia modernista por ser lugar de origen de poetas premodernistas españoles, tales como Carlos Fernández Shaw, Manuel Reina, Ricardo Gil. Cf. J. A. Hernández Guerrero: *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36: la revista Isla*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1983. Véase también el artículo del mismo autor, “Cádiz y las tertulias hispanoamericanas de los años veinte”, *Cádiz e Iberoamérica*, nº 1, 12 de octubre de 1983, pp. 43-45. Recorre los sucesivos ciclos de tertulias organizadas en Cádiz por los diplomáticos suramericanos a lo largo de los años veinte, dedicadas al vanguardismo y al neopopularismo, con la intención de promoverlos.

como instrumento para hacer versos; pero ya me servían como sustancia íntima para estar triste una tarde nublada» (*ibid.*, pp. 26, 28). En un cuaderno de notas apuntó «La Poesía es ahora para mí algo nuevo, con eficacia de “forma” y de expresión, venido al encuentro de tristezas y matices de mi alma, que tengo todavía más escondidos que mis papeles fraudulentos con los sáficos y anacreónticos robados a mi bufete de letrado»<sup>259</sup>. Reconoció la eficacia del modernismo especialmente en poemas amorosos, como el temprano “Nocturno a Margarita”.

Paralelamente a las tertulias, en 1921 el poeta fue admitido en la Real Academia Hispanoamericana de Cádiz. El discurso de ingreso, que pronunció con 24 años, resultó una condena tajante del modernismo<sup>260</sup>. La crítica del joven poeta arremete contra la afectación amanerada, el despegue de la tradición española, la pérdida de contacto con la realidad, la belleza estética en detrimento de la belleza como fenómeno independiente. Lo considera una «moda», «un paréntesis», una «enfermedad pasajera», sin pronósticos de enraizarse en la literatura. Juan Ramón y F. Villaespesa convirtieron en *sistema* lo que fue *extravío* y capricho de R. Darío<sup>261</sup>. El pecado más grande que atribuye al modernismo es su exotismo y afrancesamiento nocivo. Argumenta que los versos modernistas no son tan novedosos como aparentan, porque se crean por pegar los conocidos<sup>262</sup>. Como réplica al discurso de L. Lugones del 21 de mayo de 1916 en homenaje a Darío, donde declaró que la renovación de la poesía española siempre se ha originado en Francia, Pemán subraya el aporte renovador de Petrarca, de Tasso, o de la traducción de *El Cortesano* por Boscán<sup>263</sup>.

Salta a la vista la postura paternalista del ponente ante la poesía hispanoamericana, que considera en una dependencia constante de la peninsular y, por tanto, su asimilación de las influencias francesas las entiende como un desvío pasajero<sup>264</sup>. Protesta contra la oscuridad modernista que ha perdido contacto con el lector, a fuerza del *endiosamiento* del estilo a costa del contenido reflexivo. Al favorecer los sentidos, se olvida el papel del cerebro y del corazón<sup>265</sup>. Como tal, contradice el universalismo de los sentimientos humanos presente desde hace siglos en la literatura española. En calidad de poetas ejemplares de esa tradición menciona a J. Manrique, Gabriel y Galán y V. Medina:

---

<sup>259</sup> Cit por E. Ferrer Hortet en *op. cit.*, p. 39.

<sup>260</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, en *Discursos leídos ante la Real Academia Hispanoamericana en la recepción pública del Sr. D. José María Pemán Pemartín*.”

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 13,23,70-71.

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 22-23,31.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>264</sup> *Ibid.*, pp. 57-60,67.

<sup>265</sup> *Ibid.*, pp. 14,27.

La poesía lírica, arte humana por encima de todo, tiende a renovar los corazones dormidos, mostrando reflejados en la obra del artista sus propios sentimientos, y por eso esta poesía, sincera y espontánea por esencia, no puede ser extraña a nadie, porque el sentimiento humano es campo sin linderos, abierto a todos los corazones (...). El sentimiento humano es común participación en la divina herencia de anhelos y ternuras que ha derramado Dios en las almas todas y por eso a nadie puede ser un enigma el dolor hondo y humano de la elegía de Jorge Manrique (...) ni el amor noble y sincero a la esposa buena que late en el “Ama” de Gabriel y Galán<sup>266</sup>.

Esa protesta contra el predominio del estilo a primera vista parece contradecir el apego del propio Pemán a la forma y técnica. El poeta apuesta por la literatura «cordial» en oposición a la cerebral modernista y su falsa «seguridad intelectual». Consta que el modernismo ahoga «espontaneidad de sentimiento y sencillez de forma»<sup>267</sup>. Sin embargo, su postura se entiende en el contexto de la idea del poeta *artesano*, tan firme en su poética. Veía la belleza como un fenómeno trascendente y no susceptible a la manipulación de la forma, que por encima de la corrección necesita de claridad y moderación, que son «las supremas elegancias del espíritu»<sup>268</sup>. Merece recordar que por esas fechas se publicó la tesis doctoral de Pemán sobre Platón, así que estaba recién afirmado en el concepto platónico de la belleza preexistente<sup>269</sup>. Propone una postura moderada que aúne belleza y novedad:

Novedades hay siempre en el corazón del hombre (...) nueva es siempre la Belleza Eterna, sin que tenga que trocar su serenidad augusta, por temblores de niña histérica, para parecernos a la usanza del siglo<sup>270</sup>.

Pemán ve el aporte positivo del modernismo en lo que concierne al ensanchamiento de la métrica hacia una mayor flexibilidad y su reacción contra el naturalismo. Sin embargo, insiste en no perder de vista las «eternas leyes del arte y el buen gusto»<sup>271</sup>. Al final del discurso reitera la llamada al clasicismo, como respuesta a la invasión modernista, y enumera una serie de elogios sobre él como fidelidad a «la armonía» perdurable a través de todas las épocas, capaz de transmitir la belleza<sup>272</sup>. Otras soluciones son la búsqueda de esencias hispanoamericanas, la posibilidad de adaptarse, pero guardando el estilo propio que evitara el espíritu decadente de un arte «enfermo y moribundo», y el

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>267</sup> *Ibid.*, pp. 11,12,29.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 13,18.

<sup>269</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón. Tesis doctoral*, Cádiz, Manuel Álvarez, 1921.

<sup>270</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, p. 38.

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 9, 20.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 64.

perfeccionamiento de los ritmos consagrados, como el alejandrino, pero sin someterse a las modas francesas<sup>273</sup>.

El modernismo no pudo contar con la afición duradera de Pemán, dadas las numerosas discrepancias con sus premisas ideológicas y filosóficas. El absolutismo modernista de la belleza se alejaba del concepto servicial que el poeta tuvo de la poesía con respecto a lo bello y a las categorías morales establecidas. Tampoco le convencía por volverse demasiado hacia los mundos inexistentes. Se unió a otros poetas de ese mismo período (P. Salinas, L. Felipe, D. Alonso, J. Guillén, Lorca, R. Alberti) que no se adentraron en la aventura modernista y seguían la línea unamuniana más que rubeniana. Sacudidos los primeros adornos modernistas, se hallaban más a sus anchas inspirándose en los Cancioneros o en San Juan de la Cruz, porque las innovaciones rubenianas no sintonizaban bien con su sentido de lo poético<sup>274</sup>. Dada su veneración por los poetas costumbristas del s. XIX, no sorprende que Pemán en última instancia volviera a la tradición como punto de referencia. En este aspecto también se asemeja a Gabriel y Galán, quien creaba una poesía de oposición indirecta frente a la poesía premodernista de S. Rueda, M. Reina y R. Gil.

Varios poemas muestran que Pemán se rindió al modernismo en la medida en que le permitiese ensayar nuevas posibilidades expresivas<sup>275</sup>. Sin embargo, no se trataba de una vinculación activa. Entre sus primeras poesías se encuentran unas con aire de decadencia o exuberancia del estilo. El poeta, como otros tantos de esa época, experimentaba con las posibilidades expresivas del idioma. Al fin y al cabo, el modernismo echaba mano de los medios estilísticos del barroco: aliteraciones, juegos fonéticos, paranomasia, etc. Pemán los explotaba con frecuencia y su poesía es sin duda muy musical, pero debido más bien a la raíz de su andalucismo que a la sonoridad modernista. La relación entre esos dos mundos es destacada por A. Correa Ramón, quien enumera a Pemán entre los poetas andaluces que «manifiestan una influencia parcial o limitada» del modernismo. Según su estudio, el modernismo desempeñó la función de una etapa de paso hacia el vanguardismo o la poesía

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, pp. 14,17,24.

<sup>274</sup> Cf. J. L. Tejada: *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, p. 51n. P. Salinas: *Literatura Española. Siglo XX*, p. 26.

<sup>275</sup> La reacción contraria de Pemán a una tendencia nueva es un fenómeno que J. J. Sebreli analiza como constante en *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Señales, 2002. No obstante, su estudio no excluye la posibilidad de transiciones y mutua influencia, a menudo difícil de sistematizar entre esas distintas tendencias.



pura, como en el caso de José Moreno Villa o Adriano del Valle<sup>276</sup>. En la poesía de Pemán el modernismo cumplió su papel de estímulo hacia una mayor asimilación del simbolismo. Él mismo valoraba bajo los intentos modernistas de sus compañeros de las tertulias gaditanas, pero los ensayos formales contribuyeron a sintonizarle más con Juan Ramón, cuyo simbolismo se había beneficiado de los motivos de esa corriente<sup>277</sup>. A pesar de las tajantes declaraciones teóricas, observamos la fusión formal del clasicismo y del modernismo en muchos versos del poeta, que se debe a una de las características del modernismo destacadas por Ignacio Prat: «su enorme elasticidad estética, capaz de asimilar su propia negación»<sup>278</sup>.

El joven Pemán no vaticinaba al modernismo una larga vida, pero al cabo de casi tres décadas declaró haberse *arrepentido* de este primer fervor de protestas contra R. Darío (*O*, XVII, p. 31). Incluso vio la posibilidad de convertirlo en clásico, dado que la distancia temporal confirmó la eficacia de algunos de sus logros (cf. *OC*, VII, p. 424). Reconocido el estilo, no cambió su juicio acerca de la influencia dañina del modernismo como filosofía de vida. En la revista *Redención*, en 1939 dijo: «La cultura española ha decaído cuando las almas empezaron a ser escépticas, irónicas y exóticas»<sup>279</sup>. La corriente modernista halló su aprecio como técnica que se podía asimilar dentro de una poética más amplia. En 1945 desde las páginas del *ABC* postula salvar «los nuevos hallazgos métricos creados por el prodigioso oído de Rubén», aunque conserva la opinión sobre su excesivo énfasis en la retórica y métrica<sup>280</sup>.

La huella modernista, que dijimos se percibe entre versos de juventud escritos bajo la influencia de las tertulias gaditanas, más tarde fue cultivada por el poeta con mayor independencia: “Nocturno a Margarita”, “Friso griego”, el soneto “Ofrenda a Tirsi”, el soneto “El adolescente y la cortesana”, “Tú me hiciste poeta”, “Quiero amar a una sirena”, “Romance de la brisa”, “A Glisera”, “La gitana rubia”, “Contra los que hacen profesión y granjería de las letras”. En “Vida serena” el poeta introduce también cultismos, la mitología y las imágenes campestres que recuerdan a Gabriel y Galán (*O*, XIV, pp. 207-

---

<sup>276</sup> El estudio lo enumera entre el almeriense J. M. Martínez Álvarez de Sotomayor, los cordobeses M. Rafael Belmonte y E. Redel, el jienense J. Jurado de la Parra. En *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*, Sevilla, Alfar, 2001, pp. 16,18.

<sup>277</sup> Cf. L. Rosales: *Obras completas. Vol. IV. Ensayos de filosofía y literatura*, Madrid, Trotta, 1997, p. 447. Sobre el escepticismo de otros escritores del momento ante las renovaciones estéticas de finales del s. XIX, véase el estudio de L. T. González del Valle: *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 21,153.

<sup>278</sup> Cit por A. Correa Ramón, *op. cit.*, p. 18.

<sup>279</sup> Cit. por F. Rubio en *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976, p. 50.

<sup>280</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, *ABC*, 19 de enero de 1945, p. 3.

209). En *VS* destacamos “En el silencio de la tarde”, “Nocturno en el mar” o “Sonata”, que explotan imágenes sombrías, un paisaje otoñal, lo ornamental, la rosa como fragilidad de la vida, la nostalgia ante lo irreversible del transcurso del tiempo. Incluso entre poemas neopopularistas posteriores surgen alusiones, bien a las imágenes modernistas, bien a la mitología con matiz modernista, por ejemplo, en “Sirena”. En *RR* destaca “Barrio de los marineros” o “Ahora que van acortando”, con los tópicos del jardín, mármol, fuente, otoño (*O*, XIV, p. 92). Una configuración similar se encuentra en “Nocturno de la cascada del parque” de *SDM* y en “Fuente” de *BSC*.

No faltan alusiones directas o implícitas en homenajes o imitaciones que se perciben en los tres sonetos de “Homenaje a Gabriel d’Annunzio”, “Homenaje a Andrés Ady”, “Homenaje a Mr. Archer Milton Huntington”, “La elegida”, “Salutación y mensaje a Eugenio de Castro”, “Funerales por Anna Paulowa”, “Epístola a Adriano del Valle”, “Poesía de última hora”, “Dafnis y Cloe”, “Modernismo parnasiano”, “Salutación a Amira de la Rosa”, etc. En el poema tardío “Librería de viejo” el tema intrascendente se realiza en un tono solemne de arte mayor, con matiz melancólico (*O*, XIV, p. 221).

La sección de “Canto libre” ofrece poemas como “Mediodía”, “Niebla”, u otros con motivos mitológicos como “Arroyo”, “Verano”, “La cierva herida”, y el eco más evidente en “El cisne” (*O*, XIV, p. 196). Este corto pero elaborado poema enlaza con el mundo infantil, que ya se hizo presente en “Río de juventud”, donde las ninfas asumen el papel de un recuerdo soñador perdido (*O*, XIV, p. 181). Una reminiscencia semejante se halla en “Los cuentos eternos” de *NP*. Se trata de una composición que ya se inserta en el ámbito religioso, aunque aborda un tema modernista de retorno a los espacios fantásticos de los cuentos de hadas<sup>281</sup>. El poema incluye muchos términos de significado vago, como: «quimera loca y fingida», «ilusiones mentirosas y hechiceras», «fantasmas», «sueño», «vagos presentimientos», etc. (*O*, XIV, pp. 55-58).

Pemán recurre a los motivos modernistas también en poemas metapoéticos, como “Dentro de mi corazón” («Y otra vez cada palabra/ concha de nácar abierta») o “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” (*OC*, I, p. 743; *O*, XIV, pp. 161,175-179). Podemos observar el paisaje cultural modernista en otros poemas con reminiscencias religiosas, como “Maitines” (*O*, V, p. 268), o “Sentimiento”, cuyo fragmento citamos:

---

<sup>281</sup> Se adscribe a las corrientes que surgieron a finales del s. XIX, inspiradas en el prerrafaelismo, el simbolismo y la *commedia dell’arte*, que renovaron el interés por los cuentos de hadas y el ambiente de irrealidad, tan frecuente en Benavente y el teatro infantil de finales del s. XIX, presente hasta en Valle-Inclán.

Anuncio: a los que encuentren unas melancolías  
sin destino no dueño, una azucena  
tronchada, que las traigan a mi alma: que son mías. (*O*, XIV, p. 226)

En otros poemas religiosos la influencia modernista se percibe en el alegórico “Salmo de pasión y dolor” (*NP*), en “Canción del ser inmóvil” (“Segundo cancionero”). También en varios poemas de *PS*, como “Advenimiento” o “Ante-conocimiento de Dios”, que bien podría calificarse como un cruce entre el romanticismo, Gabriel y Galán y el modernismo, pues está construido a base de metáforas elaboradas y frases extensas, por ejemplo:

Llegué al confín de mi heredad sombría.  
Toqué la espuma amarga  
del mar indócil nunca navegado.  
(...)  
A tu Misericordia, los que faltan  
para el encuentro en nieblas de temores  
presentido y amado; así los truenos  
que escucha el labrador en el otoño  
como un rodar de cántaros henchidos,  
sobre la amarillez de los barbechos. (*O*, V, p. 178)

El enfrentamiento del sujeto lírico con la inmensidad del mar le obligó a recurrir a un tono solemne en los tempranos versos de “Ofrenda del amor ante el mar” (*O*, XIV, p. 33), más tarde en “La tristeza del padre mar” (*RR*), o en “Mar de Cádiz” (*O*, XVI, p. 448).

En el libro *FB* los motivos modernistas a menudo están incorporados en poemas de carácter simbolista, como en “Nocturno IV”: «Lloraban princesas/ de cristal, sin novio ni flor, en la fuente». Las imágenes del jardín del alma reiteran resonancias modernistas, como en “Soledad 12” con la «fuente amarga del llanto», o “Soledad 16”. El aire de melancolía y sufrimiento predomina en toda la serie de “Nocturnos” o “Andante apasionado”. A lo largo del poemario reaparece el uso del color azul como símbolo de la melancolía. Éste es el caso de “Tres cantares” o de “Proclamación de la exactitud”. El azul a veces se explota con dos finalidades, una negativa y otra positiva, en el poema “Recreación en el jardín”.

Otro grupo lo forman poemas que introducen tópicos modernistas porque pretenden contrastarlos con el concepto del arte o la actitud ante la vida profesada por el poeta. En ellos el cisne o la nada no entran en el concepto formal del estilo sino que son explotados como imágenes independientes. Aquí prevalecen composiciones metapoéticas. Un caso interesante lo presenta “Profesión de la pura belleza” del ciclo “Canto libre”. En una serie

de alusiones metapoéticas el poeta rechaza el folclorismo, el casticismo y el modernismo, e incluso menciona a poetas concretos (Lorca, Villalón). Paradójicamente, es un poema muy modernista en la expresión en su primera parte: «Un último crepúsculo resbalará sus lentas/ grosellas exprimidas sobre los vidrios tristes/ de cien ojos de toros en la marisma azul». Observamos que el poeta juega con el contenido y la forma. La forma inicial refleja lo que él niega, mientras que cuando empieza a declarar el ideal perseguido, ésta se vuelve más concisa e incorpora un vocabulario que alude a la perfección y exactitud (*O*, XIV, p. 187). En *FB* Pemán se sirve de imágenes modernistas cuando se dirige a los poetas en general, en forma de llamamiento a la sencillez del arte y a la sumisión de la forma a la belleza y no al revés, como en “Proclamación de la sencillez”. Lo difuso aparece como herramienta de contraste con la expresión propia del poeta en “Proclamación de la exactitud”: «No espumas que van y vienen./ Columna o nardo de abril» (*ibid.*, p. 24). O en “De las criaturas”: «No busques, poeta,/ en tu propio dolor./ Ni en el cisne que nieva la fuente» (*ibid.*, p. 68). Los poemas mencionados tienen un denominador común, que es el aviso contra la tentación de convertir la estética en la meta, en vez de guiarse por referencias más trascendentes. La misma postura de superación de la estética se repite más tarde en “Verso del mundo”: «Pero no: no son ellos los que me dan imágenes/ (...)/ Soy yo el que hablo en el nombre/ del cisne y la cascada» (*O*, XIV, p. 213). El enfrentamiento de una alusión modernista con la exactitud se encuentra también en poemas sin matiz religioso, como “A Margot Fontayn” (*OC*, VII, pp. 71). En el contexto religioso, emplea el mismo procedimiento de contrastar dos planos en “Oración a los falsos dioses”. Esta composición lleva una huella de paisajes poéticos de Gabriel y Galán y en este contexto aparece el «aislamiento desdeñoso de un cisne» acompañado de un «estanque muerto» (*O*, XIV, p. 186).

#### **1.4.2. La influencia de la poesía costumbrista.**

Paralelamente al modernismo surgieron en su contra a finales del siglo XIX poetas propagadores del habla dialectal: Vicente Medina (1866-1937) ganó popularidad con *Aires murcianos* (1898) y José María Gabriel y Galán (1870-1906), autor de *Castellanas* (1902), *Extremeñas* (1902) y otros poemarios con el protagonismo de ambientes agrarios. El primero solía caer en tonos dramáticos y sentimentales, mientras que el otro representaba

la tendencia conservadora con énfasis en el sentido patriarcal, tradición y providencialismo. La característica esencial de su poesía reside en cierto retoricismo y en que los personajes representados hablan en dialecto mientras que la narración poética corresponde al lenguaje literario culto. No gozó mucho tiempo del favor de la crítica porque el mundo que describía pronto cayó en el olvido<sup>282</sup>. Hacia Gabriel y Galán se sintió atraído J. M.<sup>a</sup> Pemán por la visión cristiana de la vida sencilla, común a los dos poetas.

Varios críticos coinciden en reconocer la deuda de Pemán con la poesía costumbrista de Gabriel y Galán en los dos primeros poemarios, *VS* y *NP*<sup>283</sup>. E. Ferrer Hortet recuerda que sólo J. de la Cuenca no reconoció el carácter castellano de esos primeros versos, con argumentos de que el origen andaluz de Pemán «imprime carácter», por tanto esa influencia estaba inevitablemente condenada a *desvanecerse*<sup>284</sup>. J. L. Tejada cree que la vuelta hacia el «regionalismo rústico» al estilo de Vicente Medina y Gabriel y Galán se debió a la necesidad de compaginar dos *extremos*: el modernismo, que a pesar de la protesta inicial se abrió paso en la poesía pemaiana, y el clasicismo. También influyeron sus raíces campestres de la aristocracia terrateniente y el legado del 98, testimoniados por las numerosas referencias a Castilla en los primeros libros. Esos antecedentes desembocan en «temas del hogar, sencillez de la existencia, el pasado histórico, el regionalismo, el rusticismo castellano»<sup>285</sup>. Por otro lado, Pemán fue aficionado a la poesía greco latina, así que no sorprende que asimilara tan fácilmente la línea continuadora de Virgilio y Teócrito, propuesta por Gabriel y Galán<sup>286</sup>.

En comparación con *VS* Tejada percibe en *NP* una mayor autenticidad, al ser un libro mucho más *andaluz* que el anterior. Es cierto que Pemán manifiesta su provincialismo, sin embargo, para el crítico es menester matizar la obsesión con que se hablaba de la influencia de Gabriel y Galán en Pemán, porque «la fórmula» de versos de silvas arromanzadas era todavía propia de esa época y nada excepcional. Puede que los dos poetas coincidieran en el uso del mismo ritmo y métrica, pero cada uno tuvo ya una voz «personal e intransferible»<sup>287</sup>. De modo parecido, B. Pensado ve *NP* como un libro mucho

---

<sup>282</sup> Cf. F. B. Pedraza, M. Rodríguez: *Manual de literatura española. Vol. VIII*. Tafalla, Cénit Ediciones, 1986, pp. 147-168.

<sup>283</sup> Cf. T. Aparicio López, *op. cit.*, p. 861. E. Ferrer Hortet, *op. cit.*, pp. 59,66. L. López Anglada, *op. cit.*, p. 31. V. Rivas: “El sentido religioso en la lírica española actual”, *Humanidades*, Santander, vol. II, nº 1, 1950, pp. 66-67. E. Segura Covarsi, *op. cit.*, p. 5. J. Villén en *OC*, I, p. 387.

<sup>284</sup> *Pemán: 83 años de España*, p. 59. *OC*, I, p. 119.

<sup>285</sup> “La poesía de Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, pp. 122-123.

<sup>286</sup> Cf. Á. Valbuena Prat: *Poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones p. 59.

<sup>287</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

más *sincero* que el anterior por incorporar temas andaluces<sup>288</sup>. El propio poeta se daba cuenta del peligro de «mecanización de su arte», por haber configurado dos libros con tanta similitud, así que la presencia de Gabriel y Galán va desapareciendo, aunque no del todo<sup>289</sup>. Desaparecen las silvas arromanzadas, pero el contenido perdura, con mayor o menor grado de intensidad, en *RR* y hasta en *FB*. Los poemas como “Feria de abril en Jerez”, “El galán en la procesión” o “Acuarela de la salida de Nuestro Padre Jesús Nazareno” continúan la línea costumbrista y dialectal, a pesar de que pertenezcan al ámbito andaluz. Las aclaraciones del propio Pemán son significativas: en la época de su influencia, consideraba auténtico a Gabriel y Galán, pese a su austeridad. A su juicio, el mérito de éste y de V. Medina consistía en emplear sus respectivos dialectos, por lo que representaban una «unidad moral»<sup>290</sup>. En la *Confesión general* reconoce la deuda con el primero: «me suministró esa primera fórmula y apoyadura que todo escritor suele necesitar en sus primeros pasos» (*O*, XVII, p. 32). Bajo su influencia escribió poemas «de campo, amor, familia y sencillez» (*ibid.*, p. 34). La razón más decisiva se encuentra en la afinidad interior con la expresión de sencillez y serenidad que por aquel entonces sintió el poeta. Correspondía a la misma visión de la vida basada en valores cristianos y familiares que se percibía también en el ambiente andaluz. Al mismo tiempo el orden formal del salmantino encajaba perfectamente con la necesidad del clasicismo y el perfeccionamiento de la técnica. Ofrecía el término medio entre el modernismo y el clasicismo:

Paradójicamente, esa influencia de Gabriel y Galán, que suele señalarse como mi primera esclavitud, fue, en cierto modo, mi primera libertad. No niego que la fórmula castiza y bonachona del poeta salmantino me aportaba una “receta”; pero esa receta era la que yo necesitaba para decir mi verdad definitiva de entonces. No era yo tan puramente el abogado provinciano y estudioso que le bastaran, para expresarse, unos ejercicios neoclásicos. No era también el soñador romántico y desordenado que se expresara auténticamente en nocturnos lánguidos y vaporosos. Mi verdad estaba, en medio, en la clásica y honesta simetría de un vivir limpio y cristiano, lo bastante lleno de orden y razón, como para encontrar su instrumento expresivo en los endecasílabos netos de *El ama*. Gabriel y Galán vino a mí, sí; pero vino al encuentro del fondo sereno de mi alma, donde le estaba esperando para expresarse definitivamente una verdad dura y cristalina de vida familiar, temporada de campo, paisaje de viña, (...) que sólo se ven en la campiña de la baja Andalucía. (...) Todo esto, pues, estaba en mí antes de estar en *El ama* o en *Ana María* (...). Si mi poesía iba a parecer (...) un poco arcaica, mi vida había sido antes mi primero y glorioso arcaísmo (*ibid.*, pp. 32-33).

---

<sup>288</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>289</sup> E. Ferrer Hortet, *op. cit.*, p. 66.

<sup>290</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, p. 16.

Desde la distancia temporal el poeta se da cuenta de la importancia de aquella etapa, pero la *aprueba sólo en parte*. Es consciente de que fue un escalón en la búsqueda de una expresión todavía más personal: «Ese oficio de “tercería sentimental” no es ni innoble ni fácil, y por eso no reniego de él. Es una época. Pasó... También pasa la primavera» (*ibid.*, pp. 33-34).

F. E. Gómez Martín enumera una serie de características que permiten captar el clima de la poesía de Gabriel y Galán y, por tanto, ayudan a distinguir su influencia en la poesía pemana. Los campesinos evocados por el salmantino surgen en medio de «sus ambientes característicos». Abundan expresiones populares de los campesinos, que hablan de temas que condicionan su existencia<sup>291</sup>. Especialmente en *Extremeñas* se notan voces del pueblo, coloquialismos, el estilo directo de minidiálogos y monólogos, que en muchos casos pronuncian sentencias sobre la vida y la tradición, por ejemplo en “Castellana”<sup>292</sup>. Estos rasgos corresponden a la mayoría de los poemas costumbristas de Pemán.

Entre los versos que imitan la poesía de Gabriel y Galán, todavía sin pretensiones de introducir un tono personal, se incluyen los que describen el trabajo de personajes simples, satisfechos de la sencillez de su vida, contentos de su hogar y de la fe de los antepasados. Con frecuencia sus soliloquios se realizan ante Dios, en medio de bueyes y cosechas. Los sujetos líricos confiesan ver a sus esposas en el contexto de la tradición y el duro trabajo compartido<sup>293</sup>. Hablan de campesinos orgullosos de su legado que le piden bendición a Dios, al reconocer que se lo deben todo, por ejemplo en “Las sementeras”<sup>294</sup>. El hogar se define como núcleo de todas las virtudes, una especie de *patria chica* que transmite los bienes patrimoniales<sup>295</sup>. El ciclo vital y el de la jornada laboral están marcados por el ciclo de la naturaleza. El hombre permanece en armonía con su entorno que nunca será el urbano. El poeta costumbrista da rienda suelta a su afán testimonial y denuncia los problemas de las gentes del campo, no obstante, no los enfrenta explícitamente con otros tipos sociales. En la mayoría de los casos los discursos poéticos se determinan por las sensaciones sentimentales del hablante, y evitan caer en el intelectualismo. Expresan sentimientos humanos hondos en el contexto de la naturaleza sin

---

<sup>291</sup> «(...) faenas cotidianas, ámbitos del trabajo, animales domésticos, vestimenta, bailes», utensilios caseros, bueyes, cosechas, etc. *El campo salmantino: paisaje, figuras y costumbres en la poesía de Gabriel y Galán*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1992, pp. 35,167.

<sup>292</sup> J. M.<sup>a</sup> Gabriel y Galán: *Obras completas*, Badajoz, Universitas Editorial, 1996, pp. 17-20.

<sup>293</sup> Sirvan de ejemplos “El ama”, “El poema del gañán”, “Presagio”. *Ibid.*, pp. 9-16,46-55.

<sup>294</sup> *Ibid.*, pp. 102-105.

<sup>295</sup> Cf. F. E. Gómez Martín, *op. cit.*, p. 202.

salir del marco de la felicidad sencilla<sup>296</sup>. A. Navarro González resalta que la concepción de vida propuesta por Gabriel y Galán es seria, tradicional y católica sin concesiones. La solemne grandeza de la naturaleza enfatiza su *clasicismo*<sup>297</sup>.

Rasgos que Pemán hereda desde el inicio de su obra son la omisión de ambientes urbanos, la conciencia del papel primordial de la naturaleza en la revelación de Dios, que luego se complementará y desarrollará con la influencia del tomismo. Observamos en ambos poetas la conciencia de la autonomía del ser humano frente a la naturaleza, aunque tiendan a *interiorizar* el comunicado que ella emite<sup>298</sup>. Incluso en las composiciones medio romanticistas el sujeto se centra en el contacto con Dios con el telón de fondo de la naturaleza. De ahí la facilidad del enfrentamiento con Dios especialmente en la dimensión grandiosa de montañas o mares. En los poemas tempranos de Pemán existe esta nota de solemnidad sublime que posteriormente quedará suavizada por la veta neopopularista y simbolista. Pemán en la mayoría de los poemas religiosos describe la resonancia en el alma humana de los atributos divinos, revelados en la creación, en cuya capacidad transmisora confía<sup>299</sup>.

Para matizar la aplicación de esas tendencias en Pemán, necesariamente hay que tomar en consideración el origen andaluz del poeta, pues es un factor que explica el predominio de imágenes de luz y de alegría rebosante, incluso en los poemas de clara inspiración costumbrista. Acerca de *VS* podemos decir que es un libro de personajes sencillos en diferentes configuraciones. Aparte del mismo poeta que así se presenta en las declaraciones prologales de “Elogio de la vida sencilla” y un hidalgo de “Un castellano viejo”, se trata sobre todo de los que aparecen en poemas de índole costumbrista: el viejo campesino de “Lamentaciones del abuelo”, un hombre suplicante en “La Virgen de mi parroquia”, un gañán de “La copla en la era” y el pueblo, protagonista colectivo de “En la sierra”<sup>300</sup>. Así “El Viático”, aunque ya se desliza hacia el mundo andaluz, une dos rasgos esenciales de la influencia del poeta salmantino: transcribe el presunto soliloquio de un personaje sencillo, reproduciendo su habla; y el estado anímico del sujeto lírico se proyecta en la imagen romanticista e impresionista de la naturaleza tormentosa. El poema repite el

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, pp. 15-25,167.

<sup>297</sup> “La poesía intimista y colectiva de Gabriel y Galán”, *Atlántida*, nº 53, septiembre-octubre 1971, pp. 548-550.

<sup>298</sup> Cf. F. E. Gómez Martín, *op. cit.*, p. 207.

<sup>299</sup> De la obra de Gabriel y Galán sirvan ejemplos de “Canción”, “En todas partes”, “Puesta del sol”, “La vela”. *Op. cit.*, pp. 9-16,39-40,58-60,264-265.

<sup>300</sup> Los componentes temáticos de un solo poema de Gabriel y Galán, “El ama”, se reparten entre varias composiciones de *VS*: “El Viático”, “Un castellano viejo”, “La copla de la era”, “En la sierra”, aunque, curiosamente, en algunos aspectos se asemejan también a otros poemas de Gabriel y Galán.



motivo de luto por la esposa muerta con acentos parecidos a los de Gabriel y Galán: un personaje popular recuerda la santidad de la difunta y acepta la desgracia como un designio divino<sup>301</sup>.

“La copla en la era” pinta un cuadro idílico, el mundo de la piedad popular, de los pequeños quehaceres de un campesino, la vida llevada con humildad y fe en la bendición concedida por Dios a los que viven así. Coincide con “El ama” en resaltar la continuidad de la tradición paterna en el hogar del gañán y su esposa. Es un *beatus ille* campesino vivido con optimismo. Poemas como éste imitan el estilo de razonar tosco y el habla popular que narra con realismo la existencia enraizada en el legado de los antepasados. Otro poema de Pemán, “Un castellano viejo”, refleja la misma seguridad proporcionada por el contexto de la tradición y de la fe, con que el sujeto lírico y su esposa sintonizan. En “Lamentaciones del abuelo” se ofrece una descripción costumbrista del campo. La tierra en el poema significa la máxima riqueza dada por Dios al hombre para que colabore en su cultivo. Por una parte es un cuadro intemporal, pero con unas referencias historicistas concretas. En este caso el sujeto lírico tiene conciencia del mundo que se va extinguiendo.

“En la sierra” se centra en la proximidad de Dios en el seno de la naturaleza. Este motivo sirvió de intervalo en “El ama”, mientras que aquí es el tema principal. Los puntos comunes se perciben en el anonadamiento del ser humano frente a la grandiosidad del entorno, en el que se produce el encuentro delicado e inmediato entre Dios y el hombre. Veamos algunos fragmentos que se corresponden en ambos poemas:

“El ama”

El alma se empapaba  
en la solemne clásica grandeza  
que llenaba los ámbitos abiertos  
del cielo y de la tierra  
(...)  
La vida era solemne;  
puro y sereno el pensamiento era;  
sosegado el sentir, como las brisas;  
mudo y fuerte el amor, mansas las penas,  
austeros los placeres,  
raigadas las creencias,  
sabroso el pan, reparador el sueño,

“En la sierra”

Daba miedo de hablar en la solemne  
quietud augusta de las agrias peñas;  
daban ciegos impulsos de postrarse  
de hinojos en las piedras  
y bendecir a Dios en aquel templo  
lleno de majestad y de grandeza.  
Todo es paz y quietud en el agosto  
Misterio religioso de la sierra:  
(...)  
Allí la vida tiene un ritmo nuevo  
de eterna juventud, fuerte y serena;  
allí la vida es sana y es fecunda

<sup>301</sup> Podemos comparar el orden de los versos en ambos poetas:

“El ama”

“¡El ama era una santa!...”  
me dicen todos cuando me hablan de ella.  
*Ibid.*, p. 14

“El Viático”

¡Qué de gente la quería!...  
¡Jasta entonces yo no vi que era una santa!  
(*O*, V, p. 123)

fácil el bien y pura la conciencia.

¡Qué deseos el alma  
tenía de ser buena,  
y cómo se llenaba de ternura  
cuando Dios le decía lo que era!<sup>302</sup>

y es noble y luminosa.

(...)

Se dijera que el alma se estremece  
con la caricia de una vida nueva;  
se dijera que se siente en sus adentros  
como un soplo divino... ¡Se dijera  
que allí el hombre es más bueno  
y el alma más serena,  
que el cielo está más claro,  
que Dios está más cerca!  
(O, V, pp. 143-146)

Aquí la naturaleza se convierte en un espacio de adoración de Dios y al sujeto lírico como alguien que dentro de él profesa una especie de culto<sup>303</sup>. La montaña evocada por Pemán está llena de «misterio religioso» a semejanza de Gabriel y Galán, para quien la noche es *religiosa* y las criaturas se convierten en «símbolos de culto»<sup>304</sup>. Además, Pemán aprovecha procedimientos romanticistas de hipérbolos y adjetivación abundante. El vocabulario junto con el ritmo solemne contribuyen al tono elevado del poema<sup>305</sup>. También podemos mencionar “Nocturno montañés” de Gabriel y Galán, otro poema muy parecido en el planteamiento al de “En la sierra”. En ambos casos los sujetos líricos contemplan desde una cumbre el mundo ajetreteado a los pies de la montaña, se fijan en la combinación de silencios y ruidos. La montaña les hace sentir sucesivamente la inabarcabilidad, la eternidad y la bondad divina. Al sentir la presencia de Dios en la creación, de repente la descubren dentro de sí<sup>306</sup>.

*NP* sigue con la línea costumbrista, aunque ya suavizada. El poema “La pisa del mayeto” recoge el habla sencilla y minidiálogos populares. “Lección de vida” lleva como subtítulo “Meditación de un amanecer en tiempo de sementera” y se inicia con una imagen impresionista de campo (O, XIV, p. 217). Al lado del subtítulo, los primeros versos se emparentan con la descripción de sonidos de “Tiempos de sementera” de Gabriel y Galán<sup>307</sup>. Sin embargo, tras esa introducción extendida a seis estrofas, el poeta pasa a *meditar* ante Dios sobre su vida y poesía. Observamos que un cuadro inspirado en Gabriel

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>303</sup> De la misma manera que en “El castañar” o “Poema del gañán” de Gabriel y Galán. *Ibid.*, pp. 49,423.

<sup>304</sup> En “Soledad”, “Nocturno montañés”, “Los pastores de mi abuelo”. *Ibid.*, pp. 248,352,372.

<sup>305</sup> En los versos de “En la sierra”, además de “El ama”, convergen motivos de “En todas partes” de Gabriel y Galán. Se da la misma situación de un ser humano pequeño anonadado ante los montes. Sus versos contienen una sucesión semejante de conceptos, por ejemplo, el de las cumbres que forman perfil en el cielo. *Ibid.*, p. 264.

<sup>306</sup> Cf. *ibid.*, pp. 264-265, 370-372.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 48.

y Galán le sirve para incorporar un esquema meditativo propio del siglo XVII, así que mezcla dos tradiciones literarias.

La grandiosidad de la naturaleza, reveladora de Dios, vuelve en “En el jardín de los frailes”. Castilla como la tierra de identidad del sujeto lírico surge en “Este olivo”, “Una conseja sevillana del siglo XVII” o “Aquí me tienes lector”. Es este último poema el que presagia el apartamiento de Pemán del costumbrismo castellano, porque reconoce que está en deuda con las raíces andaluzas. Vicente Medina es mencionado como autor del epígrafe que encabeza “Las primeras aguas”, un poema con predominio de descripciones impresionistas de sonidos y situaciones. Dentro del hilo narrativo que transcurre desde la lluvia hasta la salida del sol, el poeta intercala una canción popular de un personaje sencillo que camina al lado de sus bueyes.

Entre otras poesía de juventud guardan esta línea “Meditación del atardecer” (*OC*, I, p. 258), “Ya está floreciendo el mayo” (*ibid.*, pp. 382-383), e incluso el solemne “Canto a Andalucía” (*O*, XVI, pp. 392-396). *RR* incluye todavía “El anhelo de Castilla”, pero el poeta claramente da a entender que reconoce su deuda con Castilla siendo andaluz (*O*, XIV, p. 125). “Balada de las dudas del lego” repite tanto la técnica impresionista como el motivo de anonadamiento ante Dios, debido al impacto producido por la creación en un personaje sencillo (*ibid.*, p. 135). Dentro del ciclo “Canto libre de juventud” y “Canto libre” encontramos una serie de poemas en que se descubre la presencia de Gabriel y Galán. “Vida Serena” lleva la marca del *beatus ille* de Horacio, de modo que adopta una especie de estoicismo (*O*, XIV, pp. 207-209). La naturaleza en el poema cuida sola de las necesidades humanas. Dentro de este cuadro surgen estampas de origen costumbrista: bueyes, el trabajo duro del campo, el ciclo de las estaciones del año, el agradecimiento a Dios por la compañera de la vida, la petición de bendición divina. Un aire parecido se percibe en “A Glisera” (*ibid.*, p. 210), “Contra los que hacen profesión y granjería de las letras” (*ibid.*, pp. 205-206). “La pajuela” destaca por el aire intemporal, la presencia de la tradición y los vínculos familiares del sujeto lírico, consciente de que su mundo ya pertenece a otra época (*O*, XIV, pp. 191-192). “Introducción al canto libre” se sitúa entre el simbolismo y las notas medievalizantes (*ibid.*, p. 185). La parte de “Profesión de la pura belleza” es un caso curioso, ya que el poeta reniega explícitamente del casticismo. A diferencia de otras tendencias, no menciona ningún representante concreto, sin embargo, podemos interpretarlo como una declaración metapoética de la búsqueda del contenido personal de la poesía (*ibid.*, p. 187).

*FB* en cierto modo retoma los motivos de Gabriel y Galán, aunque filtrados por el simbolismo. A estas alturas persiste la perspectiva de la vida sencilla en el campo, pero la expresión y el estilo se distancia del tono solemne presente en *VS*. La influencia neopopularista contribuyó a simplificar la estrofa y el tono se vuelve más directo y condensado. El poeta separa este tipo de poemas dentro del ciclo “Poemas de la familia y de la casa”. “Retorno. Paz”, con el paisaje andaluz en el trasfondo, expresa el agradecimiento del sujeto lírico por las bases firmes adquiridos en la infancia gracias a la tradición. El poema termina con una invocación a Dios:

Señor: te agradezco estas cosas sencillas  
-¡la arboleda oscura  
con los ruiseñores!-  
que dan a mi vida una noble figura  
y un cimiento lejano de flores. (O, V, p. 96)

Mediante los versos de “Hereditad” el sujeto lírico se identifica con su tierra. Presenta un cuadro impresionista del campo, el juego entre los sonidos y el silencio religioso de la creación (*ibid.*, p. 97). Los poemas “Esposa”, “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” o “La hija en los trigos” siguen esta pauta. La nota que bien puede atribuirse a una lejana huella de Gabriel y Galán es el papel atribuido a la tradición mantenida en el hogar del poeta gracias a su esposa, la importancia de transmitir un legado de valores fijos y la seguridad de tener raíces (*ibid.*, pp. 99-100, 102, 104). Incluso en otros poemas del libro, ajenos temáticamente al mundo de Gabriel y Galán, están esparcidos versos inspirados en él, por ejemplo:

J. M.<sup>a</sup> Gabriel y Galán

¡No hay duelo como mi duelo,  
ni herida como mi herida! (“Dolor”)<sup>308</sup>

Yo no soy más que un poeta (“Mensaje”)<sup>309</sup>

J. M.<sup>a</sup> Pemán

No hay para mi sed engaño  
ni medida a mi medida;  
¡ni hay beso y calor de vida,  
soledad, de tu tamaño!  
(“Soledad 2”, O, V, p. 28)

Yo... no soy más que poeta  
(“Recreación en el jardín”, *ibid.*, p. 82)

Otros recursos estilísticos perceptibles desde el principio en la poesía pemaniana pueden estar en deuda con la poesía de Gabriel y Galán, siempre que recordemos que

<sup>308</sup> J. M.<sup>a</sup> Gabriel y Galán, *op. cit.*, p. 279.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 285.

recibieron apoyo también de parte del neopopularismo o Juan Ramón. De todas formas, destacan ya en esos versos que indudablemente se inspiran en Gabriel y Galán. Entre ellos mencionamos: paralelismos sintácticos de versos, anáforas en versos sucesivos, interrogaciones, una especie de estribillos a lo popular, las nociones relevantes marcadas con mayúsculas. El planteamiento de las poesías marianas de Pemán, como “Salmo de campanas en la mañana de día de la Purísima”, escrito en 1924 pero incluido en las primeras ediciones de *PS* (1940, 1941) (*O*, III, pp. 324-329), se asemeja al que se percibe en las poesías marianas de Gabriel y Galán (“Ave María, “A la definición dogmática de la Inmaculada Concepción”, “Inmaculada”)<sup>310</sup>. Predomina la intención de enlazar la naturaleza con el contexto mariano. Los dos poetas prestan mucha relevancia a la función himnica de la música de la creación. El desarrollo temático es parecido al que Gabriel y Galán propone en “Adoración”. Ambos poetas parten de un amplio cuadro impresionista de la creación e introducen gradualmente alusiones teológicas y bíblicas<sup>311</sup>. Es muy probable que de Gabriel y Galán proceda la costumbre pemaniana de iniciar poemas con descripciones de la naturaleza, antes de pasar a cualquier reflexión concreta en el poema.

Observamos una solución temática parecida entre “La montaña” de Gabriel y Galán y “Salmo del mar” de Pemán. Ambos poetas se sitúan frente a un fenómeno natural, una montaña majestuosa y el mar tempestuoso respectivamente, inician una serie de elogios anonadados por su inmensidad y la cercanía del cielo. De repente los dos llegan a la misma conclusión de que como seres humanos significan más porque tienen vida eterna y son capaces de cantar sus vivencias. Ambos traen a cuenta las mismas razones de la supremacía del ser humano sobre la naturaleza. Comparemos unos fragmentos:

“La montaña”

¡Es tanta tu grandeza!...,  
tan soberbia tu historia, tan altiva  
levantas y tan alta la cabeza,  
que solo pequeñez, solo pobreza  
verás en lo de abajo desde arriba.  
(...)  
¡Tú tienes que morir! ¡Yo soy eterno!  
Mas ¿ para qué conmigo compararte,  
soberbio monstruo inerte, (...)?  
(...)  
Y, en fin, mole dormida,  
aunque sintieras como yo la vida,

“Salmo del mar”

Yo tan pobre y cuitado,  
Tan pequeño a tu lado  
-¡oh, abismo de rumores y de espumas!  
(...)  
Yo tengo en mí la Vida,  
fuente de Dios nacida  
que, corriendo, rebosa  
y anega en su victoria toda cosa  
inanimada y muerta.  
(...)  
Tiene más melodía para el Señor de todos  
los señores

<sup>310</sup> *Ibid.*, pp. 133-143, 221-226, 293-287.

<sup>311</sup> Cf. *ibid.*, pp. 227-229.

me envidiaras, sin duda,  
¡porque yo sé cantar y tú eres muda!<sup>312</sup>

una palabra mía  
que todos tus rumores. (O, V, pp. 230-231)

Podemos hablar de un conjunto de rasgos, tanto formales como referentes al clima poético, que Pemán heredó al principio de modo más imitativo y luego seleccionó para salvarlos en versos religiosos personales. En algunos casos los transformó en función de otros estímulos que le llegaban del neopopularismo o simbolismo. Las semejanzas se notan en la autopresentación poética que tiende a poner énfasis en el vínculo o trasfondo común entre los lectores y el poeta. En Gabriel y Galán esta práctica es todavía esporádica (“A su majestad el rey”), mientras que Pemán la convierte en punto clave de su poética.

Pemán desarrolla toda una sistemática de lectura y aprendizaje de las cualidades divinas observadas en la naturaleza. En “Inmaculada” del poeta salmantino ya se vislumbra esta actitud, cuando el cielo presenta «letras de un libro infinito»<sup>313</sup>. El concepto de la amistad con la naturaleza es clave en Pemán, y ya se menciona en “Ara y canta” de Gabriel y Galán, aunque aquí se limita al campo, mientras que en la poesía pemániana se extiende a todos los fenómenos naturales<sup>314</sup>. También en los versos de Gabriel y Galán observamos presagios de la alegría de la creación personificada, tan frecuentes luego en la poesía religiosa de Pemán<sup>315</sup>. Observamos que el poeta gaditano aumentará el campo referencial de lo hondo, inmenso, etc., los rasgos que en el salmantino determinan el contacto con la creación o se refieren a la hondura del alma humana<sup>316</sup>. Otros motivos parecidos son la puesta del sol como la *muerte*. El sol aparece a veces bajo el nombre de «Oriente» o «Poniente»<sup>317</sup>. En Pemán estos motivos aparecen por ejemplo, en “Resignación”, “Soledad 5”, “Soledad 8”, “Soledad 20”, “Proclamación de la exactitud”, etc. El amanecer como repetición del acto creador de Dios aparece en “El arrullo del Atlántico” de Gabriel y Galán<sup>318</sup>. Mientras que en la poesía de Pemán esta referencia será bastante frecuente, por ejemplo, en “Sinfonía”, “Mediodía”, “Canción del ser inmóvil”, “Oración a la luz”. Aunque se trata de poemas tardíos con respecto a la influencia del poeta salmantino.

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 115-118.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>314</sup> Cf. *ibid.* p. 326.

<sup>315</sup> En Gabriel y Galán sirven ejemplos de «la sonrisa matutina», «los crepúsculos risueños» (“Inmaculada”) o «la aurora sonriente» (“Adoración”), «La romería del amor». *Ibid.*, pp. 123,229,312-317.

<sup>316</sup> Así vemos en “El ama” («espacios hondos», «extensión inmensa»), “Canto al trabajo”, “El arrullo del Atlántico”, “Canción”, “En todas partes”, “Dolor” («la inmensa hondura insondable»), etc. *Ibid.*, pp. 14,108,123,149,265, 280.

<sup>317</sup> En los versos de Gabriel y Galán es el caso de “Lo inagotable”, “Tiempos de sementera”, “Nocturno montañés”, “La romería del amor”. *Ibid.*, pp. 21,52,312,372.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 123.

Otros rasgo de sintonía entre los dos poetas es también la música pitagórica de esferas audible en el mundo, tanto el creado como el humano<sup>319</sup>. En algunos casos Pemán alude a los títulos de poemas propios de Gabriel y Galán. Así “La desahuciada” (*O*, XIV, pp. 224-225) se parece a “El desahuciado”<sup>320</sup>. Ambos son sátiras humorísticas sobre los enfermos quejumbrosos.

En resumen, los denominadores comunes son también: la declarada y practicada sencillez, tanto en el arte de componer versos como en la expresión de la intimidad, una poesía cordial; las personificaciones de las criaturas; una actitud contemplativa ante la naturaleza, potenciada por la técnica impresionista; la serenidad del alma y del entorno; la naturaleza como un constante recuerdo de Dios; la sintonía de los sonidos naturales con los emitidos por actividades humanas; ecos de la música pitagórica del espacio; la pureza y transparencia de la creación; el énfasis en la fidelidad a los valores cristianos, tradicionales y patrióticos como médula de la poesía; la base dialogada de poemas de resonancias costumbristas; el reconocimiento y la identificación con el legado de los antepasados; el ideal de la mujer cristiana.

### **1.4.3. El neopopularismo.**

Las claves popularistas son imprescindibles para entender la lírica pemaniana. Llenan en cada etapa sus temas, giros enteros tradicionales, ritmo y recursos. Pemán se incorporó a una corriente amplia que se infiltraba en la creación de los poetas, independientemente del trasfondo al que servía. El espíritu popularista resultaba universal y aplicable tanto al modernismo español como a la poesía pura y la rehumanizada, o la con tendencia al intelectualismo. La calidad de la poesía neopopularista de Pemán no ha sido objeto de polémica. La mayoría de los comentaristas coinciden en reconocer su neopopularismo como nota predominante. Entre constataciones generales, a veces se encuentran enfoques diferentes. Algunos creen que su poesía popular canta sólo el «ocio» del pueblo andaluz (Umbral), o todo lo contrario, que encierra contenido *intelectual* (Ollero), otros escriben que compagina el dramatismo y la serenidad (Morales Oliver) o,

---

<sup>319</sup> Gabriel y Galán la menciona en “Las canciones de la noche” o “Nocturno montañés” como un presagio de la vida celestial. *Ibid.*, pp. 372,378.

<sup>320</sup> *Ibid.*, pp. 175-178.

por fin, que encubre la expresión religiosa (Pensado). Revisaremos estos distintos puntos de vista.

En la reseña del *Poema de la Bestia y el Ángel* de 1938 los poemas cortos de raíz popular son considerados por G. Torrente Ballester los mejores del libro<sup>321</sup>. Á. Cruz Rueda se fija en la bipolaridad andaluza de alegría y pena en Pemán<sup>322</sup>. Según G. Díaz Plaja en *Historia de la poesía lírica española*, ese carácter popular determinó la calidad de la lírica del poeta: «Prodigiosamente dotado para la expresión verbal (...) conector de todos los resortes de la comunicación poética (...) Pemán inserta la mayor parte de su obra lírica a la dirección neopopularista». Además el autor enumera sus rasgos: «su capacidad para la descripción del policromo mundo andaluz, el gracejo con que maneja el verbo poético y la frase coloquial, en alternada y eficaz forma expresiva»<sup>323</sup>. J. Luis Cano escribió tras su muerte: «su obra es en buena parte un homenaje a Andalucía. Hacía compatible su señorío andaluz con su sencillez y cordialidad»<sup>324</sup>. C. Ollero se fija principalmente en la musicalidad<sup>325</sup>. L. M.<sup>a</sup> Herrán añade que el ámbito andaluz contribuyó a la creación de «la leve y amable poesía de las “cosas sencillas”»<sup>326</sup>. M. Mantero admite que Pemán pertenece a un grupo de «otros» poetas, «paralelos a la llamada generación del 27», que explotan las formas populares<sup>327</sup>. M. C. García Tejera sitúa el neopopularismo, fruto de la tradición cancioneril y fomentado por la formación literaria del poeta, en línea paralela al neoclasicismo<sup>328</sup>. También F. Arredondo percibe la sujeción del neopopularismo al clasicismo de Pemán. Incluso le contraponen a M. Machado:

Como lírico une los motivos folclóricos ágiles, de la tradición regional a acentos retóricos de noble ímpetu, en logros diversos. (...) Nunca ha renunciado sinceramente a la categoría de lo clásico eterno, que posee por temperamento y convicción. Lo que le distingue es la aristocracia de todas sus producciones, obtenida en síntesis de gracia fina y leve ironía. Su dejo andaluz no es popularista, al estilo de Manuel Machado, sino refinado y exquisito<sup>329</sup>.

F. Umbral en 1964 le pone la etiqueta de poeta del pueblo, cuya poesía parecía demasiado idealista como para dar con los auténticos problemas de Andalucía. Dadas las alusiones a un poema concreto, “Feria de abril en Jerez”, el autor parece concentrarse en

<sup>321</sup> “Poema de la Bestia y el Ángel”, *Vértice*, nº 13, agosto 1938, p. 40.

<sup>322</sup> “Poesía de José María Pemán”, *Cuadernos de literatura contemporánea*, CSIC, nº 8, 1943, p. 161.

<sup>323</sup> *Op. cit.*, Barcelona, 1948, p. 409.

<sup>324</sup> “Ha muerto José María Pemán”, p. 2.

<sup>325</sup> *ABC*, 19 de julio de 1982, p. 20.

<sup>326</sup> *Op. cit.*, p. 75.

<sup>327</sup> *Poetas españoles de posguerra*, p. 396.

<sup>328</sup> *Poesía Flamenca*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1986, p. 280.

<sup>329</sup> “La Santísima Virgen en la lírica española”, *Humanidades*, Santander, vol. II, nº 1, 1950, pp. 130-131.



los versos costumbristas de Pemán. Con estas palabras intenta justificar la escasa resonancia de su poesía entre los poetas españoles:

Neoclásico unas veces, neopopular otras, Pemán ha sido siempre un poeta discutido. Un poeta para la gente, en todo caso, más que para los poetas. Porque lo suyo es la facilidad andaluza, la gracia de la palabra. (...) Se lamenta de que no le perdonen el tesoro de unos “racimillos”. Pues bien; yo creo que hay algo que -en ciertos sectores, en ciertos corazones- aún se le perdona menos. Y son los racimillos líricos de donde destila su donaire de poeta del Sur. Algo que sabe a popular y a señor en el mismo verso. La poesía del mundo anda hoy por otros caminos, puede que más heroicos, y canta al pueblo en su trabajo. Pemán también canta al pueblo, pero en su ocio (...). Hoy, las cosas en esta Andalucía son muy otras. Un horizonte de problemática se cierne sobre sus campos, como desmintiendo al poeta de la “Feria de abril en Jerez”<sup>330</sup>.

No obstante, hay críticos que reivindican otra faceta del Pemán neopopularista. C. Ollero defiende la carga reflexiva de sus versos, vestida de aparente facilidad expresiva:

Hay que redimir a Pemán de esa versión antiandaluza de la “gracia” como contrapuesta y excluyente de la inteligencia y de la profundidad. Él estaba en posesión como pocos del don de la “gracia”, siendo, a la vez, intelectual y profundo. Porque sin gracia lo profundo e intelectual es pedantería y sin profundidad e inteligencia la gracia se desliza hacia la astracanada. La conjunción de ambas cosas está reservada a personalidades muy singulares (...) <sup>331</sup>.

En la misma línea, L. Morales Oliver opina que las soleares del poeta han conseguido juntar el dramatismo y trascendencia comparable a los encontrados por los hermanos Machado<sup>332</sup>. Varios críticos subrayan que la faceta popular determina la temática. Eso se debe a la actitud universal de Pemán que satura todos los aspectos de sus libros. Así le define J. A. Hernández Guerrero:

Sobre el carácter andaluz de toda la poesía de Pemán no cabe la menor duda: andaluces son sus motivos, su sentido de la armonía, del color y de la luz, su dominio de la melodía, del ritmo y del compás, su concepto del ángel, del humor y de la gracia, su aristocracia, su nobleza y su señoría<sup>333</sup>.

En la poesía de lo sencillo B. Pensado ve oculto el esfuerzo de lograrla, dentro de «un profundo sentimiento folclórico» en el que la poesía de Pemán es «profundamente religiosa» en cada uno de sus enfoques y área de la vida<sup>334</sup>. E. Segura Covarsi reconoce la

---

<sup>330</sup> “José María Pemán”, p. 12.

<sup>331</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>332</sup> “Cádiz y Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, pp. 108-110.

<sup>333</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, p. 163.

<sup>334</sup> *Op. cit.*, p. 6.

capacidad del poeta de *verter a lo divino* los cantares populares, a base de ejemplos tomados del “Coloquio de la samaritana” y del “Romance de los siete pecados capitales”<sup>335</sup>. P. Laín Entralgo ve que ésta es su «vividura» que se convierte en una actitud humanista y universal, que trata el paisaje en función del escenario donde «la vida humana acontece»:

Andalucía es para Pemán ante todo (...) un modo de vivir y dentro de él, más hondamente, un modo de ser. (...) Pemán es en primer término sensible a la realidad del hombre, a la vida humana; más aún, a las formas más inmediatas y concretas de esa vida, y como un delicado modo de ser hombre sobre la tierra y junto al mar ha entendido a su Andalucía<sup>336</sup>.

Asimismo, la faceta popular no se traduce solamente en temas sino también en la actitud y el clima de la poesía pemániana. L. López Anglada en el prólogo a *Antología de los poetas gaditanos del siglo XX* señala que los poetas gaditanos tienen una herencia común, pertenecen a la *escuela* gaditana y meridional en general, «cuyas características se definen por un sentido alígero, lúdico de la poesía, un perfecto oficio retórico y un sentido de luminosidad»<sup>337</sup>.

Si un modo de ser andaluz se plantea como el que satura la creación de un autor, cabe preguntar si el neopopularismo ha convertido la poesía de Pemán en más *universal*. En muchos lugares el poeta se gana la fama de serlo. De los comentarios ya citados se desprende la idea de que este rasgo se debe a su modo de ser. Al juicio de B. Pensado el andalucismo conlleva el universalismo: «cuanto más hondamente de su tierra, más ampliamente universal»<sup>338</sup>. E. Gascó Contell le cuenta en la fila de «andaluces universales», le llama «embajador de la cultura mediterránea»<sup>339</sup>. J. A. Hernández Guerrero cree que lo popular fomenta la autenticidad humana, proporciona «un primer punto de contacto con algo conocido, humano, cierto». Pemán recurre a glosas y estribillos para buscar seguridad en sus raíces. El legado andaluz le facilita expresarse: «para definir sus propios sentimientos personales y para celebrar el gozo de su pertenencia a un pueblo peculiar, utiliza los motivos ingenuos y elementales de esos *Cancioneros* clásicos»<sup>340</sup>. Los comentaristas citados suelen coincidir en que el origen andaluz de alguna manera condiciona la eficacia poética de Pemán. Para G. Díaz Plaja es «gaditano universal», pero

---

<sup>335</sup> *Op. cit.*, pp. 3,7.

<sup>336</sup> “La Andalucía en Pemán”, pp. 8-9 [158-159].

<sup>337</sup> *Op. cit.*, Madrid, 1972, p. 7.

<sup>338</sup> *Op. cit.*, p. 4.

<sup>339</sup> *Op. cit.*, pp. 18,45.

<sup>340</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, pp. 151,153.

añade otra nota al explicar el fenómeno de Pemán como convergencia de su origen y su formación universal: «cruce de una gracia nativa y una sabiduría europea»<sup>341</sup>. La cultura andaluza se mezcla también con el *cosmopolitismo* en la opinión de F. J. Martín Abril<sup>342</sup>.

J. A. Moreno Jurado en el ensayo “¿Una poética andaluza?”, demuestra que no es el origen andaluz lo que hace universal a un poeta, sino su «impronta personal» que consigue verter dentro de las formas populares. Cree ilícito determinar la marca de estilo de un autor por su andalucismo: «no existe una estética determinada de lo andaluz, sino únicamente los autores andaluces que pueden sentir más o menos firmemente la atracción de la andalucidad en limitadas ocasiones o, tal vez, a lo largo de su obra»<sup>343</sup>. Pero la explicación más importante del universalismo andaluz se ofrece en las notas del propio Pemán. Presta poca importancia al localismo en la poesía. Más bien se centra en la riqueza del mundo humano, común a todos, que se revela a través de los moldes de su tierra. En la poesía popular busca una imagen de las raíces más remotas de la cultura que ha creado esta poesía, con el fin de llegar a un estado de inocencia previa, oculto en los versos populares:

Yo soy poco aficionado de extraer de “lo popular” consecuencias localistas y a utilizarlo como documento para definir las peculiaridades psicológicas de un pedazo de tierra. (...) Por eso yo prefiero siempre ni emplear “lo popular” para tales precisiones localistas o geográficas y utilizarlo como todo lo contrario: como documento de los fondos más comunes e intercambiables de la humanidad. (...)

El “anacronismo” es ley de toda creación popular. Pero no es ley de incultura, como parece a primera vista, sino de anterioridad y precedencia a la cultura; algo así como el anacronismo sustancial del Paraíso, del estado de gracia, sin idea de tiempo ni caducidad (*O*, I, p. 110).

Al mismo tiempo, trasciende el significado formal de rimas, imágenes o recursos concretos para llegar al ser humano que expresan:

Y todavía más abajo, la misteriosa asociación de las rimas, mundo de resonancias verbales en el fondo del pozo de nuestra alma, que acerca entre sí las cosas más inesperadas. (...)

Cada vez me convengo más de que escarbando, escarbando, en las cosas populares no salen tesis culturales relativas a nuestras pequeñas geografías y cronologías. Sale, como en los hoyos, un agua clara, idéntica: los ingenuos cimientos de la humanidad; la “unidad” de la especie... No es culpa de las coplas ni de los villancicos, el que los hombres no se sientan hermanos (*ibid.*, p. 112).

---

<sup>341</sup> *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 386.

<sup>342</sup> “Genio e ingenio de Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 153.

<sup>343</sup> En *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, (ed. Esteban Torre), Sevilla, Alfar, 1987, pp. 23-26.

La poesía popular adquiere significado intemporal: «el “villancico” popular suprime y anula», los sencillos moldes concretos no son sino apariencias que esconden el universalismo de todos los temas:

Y todavía toda esta amputación de límites y zonas, que sería caótica si no fuera luminosa (...) no es sino el vestíbulo de una comunidad mayor de ideas, imágenes y cosas, que están todas revueltas, sin desorden, y juntas unas con otras en esas fragantes ollas que son las cabezas sencillas (*ibid.*, p 111).

Admira la intemporalidad de ese mundo: «¿Qué eternidad embrujada y arrastradora hay en el fondo de aquellos estanques, de aquellas fuentes, de aquellas frondas? ¿Qué relación de misterio guardan estas cosas en nuestro corazón?» (*O*, XVI, p. 98). Entre los ensayos de temas andaluces encontramos esparcidas otras valoraciones del universalismo de Andalucía: «guardadora de los valores eternos» (*ibid.*, p. 97), «libre y universal» (*ibid.*, p. 122), «defensora solidaria de la belleza» (*ibid.*, p. 266). El poeta aprecia el clasicismo escondido en el folclore (*ibid.*, p. 216). Allí es donde se aprende la sencillez de nombrar las cosas, prescindiendo de términos abstractos (*ibid.*, p. 219). Comenta la tendencia nostálgica andaluza: «Yo creo que el alma andaluza se acuerda de algo más lejano y más imposible: de algo que sólo existe en su propia imaginación; yo creo que el andaluz sólo es un destronado del trono de sus propios sueños» (*ibid.*, p. 112; cf. *O*, XVI, p. 124).

Por otra parte, defiende el realismo andaluz, antídoto a un *espiritualismo* excesivo. En su habitual estilo, se sirve de una comparación con el mundo bíblico y con los clásicos:

[Andalucía] Sabe que la Escritura no le tiene miedo a lo directo y carnal, ni a emplear el lenguaje del amor en los “Cantares”, ni la operación de comer en la Eucaristía. Son las herejías las que huyen de estas realidades corporales, y se las llevan a la región sutil de los símbolos alegóricos y púdicos, hasta disolverlos en vapor. Andalucía se ha agarrado, como Ulises, al mástil de lo real y concreto, para no dejarse arrastrar por las sirenas espirituadas (*O*, II, pp. 121-122).

Ya vimos como Pemán reconoce el significado del contacto epistolar con J. Cejador y Frauca, y el impacto producido por *La verdadera poesía castellana. (Floresta de la antigua lírica popular)* en nueve volúmenes, publicada en los años 1921-1930. Al leerlos, recordó haber experimentado una «revelación» (*O*, XVII, pp. 56-57). Podemos observar que algunos recursos subrayados por el autor se intensificaban gradualmente en la poesía de Pemán, paralelamente a la publicación de los sucesivos tomos. Los temas y aspectos comentados en este recopilatorio sirven de marco a su estilo en todas las etapas. Recuerda

cómo contribuyeron a la aparición de *RR* y, sobre todo, ayudaron a descubrir un modo de expresarse más personal:

Con (...) aquellas borracheras rítmicas y sensualistas de los Cancioneros me reventó, al fin, por dentro, la represada mina poética. Se me vino al alma casi de una vez, como en octubre, toda una verde otoñada de canciones. Estaba aprovechando en ellas todo aquel tesoro de gracia popular de los cancioneros: la libertad rítmica, la insistencia del pie o estribillo... Pero estaba en ella algo más: estaba “yo” definitivamente, con mis entusiasmos, con mis caídas, mis melancolías, mis incertidumbres. Estaba yo sin miedo ni timidez: (...) Ya la poesía no estaba aquí en la realidad señalada o aludida. Intentaba estar en el verso mismo (*O*, XVII, pp. 58-59).

*La verdadera poesía castellana* recorre los ritmos y metros más frecuentes en la lírica española popular, ilustrados con numerosos ejemplos. Observamos que Pemán se inspiraba en algunas recomendaciones estilísticas, pero sin copiar. Los motivos de “La garza malherida” de Pemán, igual que las paradojas de presencia-ausencia, pudieron haberse inspirado en los ejemplos ofrecidos por J. Cejador<sup>344</sup>. También la tendencia a la paradoja del *vivir muriendo* por el amor que cobró relevancia en su poesía religiosa. Es notable la importancia de la simetría y paralelismo en todas las etapas de la obra de Pemán. Es uno de sus recursos más explotados, en todos las variantes posibles enumerados por J. Cejador<sup>345</sup>.

J. A. Hernández Guerrero defiende el término neopopularista aplicable al poeta, a diferencia de lo popular, tradicional o sólo popularista, que es la variación sobre el tema popular desde un enfoque culto. El neopopularismo se considera propio de principios de los años veinte y desde su inicio fue inseparable del ámbito geográfico de Andalucía. Distingue dos corrientes básicas en la poesía pemaiana: la cancioneril (fomentada por la publicación de J. Cejador) y la romanceril<sup>346</sup>. De hecho, la obra de Pemán ofrece ejemplos

---

<sup>344</sup> *La verdadera poesía castellana. (Floresta de la antigua lírica popular)*, Madrid, Arco/ Libros (Biblioteca Philologica), 1987, 9 vols.+ 1 vol. de “Índice general”, edición facsímil. Cf. vol. I, p. 257/ n° 967, p. 273/ n° 1045; vol. III, p. 124/ n° 1682, p. 284/ n° 2024.

<sup>345</sup> Cf. *ibid.*, vol. III, p. 138/ n° 1709, p. 151/ n° 1735, p. 189/ n° 1818, p. 238/ n° 1924, p. 240/ n° 1929. A lo largo de la serie, el autor subraya la importancia del estribillo, cuartetos, hexasílabos, octosílabos, etc., pero anima a variar el ritmo, a alternar estrofas y emplear el pie quebrado, una muestra de flexibilidad de la poesía popular. En el tercer tomo, Cejador comenta la simetría y paralelismo en la poesía popular. Contempla numerosos aspectos de este recurso que toma forma de versos ligeramente modificados, variaciones de palabras, la sinonimia, repeticiones de ideas, e incluso las contraposiciones de campos semánticos y de ideas enteras pertenecen a su ámbito. *Ibid.*, vol. III, pp. 16, 21-23. L. Rosales comenta este tipo de canciones populares, llenas de paradojas como «coplas de afirmación contradictoria», en *op. cit.*, p. 463.

<sup>346</sup> *Ibid.*, pp. 149-150, 152.

de todos los enfoques, pero según avanzaba su trayectoria, el neopopularismo iba ganando terreno, como un modo de sentir y transmitir experiencias cotidianas y religiosas<sup>347</sup>.

Dentro del grupo popularista, desde la juventud hasta la edad avanzada del poeta, aparecen composiciones cultas en forma de soneto, que explotan temas andaluces, por ejemplo: “La gitana rubia”, “Soneto del barrio pecador” (*BSC*), “Soneto del sacerdote viejecito que enseña la Iglesia de los Venerables” (*BSC*), “El sombrero cordobés”, etc. Otro tipo de poemas de arte mayor son frecuentes en *SDM*, aunque no se apartan de la línea temática impuesta por el libro. En otro extremo se sitúan algunas canciones que enlazan con la tradición al imitarla: “A la vera de la playa”, “¡Válame Dios!”, “A embreñarme voy, zagala”, “Al alba, mi amado, al alba”, “A la vera del prado”, etc. Son numerosas canciones o coplas de una corriente puramente folclórica con hilos anecdóticos en *RR*, *BSC*, *SDM*, y versos dedicados a ciudades o personajes concretos. Con el tiempo prevalece la nota iniciada por Juan Ramón, la de eliminar lo anecdótico para universalizar la sensibilidad andaluza<sup>348</sup>. De modo que el nivel temático cede paso a la presentación de una manera de ver andaluza en el nivel de expresión<sup>349</sup>. Los poemas de este tipo aparecen ya en *VS* (“Resignación”), refuerzan esta tendencia en *NP* y crecen en número significativamente en *PS*. Por las secciones de *OC*, I sabemos que a lo largo de los años 20-40 el poeta seguía cultivando esa clase de poesía intimista y religiosa sin incluirla en libros *oficiales*. En comparación con los poemarios anteriores, el de *FB* se distingue por la falta de referencias localistas o costumbristas. Incluye el apartado de “Andalucía. Pasión” que se inserta perfectamente en los moldes de expresión popular, esta vez con matiz religioso en la mayoría de los cantares. Los versos iniciales de “Definiciones de Andalucía” condensan tres aspectos claves: la guitarra, la copla, el amor. Es un poema que de alguna manera asegura el armazón del realismo al poemario de contenidos sublimados.

En “La Andalucía en Pemán” P. Laín Entralgo destaca varios rasgos esenciales en las imágenes de Andalucía en la obra de Pemán. Aunque al lado de la poesía toma en

---

<sup>347</sup> G. Siebenmann distingue modos de «aproximación a lo popular»: «romancero, empleo motivístico, imitación, realce del estilo popularista para manifestación personal, glosas sobre el pueblo de España, sobre escenas populares. (...) las sentencias filosóficas en forma de copla». En *Los estilos poéticos en España desde 1900*, p. 164. C. de Mora Valcárcel reduce a cuatro vetas básicas la asimilación del andalucismo por los poetas del 27: «en la canción de raíz popular» (los Machado, Juan Ramón, Lorca, Alberti), «como marco o atmósfera del poema o mediante una alusión directa, cargada de localismo», «la canción andaluza como nostalgia en las composiciones escritas en el exilio». En “Sobre la poesía de José Moreno Villa”, en J. Collantes de Terán (ed.): *Andalucía en la generación del 27*, pp. 163-164.

<sup>348</sup> P. Salinas cree que por regla general, la tradición de incorporar los temas y formas populares por los poetas cultos que los *espiritualizaban* está bastante arraigada en la poesía española. Cf. *Literatura Española. Siglo XX*, pp. 173-174.

<sup>349</sup> Cf. C. Argente del Castillo Ocaña: “La común raíz andaluza en Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti”, pp. 16,143.

consideración también los artículos y cuentos, la división que propone ofrece un cuadro amplio: la trascendencia del trabajo, la importancia de la vida cotidiana y su sinceridad, la convivencia de cuadros *exagerados* del andalucismo y «la táctica anulación de la existencia terrena»; el individualismo insertado en el universalismo, la valoración de detalles comunes y el gusto por lo *inútil*; percibe las cosas en términos sensoriales y plásticas pero también le sirven de partida para un estado de ensoñación<sup>350</sup>. Otros rasgos relevantes pertenecen a la «ambivalencia habitual, a veces por modo de oscilación, a veces por modo de fusión, entre la gravedad y la ironía», medios mínimos de expresión, la presencia de la *pena* detrás de la alegría. Este estado se debe a la conciencia de que el idílico cuadro andaluz va cediendo al progreso técnico. Por tanto el ensueño convive con la actitud racional<sup>351</sup>.

J. Valverde en “El tema de Córdoba en la obra de Pemán. Homenaje en su centenario” señala la relevancia de ciudades concretas en la poesía pemániana<sup>352</sup>. Comenta que Córdoba contaba con el interés del poeta por ser lugar de origen de Séneca, por las asociaciones religiosas y por otros personajes de aquel lugar (“Elegía a la muerte de Manolete”)<sup>353</sup>. La ciudad natal de Cádiz está presente en cada etapa de su creación, con más insistencia en *SDM*. A Pemán se le atribuye la *reinvención* de su ciudad, porque la poetizó y potenció su aire cultural<sup>354</sup>. Aparte de la evidente relación de *BSC* o *SDM* con localidades concretas, el poeta recuerda ciudades andaluzas en muchas ocasiones: “Feria de abril en Jerez”, “Los gaditanos y la luna”, “Mar de Cádiz”, “Declaración a Granada”, “Cantarillo a la Virgen de la Consolación”, etc.

Pasamos revista a la evolución del neopopularismo en los sucesivos libros de Pemán<sup>355</sup>. En el poemario *VS* (1923) aparecen ya composiciones populares, canciones, una serranilla, un romance (“Un lance bien terminado”), pero falta una identificación explícita con Andalucía. Al lado de numerosas referencias a Castilla, el mundo andaluz se presenta en “El Viático”, la vuelta hacia las tierras gallegas en “Serenata de alborada en Galicia”. El

---

<sup>350</sup> *Op. cit.*, pp. 10-14 [160-164].

<sup>351</sup> *Ibid.*, pp. 16-21 [166-174].

<sup>352</sup> En *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 133, junio-diciembre 1997, pp. 223-226.

<sup>353</sup> El ambiente de Sevilla abordado en *BSC* pertenece a los temas frecuentados por otros poetas del momento, Cernuda, Gerardo Diego, García Lorca, P. Salinas, J. Guillén. En J. Collantes de Terán, *op. cit.*, p. XV.

<sup>354</sup> Cf. A. Burgos: “Pemanía del centenario”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. III. “Mi Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 94.

<sup>355</sup> Para apreciar la riqueza del estilo popular en la poesía de Pemán sirven los rasgos distintivos propios del folclore enumerados por G. Siebenmann en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, p. 286. J. A. Moreno Jurado: “¿Una poética andaluza?”, en *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, pp. 15-26. P. de Carvalho-Neto: *La influencia del folclore en Antonio Machado*, Madrid, Demófilo, 1975, p. 23. *La línea interior: Antología de poesía andaluza contemporánea*, Córdoba, Caja Sur, 2001.

poema explota recursos populares de repetición, variaciones verbales y galicismos. “Nocturno en el mar” todavía carece de ligereza andaluza, pero se notan repeticiones de palabras y simetrías. “Elogio de la vida sencilla” repite conceptos a lo largo del poema bajo formas diferentes y reitera moralejas, tan propias de la poesía popular. Ése es el estilo de “Resignación”, una de las composiciones más personales del libro, en deuda con los ambientes sublimes de A. Machado. Recurre al estribillo, versos con sentencias, la simetría interna, la creada por anáforas entre estrofas y versos, y dentro de ellos. La simetría llega al contenido ya que el inicio y el cierre del poema toman forma de alabanza a Dios. En la primera edición de 1923 figuran dos poemas: “La Virgen de mi parroquia” y “Plegaria a la Virgen” que incluyen una gama de elementos procedentes del pueblo (diminutivos, simetrías).

La mayoría de versos folclóricos de *NP* (1925) son variaciones sobre temas populares frecuentes: “A la vera de la playa”, “Este olivo”, “¡Válame Dios!”, “A embreñarme voy, zagala”, “Canción vulgar”, la cantiga “Mar adentro, mar adentro”. “Lección de vida” incluye sentencias en tono popular. El popularismo religioso oscila entre la divinización del tema intrascendente mediante el vocabulario en “La pisa del mayeto” y la humanización del tema divino en “Ante el Cristo de la Buena Muerte”. Entre algunos poemas de juventud incluidos en recopilatorios posteriores destacan: “La garza malherida”, “Arroyuelo del molino”, “Romance de Fonte-Bella”.

En *RR* aumentan las imágenes de luz y color, cualidades esenciales de Andalucía. Empieza a transmitir la magia de una zona concreta<sup>356</sup>. Los moldes estilísticos difieren de un poema a otro, pero es notable el aumento de los recursos de la poesía popular. El simbolismo contribuye a la creciente importancia del color, crece el número de diminutivos, surge el motivo de la luna y de la soledad identificado con el mundo andaluz. Aparece el típico uso de «un no sé qué» en varios poemas, las repeticiones y simetrías externas e internas, onomatopeyas y moralejas.

El siguiente libro *BSC* publicado poco después, en 1931, al juicio de B. Pensado ahonda y consagra la línea andaluza en Pemán, a la par que inicia cierta renovación de su expresión<sup>357</sup>. Las formas poéticas varían desde sonetos, a través de quintillas, cuartetos, soleares, madrigal y villancicos. El libro presenta una imagen del barrio sevillano, con nombres geográficos concretos, apodos populares y casas particulares. Basta con ver

---

<sup>356</sup> C. Rodríguez subraya esta pervivencia de «las fuentes de inspiración», a través de la que ya se vislumbran rasgos *autónomos* del poeta, aunque «con timidez». Cit. por E. Ferrer Hortet, *op. cit.*, p. 76.

<sup>357</sup> *Op. cit.*, p. 9.



títulos: “Calle de la Pimienta”, “Patio”, “La calle de Rodrigo Caro”, “La Tapia. (En el Callejón del Agua)”, etc. Todos estos cuadros se esbozan con técnica impresionista que permite sentir el ambiente y hacerlo palpable. Parecen saturados de alegría y despreocupación, sin embargo se convierten en un paisaje sublimado. El pueblo con todo su ajetreo y aspectos muy humanos: calles, mercados, riñas, se presenta en poemas circunstanciales, poco personales a veces, pero pintados con aire de melancolía; y los espacios concretos cumplen el papel de símbolos poéticos de Andalucía, de un modo de ver y vivir. El poeta limita los elementos ornamentales para acercarse a la sencillez de los cantos populares.

En 1934 se publica *SDM*. La tradición antigua y diferentes alusiones mitológicas se mezclan con la contemporaneidad de los acontecimientos recordados, reminiscencias históricas y personas particulares. En algunos casos el poeta vuelve al modernismo y simbolismo, como en “Nocturno de la cascada del parque” o “Elegía del niño mariscador”. E. Segura Covarsi cree que en este libro se realiza un salto de lo regional a lo universal por la aparición del personaje *universal* de Manuel de Falla<sup>358</sup>. B. Pensado cree que sus versos *acentúan* el libro anterior, son los más personales y los más universales a la vez, reflejan la «filosofía y patetismo popular», con notas depuradas y románticas<sup>359</sup>. J. M.<sup>a</sup> Pemán hace una declaración de intención universalista: «[hace falta buscar] la *razón de la belleza* de la ciudad: su sentido estético» (*OC*, I, p. 467). En la reseña de R. Gullón *SDM* es «una exclamación» a la ciudad de Cádiz que consigue expresar la nostalgia del poeta, más que las descripciones coloristas. El crítico admira el simbolismo de “El gitano encerrado” y el «puro andalucismo» de “La caleta”<sup>360</sup>. J. A. Hernández Guerrero admite el creciente dramatismo. Los motivos de la guardia civil, los gitanos, la luna, la naranja, etc., lo asemejan a Lorca o V. Carrasco<sup>361</sup>. J. M.<sup>a</sup> García Escudero destaca el intimismo presente en el libro:

Más dentro todavía de su intimidad está la poesía: no tanto, según pienso, la heroica, aunque merecedora siempre de respeto, como la leve, sutil, entrañable del autor de “Señorita del mar”, que así, sólo con tres palabras, supo poner el más hermoso piropo a los pies de la ciudad de sus amores<sup>362</sup>.

---

<sup>358</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>359</sup> *Op. cit.*, p. 9. E. Gascó Contell aprecia el mismo mérito: «canta una Andalucía menos ceñida en sus localismos». En *op. cit.*, p. 27. En la opinión de V. Crémer Andalucía se vuelve «matriz de sus versos» y en comparación con *RR*, *SDM* está más llena de «emoción sutil». En *op. cit.*, p. 509.

<sup>360</sup> En general, valora el libro como logrado, dado que Pemán intenta incorporar el ambiente lírico ignorado por los poetas andaluces anteriores, sin embargo, cree que se le escapa lo que quiere conseguir y no lo alcanza plenamente. “Señorita del mar”, *Literatura*, Zaragoza, n.º 4, julio-agosto 1934, p. 147.

<sup>361</sup> “José María Pemán, poeta neopopularista”, pp. 159-160.

<sup>362</sup> “Los siete círculos de Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 84.

El libro de *PS* de 1940 aparentemente se distancia de la línea emprendida en los poemarios anteriores. Su contenido se centra todavía más en los temas religiosos, pero el poeta incorpora con flexibilidad recursos ya ensayados. Aparecen ritmos propios de romances con estribillos: “Romance de los cargadores de la Isla” o “Romance de los siete pecados capitales”. Este último poema aprovecha motivos populares para construir alegorías: toros (los pecados), la luna (asociada al mal), la corrida, la antítesis entre el mayoral malo y el bueno, etc. La negación-afirmación y las antítesis de aire popular surgen con frecuencia. También el tema mariano se realiza dentro de los moldes populares. Encontramos diálogos elaborados a lo popular, sin partes introductorias. Destacan repeticiones, quiasmos, diminutivos, hipérbolos, paralelismos, simetrías sintácticas y semánticas. La oscilación entre lo moderno y lo popular se refleja en la vecindad de poemas de corte simbolista o modernista (“Ante-conocimiento de Dios” o “Advenimiento”) con “Cuatro canciones místicas” en estilo popular. Es notoria esa inmediatez, típica del folclore, del *yo* del sujeto lírico y el *Tú* divino en este caso.

Con la publicación de *FB* en 1946 se puede hablar de una explosión del neopopularismo en la obra de Pemán, de forma más autónoma. El neopopularismo aparece profundamente transformado por el simbolismo. Aquí es también donde más se funde con el neoclasicismo. Los procedimientos populares (canciones, tópicos de ruiseñor, cromatismo, flores, fuentes, etc.) se espiritualizan mediante imágenes referentes al ensalzamiento, la expansión, la depuración. Las formas populares se aprovechan con miras a realizar las premisas prologales de la sencillez, humildad y exactitud, y le permiten expresar conmoción y misterio condensados. El poeta favorece los recursos populares correspondientes a paralelismos sintácticos, estructurales, por medio de anáforas, imperativos, redundancias, exclamaciones, inserciones entre paréntesis, antítesis, orden inverso. También emplea paralelismos y correlaciones para reforzar un concepto a la largo de un poema, así que acumula palabras de significado afín y éste es el caso de la mayoría de las “Soledades”<sup>363</sup>. Otras veces, con el mismo procedimiento obtiene contrastes entre dos planos léxicos (“Soledad 13”, “Canción”, “Del pecado”). Los dos casos son ejemplos de fidelidad temática, propia de las composiciones populares. Las repeticiones y los estribillos modificados dan un nuevo matiz, pero sobre todo apoyan la estructura del

---

<sup>363</sup> J. Entrambasaguas considera las treinta “Soledades” como especialmente meritorios, que enlazan con los antecedentes de los libros anteriores: «[de] las más logradas posibilidades técnicas». “Las flores del bien”, p. 146.

poema, pues le confieren una estructura circular y de cierre temático<sup>364</sup>. Observamos cambios temporales del verbo, políptoton, el uso de hipérbolos, típicas de la poesía popular que gusta de potenciar la imagen por una adjetivación adicional o exclamaciones tipo «¡Ay!», para expresar el desbordamiento del sentir. Se intensifica la presencia lunar en “Nocturnos”<sup>365</sup>. Aparece el campo andaluz, el tópico de la pena (“La Pena”), que además *acompaña* o *se va* (“Soledad 25”), el consuelo encontrado en el canto (“Estío, Tentación”), la paradoja de presencia-ausencia. La repetición de verbos *ir* o *venir* en “Villanela”, a veces en imperativo, M. I. López Martínez la especifica como *incitación* a compartir la alegría, otro recurso típico del folclore<sup>366</sup>. Se da la presencia inmediata de la primera y segunda persona, que en *FB* será entre el poeta y la mujer o entre él y Dios<sup>367</sup>. Otros recursos corresponden a ritmo y expresiones a veces sentenciosas, diminutivos, interrogaciones, duplicidad de elementos. Muchos poemas se construyen a base de negación-afirmación. En este poemario, cargado de expresiones de luz y color, Pemán se enfrenta con Dios en formas muy diversas, en las que el dramatismo andaluz y la expresión aprendida de la poesía popular le ayudan a proporcionar un alto nivel de trascendencia.

En *OC*, I el poeta decidió incluir secciones enteras de temas andaluces: “Apéndice-canciones de juventud”, “Otras poesías andaluzas”, “Apéndice-otras poesías andaluzas de juventud”, “Otras poesías gaditanas y marineras”<sup>368</sup>. De la edad madura merece la atención “Feria de abril en Jerez”, uno de los poemas más reproducidos de Pemán por su nota costumbrista y coloquialismo, una especie de concesión a lo *folletinesco*<sup>369</sup>. En la opinión de G. Díaz Plaja pertenece al grupo de poemas con «una evidente intención definitoria»<sup>370</sup>. De *OC*, VI, merecen ser mencionados “El galán en la procesión”, “Jerez de la Frontera”, “Chufllillas de Luisa Ortega”, “Chufllillas de Juan de Dios”, “La alforja”, “Rumba”, etc., de los que la mayoría son evocaciones circunstanciales del ambiente andaluz. En la sección de “Poesía humana” de *OC*, VII (*O*, XIV) destacan “La canción olvidada”, “El nieto”, “Ya no”, “Torero vistiéndose” o “El traje alquilado” que incluyen diminutivos y voces del pueblo. Dentro de “Poesía sacra” en *OC*, VII (*O*, V), el estilo popular o sus recursos permanecen en “A la Virgen de la Consolación”, “Berenice, llamada la Verónica”, “Tengo

<sup>364</sup> J. A. Hernández Guerrero: “José María Pemán, poeta neopopularista”, p. 151.

<sup>365</sup> J. L. Tejada resume la trayectoria del motivo lunar que por ser muy romántico fue desestimado por las vanguardias, sin embargo, a lo largo de los años veinte iba ganando en importancia. En *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, p. 103.

<sup>366</sup> *Op. cit.*, p. 407.

<sup>367</sup> Este recurso favorece la expresión de la intimidad amorosa en la poesía popular. Cf. *ibid.*, p. 358.

<sup>368</sup> La mayoría de ellas está esparcida entre varios tomos de *Obras* editadas en Edibesa.

<sup>369</sup> J. L. Tejada: *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, p. 605.

<sup>370</sup> *Historia de la poesía lírica española*, p. 410.

un rima todavía”, “Salvación”, “Presencia de Dios”, “Temor de amor”. Es curioso el caso de “Soneto a la Mediadora” que mantiene su forma culta, pero cuyo contenido hace eco del folclore.

El estilo popular sedujo a Pemán por su sencillez que, sin detenerse en formas complicadas, le permitió condensar el contenido. Este rasgo resultó de suma importancia para los temas religiosos, le facilitó la expresión de sentimientos íntimos y frecuentar con soltura el mundo de la paradoja en la experiencia religiosa. En este campo alcanzó una maestría mayor de la que reveló al imitar a los clásicos grecolatinos. No se le puede negar habilidad en esta tarea, que indudablemente le sirvió para pulir el estilo, pero queremos señalar que es la poesía popular la que le permitió desarrollar un estilo propio muy peculiar. Los ecos folclóricos se notan tanto en su poesía himnico-política como en la más intimista y religiosa.

#### **1.4.4. Pemán frente a la poesía pura.**

##### **1.4.4.1. Entre Brémond y Valéry.**

En la mayoría de los casos, situaremos las ideas de Pemán en referencia inmediata con H. Brémond y P. Valéry, más que con la prolongación que el debate sobre la poesía pura tuvo en España. Este enfoque se debe a varias razones. Las disputas en España se centraron más en los aspectos formales de la poesía y la realización *técnica* de la poesía pura, dejando los motivos ontológicos en un plano más lejano, mientras que la discusión entre los dos franceses fue resonancia de dos corrientes filosóficas distintas, el tomismo y el racionalismo<sup>371</sup>. J. M.<sup>a</sup> Pemán se sentía vinculado a un pensamiento filosófico concreto y el trasfondo de sus declaraciones metapoéticas excede los aspectos formales. En 1938 escribió: «No fué éste de la poesía pura deshumanizada y creacionista, simple episodio literario o moda caprichosa, sino expresión de una más honda revolución del pensamiento humano que desembocó, para todo, en una desconfianza del “mundo exterior”» (*OC*, I, p.

---

<sup>371</sup> Los estudios críticos que permiten seguir el desarrollo de ese fenómeno en España se ofrecen, por ejemplo, en: A. Blanch: *La poesía pura española*. J. Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996. A. Geist, *op. cit.* C. Zardoya: *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1974.

919). Pemán solía vincular la filosofía con la historia de la poesía y la veía como fuente de origen de las poéticas. Por tanto, en sus comentarios aparecen alusiones a las corrientes filosóficas que le sirven para explicar el fracaso de la poesía (Kant, Fichte), o bien para esbozar un futuro esperanzador en el caso de que la poesía se atenga más a otras (el tomismo). No podemos plantearnos una discusión filosófica de las ideas pemánianas, pero parece oportuno tener como el punto de referencia inmediato a Brémond y Valéry. Tanto más cuando a ellos directamente se refieren los *pros y contras* expuestos por Pemán. Aunque se muestra atento al mundo literario español, los nombres de poetas españoles aparecen en sus discursos escasamente, sólo cuando pretende ilustrar alguna peripecia poética. Son más frecuentes las referencias directas a Santo Tomás, J. Balmes, J. Maritain, Valéry, Brémond.

Otra razón surge a raíz de que se favoreciera más a la persona de Valéry entre los literatos españoles, mientras que en las reflexiones de Pemán se nota un relativo equilibrio entre las alusiones a los dos polemistas. A. Blanch llama la atención sobre el curioso hecho de que los poetas españoles se polarizaron con respecto a las ideas de Valéry, sin emitir comentarios vinculantes acerca de Brémond:

Pero todas estas reacciones a favor o en contra de la poesía pura no afectan más que al concepto defendido por Valéry. Nadie en España parecía interesado por la verdadera doctrina propuesta por el padre Brémond, ni nadie la sostuvo seriamente, a no ser Manuel Abril algunos años más tarde (...). Si los cronistas y críticos españoles de la controversia hubieran sabido interpretar la posición de Brémond, se hubieran dado cuenta en seguida de que, en el fondo, esa poesía pura no era tan distinta de la poesía íntima y esencial que Bécquer había propuesto en sus *Cartas literarias a una mujer*, y que J. R. Jiménez estaba haciendo desde 1916. Pero las preocupaciones estéticas de los poetas jóvenes eran demasiado formales y de un orden demasiado intelectual (...) como para que la sencillez espiritual e intuitiva de Brémond les atrajera con más fuerza que las seducciones mentales de Valéry. Se podría decir, en resumen, que Francia ofrecía entonces a los poetas españoles lecciones y ejemplos que favorecían menos la inspiración que los medios y procedimientos de la composición poética<sup>372</sup>.

El autor se refiere al artículo de M. Abril en *Cruz y raya* de 1933<sup>373</sup>. Fue también J. M.<sup>a</sup> Pemán quien tomó a Brémond como punto de partida para una serie de sus discursos. Los más desarrollados son de 1936, 1938 y 1940, es decir, no sólo con posterioridad al artículo de Abril sino también a las publicaciones de J. Maritain cuya influencia se percibe

---

<sup>372</sup> *La poesía pura española*, pp. 203-204. El autor recuerda que J. Guillén menciona al abate francés en su carta a Fernando Vela de 1927, para declarar su rotundo distanciamiento de él: «¡Qué lejos está todo este misticismo [de Brémond], con su fantasma, metafísico e inefable, de la poesía pura según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allá o de aquí!». Cree también que una mayor resonancia de las ideas de Valéry se debe a que los poetas españoles le admiraban como persona. *Ibid.*, pp. 242,303.

<sup>373</sup> M. Abril: "Las sílabas de Dios o la poesía pura", *Cruz y raya*, n° 7, octubre 1933, pp. 133-153.

en ellos. De hecho, en esos discursos aparecen ecos del filósofo francés, procedentes de *Arte y escolástica* de 1926, *Los grados de saber* de 1932, y un artículo “¿Quién pone puertas al canto?”, accesible a los lectores españoles en *Cruz y Raya* de 1935<sup>374</sup>.

G. Carnero enumera a Pemán entre el numeroso grupo de escritores de todas las promociones vigentes (Unamuno, Cernuda, Bergamín, Salinas, Prados, Alberti, M. Hernández, Rosales, Ridruejo, etc.) que se pronunciaron sobre la rehumanización y compromiso de la época<sup>375</sup>. El poeta compartía las preocupaciones del mundo literario de su tiempo, pero solía buscar una explicación ontológica dentro del marco de sus creencias, sin quedarse en el campo de las reflexiones exclusivamente literarias<sup>376</sup>. No obstante, esa actitud no determinó la elaboración de un sistema filosófico propio sino que Pemán intentaba situar los problemas metapoéticos dentro de lo que identificaba como compatible con su ideario. Esta diferencia de enfoque con respecto a otros poetas del momento se debe al concepto del arte al servicio de la ética, que el poeta profesaba desde el principio debido a una fuerte influencia del tomismo.

Recordemos brevemente los puntos principales del debate, que nos permitirán situar las opiniones de Pemán en relación con ambos. El abate Brémond pronunció ante las Academias francesas el discurso *La poésie pure*, donde identificó la poesía como una «presencia» existente antes de que se escribiese un poema, como una inspiración externa a semejanza de una vivencia mística que tiende al silencio. La *pureza* se entendía como transparencia de esa inspiración, mientras que lo *impuro* sería todo lo que intermedia entre ella y el receptor, es decir, los medios verbales y discursivos<sup>377</sup>. P. Valéry ya desde 1920 definió la poesía como «inmaterial, abstracta, como un álgebra de palabras»<sup>378</sup>. De esta manera cobraba importancia la confección formal del poema y la depuración de los medios empleados, mientras que la *impureza* procedía del sentimiento y la inspiración exterior. Por tanto, el poeta se convertía en artífice y demiurgo<sup>379</sup>. Recurrir a lo prosaico sería una *impureza* imperdonable. Las premisas de Brémond representan el polo opuesto. Admite cualquier recurso con tal de que sirva a la transmisión de la inspiración. Al reconocer la afinidad de la poesía con la mística, sostiene que sólo la *impureza* de los medios expresivos

---

<sup>374</sup> J. Maritain: “¿Quién pone puertas al canto?”, *Cruz y raya*, nº 25, abril 1935, pp. 6-51.

<sup>375</sup> *Op. cit.*, p. 192.

<sup>376</sup> Esta es la justificación de su actitud a favor de Brémond, quien convierte el problema de la poesía en una cuestión teológica. Cf. M. Abril, *op. cit.*, p. 150.

<sup>377</sup> H. Brémond: *La poesía pura*, Buenos Aires, Argos, 1947, pp. 12,19.

<sup>378</sup> Cit por A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 200.

<sup>379</sup> Según A. Geist: «La ausencia de sentimentalismo en esta literatura no responde a una aversión por la emoción en sí, sino a la firme creencia de que la experiencia estética es principalmente intelectual». *Op. cit.*, p. 153.

permite transmitir la experiencia poética. Incluso, cuanto más imprecisos son, mejor, y éste cree ser el mérito del símbolo, porque mejor refleja la inefabilidad del misterio que esboza<sup>380</sup>. Por consiguiente, la pureza o la impureza se entienden en función de la transparencia del poeta como transmisor. En esta ocasión, cabe mencionar la relación frente al símbolo que también polarizó a las dos corrientes poéticas. Brémond, remite a la capacidad sintética del símbolo, opuesta a la abstracción y lo analítico<sup>381</sup>. A. Blanch recuerda que los poetas españoles asimilaban el uso del símbolo con mucha soltura con la llegada del modernismo. Pero fue la poesía pura la que los apartó de él por ser un recurso demasiado impreciso. La reaparición del símbolo en la literatura española es uno de los factores que marcan su rehumanización<sup>382</sup>.

Con este cuadro de fondo, volvemos a Pemán, que reitera en prosa la idea del conocimiento sintético del mundo y la relevancia del símbolo especialmente en la época de la rehumanización de la poesía<sup>383</sup>. Persigue una imagen totalizadora mediante los recursos simbolistas a partir de *RR* y sus experimentos con metáforas abstractas o metonimias a base de asociaciones intelectuales son relativamente raros. La incompatibilidad de Pemán con Valéry necesariamente surgió en la cuestión de un fenómeno externo e independiente del poema, dado que Valéry reconocía el trasfondo del racionalismo de Fichte, pero con la exclusión de la persona de Dios, lo que influía en la independencia del poema respecto a la moral<sup>384</sup>. En este punto se reiteraron las protestas de parte de Pemán. La declaración de independencia de la estética frente a la ética fue un punto que ya criticó hablando del modernismo<sup>385</sup>. La primera manifestación amplia surge en 1936 en el discurso “La poesía como forma de conocimiento”<sup>386</sup>. Su oposición a la poesía pura se debe a que veía su origen en la filosofía racionalista. Su autosuficiencia le parece ilusionaria e insiste en la necesidad de un «Ser» que inspire y sostenga un poema, más allá de la forma. Culpa a

---

<sup>380</sup> «Para el poeta, la prosa es demasiado impura por demasiado precisa; para Valéry, porque no lo es bastante. No, no creo que pueda imaginarse oposición más trágica ni en apariencia más irreducible entre un verdadero poeta y la poesía». *Op. cit.*, p. 58.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 119. Distintas fueron las fuentes de inspiración de los dos planteamientos. A. Blanch subraya que Brémond sentía afinidad con los poetas británicos y románticos en general (Novalis, Schiller), además de su parentesco con los simbolistas. Cf. H. Brémond, *La poesía pura*, pp. 104-105. A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 239. Valéry, en oposición al romanticismo, fue influenciado por *The Poetic Principle* de E. A. Poe, filtrado por Baudelaire y Mallarmé.

<sup>382</sup> *La poesía pura española*, p. 137.

<sup>383</sup> Véase el cap. 2.2.6.

<sup>384</sup> Cf. A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 244. Johann Gottlieb Fichte (1772-1814), filósofo alemán del idealismo postkantiano (*Diccionario Espasa Filosofía*, Madrid, Espasa, 2003, pp. 271-274).

<sup>385</sup> Cf. “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, pp. 13,10,55.

<sup>386</sup> Discurso-contestación en *Los poetas modernistas de América Española: Discursos leídos en Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes el día 24 de junio de 1936, por los señores Don Agustín del Saz y Don José María Pemán*, Cádiz, 1936, pp. 103-147.

Mallarmé de haber iniciado el error de renunciar al objeto externo. Según Pemán, el mayor peligro consiste en el deseo de querer liberar el arte de las limitaciones de la condición humana. Como apoyo de su idea, recurre a *Arte y escolástica* de Maritain. La polémica entre la pureza e impureza se entiende como una contienda en el plano espiritual, similar a las tentaciones del Paraíso:

Estamos en pleno pecado de “angelismo”: en plena ambición de lograr un conocimiento intuitivo y directo sin intermedio alguno reflexivo; empresa que excede las posibilidades del mecanismo intelectual del hombre. Los ángeles cayeron por querer ser como Dios. Ahora los hombres caen, por querer ser como ángeles. Quieren entender directamente, sin ideas: anhelo que por ser, a fuerza de puro, angélico, llega a ser, a fuerza de orgulloso, satánico<sup>387</sup>.

En este contexto, surge la cuestión de la ética como coordinante de la estética. En la poesía pura, la pureza consistiría en desprenderse de la servidumbre a la ética y en hacer *puros* y proteger los recursos formales y la lengua<sup>388</sup>. Brémond atribuye a la poesía la finalidad de ser una *plegaria* pero no insiste tanto en la calidad moral del artista. Mientras que en los discursos de Pemán llama la atención que acentúa la calidad humana del artista y su relación con el «Ser» más que el abate francés<sup>389</sup>.

Algunos fragmentos e ideas del discurso de 1936 se aprovecharon en el prefacio a *Poema de la Bestia y el Ángel* de 1938. Posteriormente quedaron incorporados en el discurso de contestación en la recepción de Manuel Machado en la RAE en 1940. Allí también Pemán alude a Fichte, cuya filosofía subyacía a las reflexiones de Valéry, como el que había minado la poesía del “Ser”. Así que su ideario no había evolucionado en esos aspectos. Culpa a Kant por haber promovido el subjetivismo y el desprendimiento de referencias externas universales. Citamos un fragmento amplio de 1940, que recoge el pensamiento de los años anteriores con las autocitas del poeta:

Estamos, pues, en pleno funcionamiento en el vacío de la propia máquina de nuestro intelecto. Estamos en plena *Razón pura*. ¿No estamos también casi en plena Poesía pura? “El poeta, encerrado dentro de sí mismo, construyendo su poema de puras intuiciones sin objeto exterior ¿no es hermano gemelo del filósofo metido en su propio pensamiento, elaborando su pensar de puras *formas a priori*, totalmente subjetivas?”

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>388</sup> *Ibid.*, pp. 162-163.

<sup>389</sup> Años más tarde en el ensayo “El centenario de Newman” menciona a varios poetas (Claudel, Baudelaire, Rimbaud, Francis Jammes) como ejemplos que demuestran lo inseparable que es la moral del artista y su creación (*OS*, I, pp. 619-625).



Efectivamente, la filosofía racionalista y agnóstica actuó de serpiente tentadora cerca de la poesía. Le aseguró la suficiencia del pensamiento por sí mismo; la supresión de ser y del objeto externo, la aseidad de la mente humana. Le silbó al oído el “seréis como dioses” de un nuevo Paraíso.

Y la Poesía, cayendo en la tentación, se puso como la Filosofía, a bastarse a sí misma, a prescindir de todo objeto exterior y a hacerlo todo con sus propios materiales subjetivos. Toda una generación, cada día dando un paso más, se arrojó de cabeza al mar de una pura incoherencia intuicionista. Los poemas puros, cada vez más, fueron auscultaciones de la propia y libre incoherencia, hermanos gemelos esas introspecciones fichtianas del Espíritu sobre la propia libertad. Ni para el conocimiento ni para la poesía quedaba ya traba alguna externa que encauzase o limitase la interna anarquía del espíritu (...). Como veis, el episodio de la poesía pura, a pesar de las mil etiquetas de que ha sido objeto, no es una simple cuestión de figura o moda. Es un apartado lógico dentro de ese dramático capítulo de la filosofía moderna que se llama el derrumbamiento de la certeza humana. Juntas Filosofía y Poesía, traicionaron al Ser; juntas se volvieron de espaldas a la realidad y a la vida. Juntas llegaron, en justo pago, al completo nihilismo<sup>390</sup>.

El rechazo de la excesiva *pureza* de la poesía encuentra justificación en la preocupación por el humanismo. Todavía en 1947 Pemán ve la amenaza de la poesía desvinculada de la vida humana multidimensional. Sigue considerando la poesía como espejo de las peripecias filosóficas. Llama la atención el hecho de que tanto en los discursos anteriores como en éste cree que la poesía pura ha llevado al nihilismo<sup>391</sup>. Para contrastar, Pemán coincide plenamente con Brémond al decir que la poesía es independiente del poema. Recurre al pensamiento de J. Maritain para sostener esa idea que expresa rotundamente: «No: la Poesía antes de ser algo en el papel, es algo en el alma del poeta; antes de ser una construcción verbal o estilística, es un fenómeno anímico, una forma superior de conocimiento»<sup>392</sup>. Subraya el carácter gratuito del don poético que «viene a nuestro encuentro y se nos da gratuita y libremente»<sup>393</sup>. En otro lugar: «El fenómeno poético se produce o no se produce en el poeta: como la visita del Amado se produce o no se produce en el místico. Esta es toda Mística. Aquella es toda la retórica»<sup>394</sup>.

---

<sup>390</sup> “La poesía de Machado como documento humano” en M. Machado: *Unos versos, un alma y una época*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940, pp. 132-134. Compárese el discurso de Cádiz de 1936, *op. cit.*, pp. 140-142.

<sup>391</sup> «Para mí la gran revolución poética, desde hace setenta años, venía teniendo por consigna fundamental aquella que Mallarmé lanzó crudamente: “volverse de espaldas a la vida”; (...) Todas las recetas de la poesía pura -deshumanización, creacionismo, simbolismo- respondían a la misma fórmula de eliminación de lo objetivo y racionante, en beneficio de un puro y sugerido chisporroteo de intuiciones sin coherencia. Esto - que no era un puro figurín literario, sino que se producía al hilo del mismo fenómeno intelectual del que nació la filosofía subjetivista o idealista- había hecho que la poesía llegara a un verdadero “nihilismo” en su contenido interno». En *Poesía nueva de jesuitas*, Madrid, C. S. I. C. e Instituto Antonio de Nebrija, 1947, pp. 5-6.

<sup>392</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 123.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 119. Es curioso comprobar que Pemán tacha de retoricista a la poesía pura, mientras que G. Diego en 1924, cuando se pronunciaba desde el lado opuesto, entendía como excesivamente *retorizada* esa poesía

Entre Brémond y Pemán existe una diferencia en el sentido atribuido a la poesía. El abate cree que la poesía y el arte, tal como la mística, pueden convertirse en una vía para llegar a Dios y para sentir la divinidad, porque es una vía accesible a todos. Explícitamente se refiere a la inspiración en categorías de «experiencia de orden místico»<sup>395</sup>. J. M.<sup>a</sup> Pemán al principio utiliza una terminología parecida. Reconoce que la poesía puede ser auxiliar en el encuentro con Dios. Sin embargo, enfatiza que no tiene nada que ver con la unión mística. Reconoce que en algunos casos la poesía puede ser inspirada por Dios<sup>396</sup>.

Pemán insiste continuamente en la dependencia de la inspiración de algún fenómeno trascendente y la existencia de la belleza superior que se transmite a través del poema y condiciona su belleza formal. La creación artística así entendida no admite una belleza que surgiera por un esfuerzo del hombre solo y desprendida de la belleza *primaria*<sup>397</sup>. En la poesía pemániana vemos un constante asombro ante la belleza del mundo, independiente del poeta. Sus versos se proponen reflejar lo que existe como bello, sin necesidad de ordenarlo porque ya ve el mundo ordenado. Por contraste, en las fórmulas de la poesía pura de Valéry, la belleza no existe en el objeto mismo sino en el poema que crea la belleza del objeto. La realidad no es bella de por sí, sino que es un caos y conviene hacerla bella. El valor estético del poema supera el estado real de las cosas<sup>398</sup>. A. Geist llama a este razonamiento «pensamiento estético» que no ve la belleza fuera de sí mismo<sup>399</sup>.

El discurso pemániano de 1936 alude también a Jaime Balmes y su obra *El criterio*. Balmes no elaboró un pensamiento novedoso ni se pronunciaba sobre la poesía en particular, pero puede que le sirviesen a Pemán sus afirmaciones acerca de la inspiración que provoca los grandes descubrimientos, frente a la ineficacia discursiva<sup>400</sup>. El poeta cree que la *revelación interior* en la ciencia es imprescindible, mientras que el esfuerzo de la razón suele ser infructuoso si no cuenta con la inspiración (cf. *OS*, I, pp. 157, 776). El autor

---

que no se proponía *crear* sino transmitir. Cf. A. Blanch, *La poesía pura española*, pp. 118-119. Así que los polemistas a veces recurrían a los mismos conceptos con distintas finalidades.

<sup>395</sup> *Op. cit.*, p. 64. Cf. M. Abril, *op. cit.*, p. 146.

<sup>396</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 110,115-117.

<sup>397</sup> Cf. N. Poussin: *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Madrid, Visor, 1991, pp. 148-149. J. Maritain: “¿Quién pone puertas al canto?”, p. 12. Es útil el estudio teórico de J. A. Martin: *Beauty and Holiness: the Dialogue between Aesthetics and Religion*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 30.

<sup>398</sup> Cf. J. Chabás, *op. cit.*, pp. 97-99. En la misma línea J. Bergamín en el artículo de 1927 habla del valor estético del poema cuya belleza no surge «de belleza o armonía exterior o atributiva, de enunciación formal, del pensamiento, sino que es intrínseca al propio pensamiento como juicio estético (síntesis a priori), como razón poética». En “Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presenta como arte”, *Verso y Prosa*, nº 8, agosto 1927, p. 4

<sup>399</sup> Cf. A. Geist, *op. cit.*, pp. 97,130.

<sup>400</sup> *Op. cit.*, México, Porrúa, 1987, p. 71.

menciona a los románticos, a Baudelaire y García Lorca como perseguidores de esa inspiración, pero más adelante niega que esa tendencia arraigase en España, con palabras que pueden confundir: «Por desgracia este episodio inquieto y brillante apenas salpicó nuestro ambiente literario dormilón y casero»<sup>401</sup>. Contrasta con la opinión de J. Guillén que intentaba probar que en realidad nadie del 27 huía del corazón ni buscaba únicamente inteligencia pura en sus poemas. Incluso negaba que en España se implantase la poesía pura tal como la entendía Valéry<sup>402</sup>.

Tras un período de fascinación, los literatos españoles se opusieron al intelectualismo de Valéry. Las protestas contra la poesía pura aparecieron en boca de los poetas admirados por Pemán: A. Machado y Juan Ramón<sup>403</sup>. A. Geist señala que entre 1920-1925 los literatos empiezan a expresar su desilusión con la vanguardia y reaccionan con un mayor interés por la tradición y neopopularismo. La inestabilidad en la orientación literaria en España hace que ese fenómeno fuera cobrando relevancia a partir de 1925. Se renueva el interés por el arte romántico, las pasiones humanas y el lenguaje personal, la anécdota, la preocupación por la dimensión ética del arte y su comunicación al lector<sup>404</sup>. El rasgo que coincide con Pemán se vislumbra en la afirmación de la belleza de las cosas independiente del poema. En este contexto, el discurso pemánico de junio de 1936 se pronunció cuando ya había pasado el auge de las polémicas sobre la pureza-impureza en el arte y está en su trasfondo.

Pemán ve en el neopopularismo un antídoto eficaz contra el arte sobreintelectualizado. En el discurso de 1940 interpreta la poesía popular como un asidero que salvó a M. Machado de la angustia racionalista<sup>405</sup>. Sin embargo, lamenta el rápido abandono del folclore debido al surrealismo y en detrimento del humanismo. Lo interpreta como una repetición del proceso del colapso del hombre sobre sí mismo, que ya se dio en

---

<sup>401</sup> «La poesía como forma de conocimiento», pp. 112-113,123.

<sup>402</sup> *Op. cit.*, p. 407. Cf. A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 136. C. Zardoya, *op. cit.*, p. 176.

<sup>403</sup> Aunque Juan Ramón mantuviese su peculiar poética. Cf. A. Blanch, *La poesía pura española*, pp. 94,135,202,272-273, 275.

<sup>404</sup> G. Diego, recién estrenados sus poemarios creacionistas, vuelve al verso tradicional en *Versos humanos*, igual que R. Alberti con *Marinero en tierra* en 1925. En el mismo año Pemán publica *Nuevas poesías* paralelamente al lanzamiento de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. El crítico sintetiza el período de 1926-1928 como la publicación de los libros más importantes del 27, escritos en versos tradicionales y ve el año 1930 como el cierre de un ciclo cultural en España. *Op. cit.*, pp. 81-82,132,198. En 1933, el año en que M. Abril todavía defendía a Brémond, Giménez Caballero llamaba a «una *poesía directa*, con sentido religioso de la vida y de lo social». Cit. en *ibid.*, p. 206. En 1935 P. Neruda lanzó su manifiesto «Sobre la poesía sin pureza» en la revista *Caballo verde para la poesía*. D. Alonso en 1935 escribió sobre *La destrucción o el amor* de Aleixandre en términos de superación del «juego literario» por una serie de «verdades cuasiteológicas». *Ibid.*, p. 93.

<sup>405</sup> «La poesía de Machado como documento humano», pp. 138-140.

la poesía pura aunque desde otro lado<sup>406</sup>. Si Valéry y los vanguardistas huían inicialmente del mundo histórico y cotidiano en nombre de la gratuidad del arte y la función estética del lenguaje, Pemán, ya desde la inicial inspiración en Gabriel y Galán, el neopopularismo y luego la poesía políticamente comprometida, apostaba por la tradición y el entorno reconocible del hombre<sup>407</sup>. Los críticos de principios de los años 30, como J. de Izaro mantuvieron una convicción semejante que dio base para considerar a Dante, Virgilio o Píndaro, como poetas cuya poesía «participa de la vida entera» guardando su calidad<sup>408</sup>. Ese enfoque sintonizaba con el pemaniano que siempre veneró a esos poetas. Pemán veía la salvación de la poesía en el retorno «a la objetividad y a la épica» (OC, I, p. 921).

Insiste en el soporte de la tradición y a ella vuelve. La relación entre la poesía humana y la deshumanizada la compara al contraste entre «la *experiencia* de los años y la *experiencia* del laboratorio» (OC, VII, p. 505)<sup>409</sup>. Reconoce la necesidad de aferrarse a la representación real de las cosas<sup>410</sup>. El poeta argumenta que cuanto más alta es la inspiración, más necesitada está de un cauce formal y tangible: «no hay operación del Espíritu -y la poesía lo es- que no se desarrolle y desenvuelva en saludable sujeción a lo que lo *circunda*» (OC, I, p. 661). En el ensayo “El puro y las cosas” no vaticina futuro al «espíritu puro y desencarnado» porque no lo ve compatible con el cristianismo que reconoce el valor de lo humano. Cualquier desasimiento de lo humano lo considera como peligro (OC, VII, pp. 505, 506). Otro texto, “Pureza y encarnación de nuestras letras” fue pensado como continuación del anterior y volvió a enlazar la poesía con el enfoque

---

<sup>406</sup> «La Poesía, próxima a perder todo apoyo humano, próxima a naufragar en el piélago de un incoherente intuicionismo, se agarra, a la desesperada, como a un salvavidas, a lo más elemental y primariamente humano: el *folk-lore*. Se escriben poemas, fronteras ya del disparate, a los que, todavía, tres o cuatro versos populares, preservan como granos de alcanfor, de una descomposición total. (...) Pero, poco después, el cansancio de la receta folk-lorista, rápidamente desgastada en cinco años de abusiva explotación, lleva a los poetas a soltar ese último salvavidas. ¡Sálvese el que pueda! Una generación casi entera, se arroja de cabeza al mar de la pura incoherencia intuicionista. Nada ya de objeto externo. (...) el mecanismo intelectual falto de todo alimento externo, funciona en el vacío desgastándose sobre sí mismo». *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>407</sup> Ese enfoque de Pemán tuvo sus precedentes en las opiniones de Unamuno, a quien G. Carnero ve como precursor de la batalla por la *impureza* de la poesía. Unamuno optó por la inclusión en ella de la vida diaria, el hogar familiar, la correspondencia entre el paisaje, el destino histórico del pueblo, rozando la dimensión política y los estados de ánimo y la religiosidad, con sus certezas y desgarramientos. A partir de “Credo poético” y “Denso, denso” del primer libro *Poesías* de 1907. En todos estos aspectos G. Carnero lo eleva a la categoría del precursor del compromiso en la poesía social española del siglo XX. Cf. *op. cit.*, pp. 278-280.

<sup>408</sup> “Decadencia del esteticismo”, *El Sol*, 16 de septiembre de 1932. p. 2.

<sup>409</sup> Es lógica esta actitud de Pemán, dado que se sentía más vinculado con el humanismo renacentista y el Siglo de Oro que con la modernidad.

<sup>410</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 141. Cf. OC, I, p. 920; OC, VII, p. 504. Cf. “La poesía de Machado como documento humano”, p. 133.

cristiano de Pemán<sup>411</sup>. Enumera también una serie de escritores de la literatura española y la universal: Herrera, Lope, Calderón, Benavente, Goethe, Racine, a quienes considera ejemplos de como aprovechar *ocasiones* para crear obras trascendentes. Atribuye a las cosas concretas la posibilidad de elevar al poeta hacia Dios. Como ejemplo propone la *Divina Comedia* que, aparte del trasfondo teológico, es «el poema de las cosas (...) [que] le van sirviendo al poeta de agarraderas para el alpinismo de lo trascendental» (*OC*, VII, p. 504). En el prefacio a *Poema de la Bestia y el Ángel* a modo de resumen escribe: «Hemos vivido unos tiempos de incomunicación de la Vida y el Arte. Tiempos de hermetismos, de cenáculos; tiempos de vitrina, museo y concierto, en que el Arte se “exhibía”, pero no se “vivía”». Y continúa con el postulado de accesibilidad del arte compuesto para todos (*OC*, I, p. 916).

En la poesía del propio Pemán las sucesivas ediciones incluyen unidades bautizadas por él como “Poesía humana”. Así sucede en *OC*, I y *OC*, VII, o “Poemas de la familia y de la casa” en *FB*. Considera el amor humano como el tema más perseverante de su creación y el que une la «impureza» con la trascendencia:

He escogido esta cuerda porque me ha parecido la más descarada y directa para mostrarme de golpe en esta cruda confusión de Vida y Arte. (...) Por debajo de ellos [poemas] corre una impureza estremecida de fechas, nombres, lugares y sucesos (*OC*, I, p. 660).

El que en 1945 todavía volviese a la importancia del humanismo en la poesía, demuestra que no separar lo humano de lo formal en el arte fue una preocupación constante:

El problema de la poesía, al cabo, es el problema total de esta hora: salvar la persona humana, salvar al hombre. El riesgo está en la petrificación impersonal de la forma, inalterablemente sabia y perfecta. Nada demasiado nuevo: siempre pelagra la música en las horas de la escultura, y viceversa. Hay que meter angustia y pasión en la restaurada perfección instrumental<sup>412</sup>.

Pemán cree que el ser humano subyace en el fondo de las preocupaciones poéticas y la poesía debe devolverle el significado a la vida humana: «Lo que ahora pelagra es la “dignidad del hombre” y es ese peligro el que requiere remedios de la humana

---

<sup>411</sup> «Esta especie de jansenismo estético que es, en cambio, la “pureza” absoluta, desencarnada de toda realidad, es la que desemboca en angustia y desvarío. No habría existido Maestro y filósofo más amargo que Cristo sobre la tierra si no se hubiera hecho hombre» (*OC*, VII, p. 460).

<sup>412</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, p. 3.

cordialidad»<sup>413</sup>. En “Poesía contemporánea” opina que el abandono del humanismo en la poesía fue un episodio y que la tarea fundamental de la poesía consiste en ocuparse del hombre y su mundo<sup>414</sup>. En *El agustinismo del pensamiento contemporáneo* desarrolla el tema de la relación entre filosofía y cultura, que han perdido el interés por el mundo exterior<sup>415</sup>. En San Agustín ve el modelo para la literatura moderna de cómo volver a la intimidad del hombre y expresarla sin perder el contacto con el mundo<sup>416</sup>.

Pemán y la poesía pura tampoco coinciden en la actitud ante el lector. La intención del arte moderno tendía a separarse de un lector sin formación intelectual elitista. Mientras que uno de los principales rasgos distintivos de Pemán se centra en la búsqueda del contacto con el lector, ante el que el poeta se explica o afirma<sup>417</sup>. También el concepto del conocimiento separa a Valéry de Pemán. Mientras que aquél se contempla a sí mismo con el fin de enfocarse en su *yo* como objeto de conocimiento, y éste remite el conocimiento a la realidad exterior y a Dios que la sostiene<sup>418</sup>. Sin embargo, tanto en Brémond como en el tomismo hay un aspecto común que lleva a Pemán a aceptar el aporte de Valéry y ver las herramientas de la poesía pura como válidas para expresar el conocimiento del mundo. Es así porque reconoce el papel de la razón en la elaboración del poema. Pemán indica la deuda de Brémond con Aristóteles en el sentido de que la poesía es «un filtro intelectual» que *intermedia* entre nosotros y una realidad más alta. Ya en sus propias palabras resume esta idea:

El *fenómeno poético* es un acto de conciencia, humano, natural... La Poesía como reflejo suyo, está condicionada y regida por este acto. Se trata, simplemente, de hacer pasar este acto de conciencia del poeta a sus lectores<sup>419</sup>.

---

<sup>413</sup> *Poesía nueva de jesuitas*, p. 21. Cf. *OS*, I, p. 775.

<sup>414</sup> «La angustiosa gravedad contemporánea (...) desengañada de toda frívola evasión de “arte por el arte”, se persuade, de pronto, que el arte ha servido siempre para algo. (...) Hubo un momento en que la Poesía creyó que iba a quedar tan desocupada que se iba a poder dedicar a los lirios y a las princesas (...) Pero pasó al revés. Se encontró, entonces, que, de pronto, iba a ser el instrumento único requerido y solicitado para testificar del gran negocio contemporáneo: el Hombre, patéticamente reducido a la soledad» (*OC*, VII, p. 425).

<sup>415</sup> *Op. cit.*, Madrid, Editora Nacional, Ateneo, 1955, p. 11

<sup>416</sup> Distingue dos tipos de oscuridad: la del barroco, resultado de «sobre-cultura», es decir, de *sobrecarga* y *acumulación*, frente a la oscuridad moderna que es producto de «ante-cultura», puesto que quiere encontrar la expresión del subconsciente humano fuera de las formulaciones culturales de la época racionalista. Recomienda aceptar la vida humana con sus limitaciones y partir de ellas: «Subleved la vida contra su perfil y habréis obtenido el caos». *Ibid.*, pp. 18-20,34.

<sup>417</sup> Otros poetas del momento, como A. Machado, en varias declaraciones en la prensa de 1925 y 1929 se pronunció a favor de la expresión emotiva, arraigada en la cotidianeidad y por tanto comunicativa que no elude responsabilidades. Cf. G. Carnero, *op. cit.*, p. 281.

<sup>418</sup> Acerca de P. Valéry véase A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 281.

<sup>419</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 118,119. El párrafo citado es extracto de la idea de H. Brémond: «Lo sepa o no el poeta, definir, pintar, emocionar, escoger o disponer las palabras, todo eso es para él un medio de liberarse de la fuerza misteriosa que lo posee, de apropiarse de esa realidad por otra parte inefable que la inspiración le ha ofrecido». *La poesía pura*, p. 66.

El abate francés hasta veía peligroso separar las experiencias inefables de la «preparación racional» y del esfuerzo, dado que la «afectividad pura» desemboca en el quietismo y «sentimentalismo más huero»<sup>420</sup>. La naturaleza racional del hombre requiere el control de la razón, con tal de que no domine ni rija en la poesía sino que acepte su posición inferior y servicial con respecto a ella<sup>421</sup>. Casi paralelamente a Brémond, en 1926, J. Maritain desde las páginas de *Arte y escolástica* también enfatiza la relevancia de la inteligencia del artista, que es responsable de imprimir en la materia lo que ha concebido fuera de ella<sup>422</sup>. J. Cano Ballesta destaca asimismo la labor crítica de Eugenio D'Ors que a principios de los años treinta recomendaba el control consciente de lo irracional<sup>423</sup>. Igualmente, E. Díez-Canedo veía la necesidad de cuidar la forma a pesar de las libertades conferidas por las vanguardias y el surrealismo<sup>424</sup>.

Conviene resaltar que tanto la poesía pura de Valéry como los simbolistas empleaban a veces los mismos términos para clasificar fenómenos que entendían de manera diferente, como fue el caso de la posesión del mundo en el poema. Esa terminología común puede llevar a la confusión, si no se tiene en cuenta que los artistas *puros* creían poseer un objeto a fuerza de pronunciar su nombre, partiendo de la creencia en la magia de la palabra que permite crear y poseer lo creado, de ahí su predilección por los sustantivos y su ingenio lingüístico<sup>425</sup>. A. Blanch resume los esfuerzos del poeta como la búsqueda del «nombre propio» del objeto fuera de él, sin que le produzca «resonancias interiores». El crítico acude al término de «imagen de conocimiento», que de alguna manera puede fomentar la confusión entre los dos planteamientos de lo *puro* e *impuro*<sup>426</sup>. Pemán también pero, sostenido por el legado simbolista, atribuía a un poeta el poder de dar «la posesión del universo», debido a la síntesis de un fenómeno u objeto, que permite conocerlo desde todas las fachadas posibles. Sin embargo, no se trataba de poseerlo a modo de un poeta-demiurgo, sino captar y transmitir sintéticamente su naturaleza

---

Sin embargo, notemos que estas palabras aluden al texto de J. Maritain de 1935 del que citamos un fragmento: «Si [el poeta] oye las contraseñas y los secretos que en las cosas balbucean; si percibe realidades, correspondencias, cifras de horror y belleza y una certísima objetividad; si capta, como un zahorí, los rayos de lo trascendental, (...), el conocimiento por resonancia en la subjetividad, es un conocimiento poético por naturaleza ordenado de él a una obra de sonidos y colores, de formas o palabras, es porque se nutre de una inteligibilidad encadenada». *Op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>420</sup> En M. Abril, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>421</sup> *Op. cit.*, pp. 54,77.

<sup>422</sup> *Ibid.*, pp. 14-15,28.

<sup>423</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>424</sup> «Poesía y oficio», *El Sol*, 8 de enero de 1933, p. 2.

<sup>425</sup> Cf. A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 126.

<sup>426</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

existente, que sólo se le ofrece al poeta. Pero él no se propone cambiarla sino que la introduce en sí. De modo que el poeta se convierte en un ente que sirve al conocimiento e intermedia en su transmisión<sup>427</sup>.

El discurso de 1936 intenta conciliar a Valéry con Brémond. A menudo altera referencias a uno y otro en pie de igualdad, aunque los reconoce por motivos distintos. Pemán repite la idea, apoyada con el ejemplo de Lope y los autores de cantares populares, en los que a menudo la inspiración no domina un poema entero, sino que le sirve de partida<sup>428</sup>. En este aspecto Pemán contaba con el apoyo de Juan Ramón que ya en 1919 en el prólogo a su *Segunda Antología*, opina que la inspiración espontánea precisa de la elaboración consciente y compara el arte a la «ciencia» tan exacta como otras<sup>429</sup>. En la conclusión de A Blanch, Juan Ramón se acercaba a Brémond en la idea de lo divino y misterioso, pero en la necesidad de elaborar la forma sintoniza más con Valéry<sup>430</sup>. De forma semejante, el ambiente literario se distanció del concepto de la poesía como *impulso* y evolucionó hacia una creación más «artesanal»<sup>431</sup>.

Desde la óptica de Brémond, la poesía fue un fenómeno oscuro y confuso y se centró más en el estado del alma del poeta<sup>432</sup>. Veremos más adelante hasta qué punto Pemán reiteró en su poesía la paradoja de la exactitud de lo infinito. Por tanto, notamos que no pudo rechazar del todo a Valéry y su preocupación por la forma. En los años 30 aprecia su insistencia en el esfuerzo técnico que de alguna manera coincidía con el concepto artesanal del arte de Pemán, pero no acepta el desprendimiento del mundo<sup>433</sup>. La distancia temporal le permite reconocer el mérito de la poesía pura de flexibilizar la actitud ante la forma y su función. En 1940 su actitud todavía es tajante pero reconoce abiertamente el aporte del purismo:

---

<sup>427</sup> Cf. “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 117-118.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>429</sup> *Op. cit.*, Madrid, 1998, p. 385.

<sup>430</sup> *Op. cit.*, pp. 276-278. J. Cano Ballesta subraya la compatibilidad de los dos enfoques en Juan Ramón: la inspiración y la estética se completaban y no existían una sin la otra. Es importante la nota de que Juan Ramón tenía en cuenta a Horacio y su *natura est ars*, lo que seducía a Pemán. Cf. *op. cit.*, p. 65.

<sup>431</sup> Cf. C. Mainer: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*, p. 223. C. Zardoya cree que no se puede de un modo tan tajante asociar a Valéry con la inteligencia sólo, sino que reconoce que ella es para él «tan importante o más que la emoción poética, necesaria, pero no suficiente. La inspiración no es nada más sino la atención y vigilancia más severas. (...) A Valéry le repugna dejarse dominar por las emociones (...) pero, al mismo tiempo, admite la imposibilidad de evitarlas completamente». Cf. *op. cit.*, pp. 208, 209. De modo que los poetas españoles también perseguían el término medio entre la inspiración y el esfuerzo. Cf. A. Geist, *op. cit.*, p. 128.

<sup>432</sup> Cf. M. Abril, *op. cit.*, p. 137.

<sup>433</sup> También en “La poesía de Machado como documento humano”, p. 148.



La nueva poesía -guerra loca por la pureza angélica y por la asepsia total del arte- había sido un empeño insensato, que había tenido sus víctimas y sus mártires. (...) Pero no los despreciemos; porque ellos trabajaron para nosotros<sup>434</sup>.

Empieza a hablar de una «felix culpa» que forzó a los poetas a ejercitarse en la elasticidad de su intuición<sup>435</sup>. Al mismo tiempo en la depuración proclamada por Brémond ve un natural proceso de evolución poética al compás del desarrollo de la humanidad. El poeta reconoce que la historia de la poesía refleja la evolución de la sensibilidad humana cada vez más refinada, lo que repercute en la cultura. Esa interpretación supone la concordancia y mutua dependencia entre la evolución del ser humano y el arte<sup>436</sup>. Los *pros* y *contras* tanto con respecto a Brémond como a Valéry demuestran que el poeta intenta encontrar un término medio entre los dos planteamientos. En conclusión, Pemán opina que la *herejía* poética se da cuando se desequilibra la proporción entre la intuición y la elaboración discursiva y una de ellas absorbe a la otra<sup>437</sup>. La secuencia inspiración-esfuerzo aparece en el discurso pemánico como un componente firme de toda la cultura sólida: «la poesía es primero una realidad en el alma y en la conciencia: pero luego, es una segunda realidad, reflejo de la primera, en el papel»<sup>438</sup>. Más adelante ofrece el concepto de la poesía como «traducción» de lo inefable:

Ninguna poesía se escribió nunca en su idioma original, que es desconocido para el hombre. Toda poesía es una traducción y el genio del poeta está en aproximar todo lo más posible sus palabras, a las palabras indefinibles de su original<sup>439</sup>.

Por un lado, Pemán reitera que la inspiración existe independientemente de la técnica utilizada, pero al mismo tiempo cree que una palabra llega a ser insustituible cuando produce el fenómeno poético<sup>440</sup>. Aquí notamos cierta afinidad con la afición por la palabra que tenían los poetas *puros*. Aunque, por lo menos en su planteamiento teórico, le atribuía valor por su capacidad de transmitir y sintetizar, mientras que el arte puro

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>435</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 143-144. De esta manera coincide con la opinión de la crítica literaria sobre el papel cumplido por los ultraístas: «El extremismo que practicaron los ultraístas no dio resultados felices inmediatos, pero sí extendió los límites y aumentó las posibilidades de expresión poética para la generación siguiente. Los ultraístas no lograron demoler la tradición como se lo habían propuesto, pero sí pudieron vencer la resistencia a las innovaciones en la poesía». En A. Geist, *op. cit.*, p. 78.

<sup>436</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, *op. cit.*, p. 132.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>440</sup> Cf. *ibid.*, p. 109.

explotaba la palabra como un agente creador<sup>441</sup>. Ya entrado en años, el poeta vuelve a reflexionar sobre la necesidad de una preparación técnica que permite experimentar la libertad de crear: «Nada se hace en el oficio de escribir por pura inspiración. Hay que trabajar mucho y lograr un fundamento de cultura asimilada. Después de la religión nada ilumina tanto como la pluma que se mueve sobre el papel con ilusión de la claridad serena»<sup>442</sup>. Un artículo en *ABC* de 1945 demuestra que temía los extremos y avisa contra el cultivo del romanticismo y su deseada autonomía en el arte, que ve prolongada hasta la posguerra. Interpreta como otro peligro interpreta el afán de mera perfección formal. Observamos que los dos polos le inquietan por falta de referencia con la ética externa. Lo expresa con términos semejantes a los discursos anteriores<sup>443</sup>.

Cabe preguntar hasta qué punto las declaraciones teóricas influyeron en la realización práctica de Pemán, o al revés. El fenómeno de la poesía pura no se convirtió en la base ni tampoco en el punto de partida, como para otros poetas, sino que le ayudó a pulir y agilizar el estilo. Aunque hay que subrayar que en la mayoría de los casos la flexibilización de formas no se produce a consecuencia de los experimentos inmediatos al debate, sino como fruto de la observación de otros poetas del momento y de su peculiar forma de aprovechar lo que ya tenía garantía de cierto *clasicismo*.

#### **1.4.4.2. Herencia estilística del vanguardismo.**

La adjetivación híbrida y adjetivos abstractos que tienden a una elipsis conceptual son uno de los rasgos estilísticos más destacados por la crítica en el lenguaje vanguardista. H. Friedrich lo define como el propósito de «situar a un mismo nivel lo tangible y concreto y lo abstracto»<sup>444</sup>. C. Hernández Valcárcel subraya la herencia expresionista de los poetas del 27 reflejada por la «materialización de conceptos espirituales (...) al mezclar estos

---

<sup>441</sup> Con esta ocasión se plantea el problema del parentesco de Pemán con Juan Ramón y su búsqueda de la palabra esencial *desnuda*. A. Blanch ve inicios de esa preocupación ya a finales del s. XIX en los escritores del 98 y su desarrollo corresponde a la poética de Juan Ramón: «Así, para Jiménez, como para los demás poetas españoles que le van a seguir, si la palabra es justa y pura, crea por sí misma la realidad bella de los objetos representados. Es decir, que según esos poetas debe definirse la poesía en primer lugar como un conjunto de bellas palabras esenciales». *La poesía pura española*, p. 125. Por tanto, con respecto a la indudable huella de Juan Ramón en la poesía de J. M.<sup>a</sup> Pemán, en muchos casos es difícil marcar una frontera precisa dónde acaba una secuela teórica y dónde empieza una influencia meramente formal.

<sup>442</sup> De la carta a su nieto Joaquín. Cit. por E. Ferrer Hortet en *op. cit.*, pp. 418-419.

<sup>443</sup> «De la poesía contemporánea: Tacto sonoro», p. 3.

<sup>444</sup> *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 267.

conceptos inmateriales con otros reales»<sup>445</sup>. Mezclado con la influencia del simbolismo francés, este recurso suele recurrir al color, a la luz y a la percepción sensorial en la descripción del mundo<sup>446</sup>. De modo semejante resalta la misma característica el estudio de C. Mainer. Los poetas empezaron a explotar al máximo palabras como «luz», «claridad», «total», «luminoso», «unidad» (frente a la anterior adjetivación modernista de «doliente», «azul», «misterioso», «vago»)<sup>447</sup>.

Pemán iba incorporando gradualmente ese tipo de adjetivación en sus versos. Raras veces aparece en su juventud, aunque hay ejemplos como “Optimismo”. Todavía se emplean con timidez en *NP*, como en “Canción vulgar”: «mi claro vivir», «puro sentir», etc. En la temprana poesía de corte popular destaca el poema “Mar”. La cercanía temporal con respecto al auge de experimentos con la poesía pura en otros poetas influye en el uso del epíteto abstracto en el *RR*: «blancura luminosa», «rayo/ de la luz infinita», «un rayo tembloroso», etc. Es relativamente escaso en *BSC*, por ejemplo: «la hora mística y serena» (“Noche”), «palmera/ de música y de cristal» (“Fuente”). Tampoco es frecuente entre poemas de *SDM*, aunque se dan casos de «clara belleza», «claro perfil», etc. Términos vanguardistas aparecen en unidades compiladas por el poeta en antologías y recopilatorios. En “Canto libre”: «pura inteligencia clara» (“Epigrammata erótica”), «hora rotunda de azul» (“Mediodía”). En “Segundo cancionero”: «horas blancas», «canción oscura», «pura gracia», «blanco sentir», «un inmenso verdor», etc. En “Poesía humana” de *OC*, I: «pura perfección», «impeccable ritmo», «la infinita/ inercia de la cosa», «afán de estrellas y lejanía», «verde temblor», «alta ciencia loca», etc. Entre otros poemas sueltos, encontramos varios usos en “Canción en loor de la perfecta discípula”. En *FB* observamos un uso abundante de relaciones semánticas abstractas. Llama la atención el predominio de epítetos positivos de luz, pureza, plenitud, elevación, serenidad. Veamos algunos ejemplos: «limpia verdad», «ingenua transparencia», «inmensa razón», «sereno esplendor», «claro gozo de la vida», «edad sin número», «inmensa palabra», «amor total», «alta paz», «desnudo el cariño mío», «fuerte altura», etc. En la poesía posterior a 1946 este recurso permanece en numerosos poemas, por ejemplo en “Poesía sacra” de *OC*, VII: «cuerda luminosa», «clara y serena/ seguridad de amigo», «sierra con luz», «claro milagro», «hueco claro y lento», «serena/ luz inmortal de la Sabiduría», «voz clara», «cristal de risas», «blando/ cuchillo», etc.

---

<sup>445</sup> *Op. cit.*, pp. 17,31.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>447</sup> *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*, p. 219.

La influencia simbolista y la de Juan Ramón le facilitaron a Pemán la asimilación de una transposición de sentidos traducida en sinestesia<sup>448</sup>. Dada la inclinación de los simbolistas y de las vanguardias a borrar fronteras entre diversas artes con el fin de ensalzar valores sensoriales. A menudo la adjetivación abstracta echa mano de este recurso también en la poesía pemániana<sup>449</sup>. Como en el caso anterior, encontramos su empleo en unos pocos versos de juventud: «sabor de eternidad» (“Serenidad”), «hora dulce y luminosa» (“En el jardín de los frailes”-*NP*), etc. Entre los versos de estilo popular se perciben sinestesias conceptuales en *RR*: «misterio grave de la hora dorada/ lleno de agrio aroma de prados en flor», «la tarde que muere sangrando/ los últimos rayos bermejos del sol» (“Balada de las dudas del lego”), «dulce y claro son» del pinar (“Afán”), etc. En *SDM*: «eterna y sabia la armonía/ del agua y de la rosa» (“Manuel de Falla”), «luces que se van/ sobre una estela sonora» (“Los gaditanos en la bahía”), etc. Entre otros poemas con eco folclórico esparcidos entre varios ciclos destacan: «Ay, quién pudiera esculpir,/ quieta música de plata» (“Canción del ser inmóvil”), «la rosa aquella/ del canto del ruiseñor» (“Hermandad de la tarde”), etc. Se halla un uso frecuente de sinestesias en poesías escritas en los años 30 y a principios de los 40: «concebir como columna/ lo que hoy es humo y vaguedad de canto» (“Artesanía”), «fina/ la seda lenta de mi vida hilaba/ un huso de cristal», «cristal con sol de mi poesía» (“Poesía”), «beber serenidades», «negro silencio, tembloroso/ de estrellas y perdones» (“Doce fragmentos apasionados”), «ese dolor del vaso/ de arcilla en que han vertido/ el licor de la vida: ese encendido/ afán de estrellas y de lejanía» (“A una mujer que le tenía miedo a la vida”), «la lava apasionada de mi verdad golpea/ las cárceles de nieve donde me encarcelé», «Orlas de fuego y sangre de mis páginas grises,/ temblor del agua turbia de mi interior sentir» (“Confesión”). Las sinestesias abstractas con desplazamiento de atributos abundan en *FB*, por ejemplo: «pintaba de risa y de olor», «cristal verde y sonoro/ de mi silencio interior», «olor de inteligencia», «perfume casto», «árbol ciego que canta», «Ciégame el tacto encendido», «arpa de la lluvia», «ardientes pavesas/ de sol, en el canto/ de los ruiseñores», «Tu voz irá tejiendo, con su canto,/ (...) un sol de primavera», «largo murmullo de cristal», etc. También se observa el empleo flexible de la sinestesia vanguardista en poemas posteriores a *FB*, por ejemplo: «cristal de voces blancas» (“Mes de mayo en Mérida”), «beben la

<sup>448</sup> Aunque F. Ynduráin sospecha que a Juan Ramón la sinestesia le llegó más bien a través de los ingleses (John Donne, Yeats). En “De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón”, *Ínsula*, n° 128-129, julio-agosto 1957, p. 116.

<sup>449</sup> La importancia de la sinestesia en los poetas del 27 está estudiada por C. Hernández Valcárcel, *op. cit.*, p. 12.

gracia y la luz» (“Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”), “In memoriam”, etc. En “Berenice, llamada la Verónica” el poeta mezcla sutilmente sinestesias y metonimias:

Y ella, cautiva de las suavidades,  
cobarde de blanduras y ternezas,  
deletreó verdades  
rebuscando bellezas:  
y cantó su voz clara,  
alma y perfume de alabastros,  
sobre la melodía de una cara  
el lento contrapunto de los astros  
(...)  
Nos enseñó a esperar en esta incierta  
mariposa dorada del momento.  
También un gesto leve abre la puerta.  
También canta el pinar con el aliento. (O, II, p. 52)

Un clima estilístico parecido se repite con motivo del mismo tema en “El poeta a la mujer Verónica” (*ibid.*, p. 53). Los dos poemas citados reflejan el carácter multiforme y omnipresente de la belleza divina y con eficacia explotan recursos que la muestran.

Con relativa frecuencia el poeta emplea metáforas más complicadas que *funden* dos mundos, sin comparaciones explícitas<sup>450</sup>. En el poemario *RR* sirva de ejemplo “Afán”: «¡Afán de deshojar la tarde toda,/ como una rosa, para ver a Dios!», «soy un afán inmenso de infinito». También en algunos poemas sin connotaciones religiosas, como “Revelación” o “Barrio de los marineros”. Entre otras poesía andaluzas de juventud que incluyen metáforas abstractas se encuentran “Mar”: «Tan bello como fuera/ aquel vivir con límites de rosas» (*O*, XVI, p. 453); y “Añoranza de la clara poesía”: «la música interior de mis estrellas» (*ibid.*, p. 446). En *SDM* parecen representativos unos fragmentos de “Alameda”, “Manuel de Falla”, “Mar”. En la sección de “Canto libre” destacan “Introducción al canto libre”, “Clasicismo”, “Otoño”, “Oración a los falsos dioses”: «Hacedme igual a aquel estanque muerto/ que se prende la luna/ como una perla blanca, sobre el pecho» (*O*, XIV, p. 186). Asimismo hay abundantes muestras de metáforas abstractas dentro de “Segundo cancionero” y “Poesía humana” incluidas en *OC*, I. Un ejemplo de *PS* se da en “Stabat Mater” («alta palabra de luz»). Numerosos ejemplos se encuentran en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. Reúne sinestesias, metáforas, personificaciones y adjetivación abstracta: «mirada amiga/ vestida de luz y gala», «¡Qué transparencia/ de una luna que no había!»,

---

<sup>450</sup> Más información sobre la metáfora en la poesía del 27 se encuentra, por ejemplo, en H. Friedrich, *op. cit.*, p. 268. A. Geist, *op. cit.*, p. 9. Geist cree que en realidad los poetas de ese período confundían metáfora con metonimia que más correspondía a comparaciones sin semejanzas obvias.

«trigo ilusionado», etc. (*O*, V, pp. 251-256). Gran variedad de metáforas de origen vanguardista encontramos en *FB*. Se incorporan en “Oración a la luz”, “Oración por una pecadora”, “Soledad 11” («nadas de luces que vuelan», «De violas moradas/ tengo ceñida la memoria»), “Soledad 6” («¡Elegancia desnuda del alma!»), “Soledad 26” («Es mi canción angustiada/ la que eleva de esta suerte/ la levedad de las cosas»), “Epitalamio”, “Propósito 1”. Hay poemas contruidos a base de metáforas sinestésicas, como “Balada”, “Lento” o “Andante apasionado”. Veamos otro fragmento de este poema:

Espérame sin hora, donde la fuente iza  
su lanza de cristal;  
donde la luna  
riza la corona de lenguas de fuego del rosal. (*ibid.*, p. 58)

El tratamiento flexible de la metáfora continúa en composiciones posteriores a *FB*, como “Canción de ser como mayo”:

No digas que le cierras las puertas de tu vida  
al Huésped que florece tu umbral de gracia y sueño.  
No digas que le cierras las puertas... porque el Huésped  
florecerá otra vez por dentro. (*O*, XIV, p. 215)

En el soneto “Sentimiento”:

Dulce estorbo en el medio del camino  
de la Idea: ¡divino sentimiento!  
Ladrón de luz que roba al pensamiento  
su vuelo exacto en el azul divino. (*ibid.*, p. 226)

Otros ejemplos aparecen en “Ya no” (*ibid.*, pp. 227-228), entre “Poesía sacra” incluida en *OC*, VII: “Presencia de Dios”, “Regina Mater”, “Dios”, “La Madona de Port Lligat”, “El poeta, sacerdote”. Un grupo interesante de recursos se agrupan en “Hombre caído”, un poema con enorme carga simbólica y metafórica:

Soy una nota falsa del cántico del mundo.  
Yo solo frente al astro que boga por su río.

Hay un hueco de luces que tiene mi figura:  
desgarro de la túnica del Orden:

(...)

Amarró al tronco duro de un árbol seco y triste  
la cuerda luminosa de su ágil primavera.

Aplastó aquella danza que llevaba en su carne  
como un pobre gusano contra la tierra ardiente  
sin música y sin vuelo.

Hay una arquitectura fallada por mi causa  
y una armonía triste de mi ausencia.

Hay un sitio en el aire dos veces desgarrado  
por el doble cuchillo de mis fugas rebeldes:

¡el sitio de mis alas!,  
¡las cuencas de mis ojos sin crepúsculo!  
¡la destronada luz de mi destino! (O, V, pp. 260-261)

Poemas de finales de los sesenta también incorporan juegos metafóricos, por ejemplo, “In memoriam” o “Testamento”.

Merece mención el uso de elipsis en la poesía de Pemán<sup>451</sup>. Desde finales de los treinta el poeta prefiere construcciones simples, pero este recurso no es muy frecuente. La supresión de verbos intermedios que eliminan una posible anécdota o la supresión de nexos entre versos, se encuentra en estrofas particulares dentro de poemas descriptivos. La tendencia a la contención aumenta en *FB*. A veces es perceptible una huella directa de J. Guillén en la expresión de alegría, como en “Sinfonía”, o se observa la influencia de M. Machado en “Propósito 5” que aparte de sustantivos utiliza verbos en indicativo. Veamos algunos ejemplos dentro de este poemario:

Todo -¡el viento! ¡la flor!-  
todo lo casto y limpio -¡Amor! ¡Poesía!-  
que regaló a los hombres el Señor  
-¡rosal! ¡fuente! ¡laurel! -el primer día. (“Sinfonía”, O, V, p. 62)

Mediodía... ¡qué ingenua transparencia!  
Tarde... ¡qué altas razones!  
Silencio... ¡qué canciones!  
Soledad... ¡qué presencia! (“Recreación en el jardín”, *ibid.*, p. 83)

-¿Corona?- De lumbre pura.  
-¿Arras?- De lágrimas buenas.  
-¿Velo?- El de las azucenas. (“Dialoguillo y cantar...”, *ibid.*, p. 87)

Verdad pura. Fe.  
Clara geometría.  
Verdad del camino del lucero, que

---

<sup>451</sup> Las características de la elipsis se pueden consultar en A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 130. A. Geist, *op. cit.*, pp. 64-65.

sigue siendo verdad en el día. (“De las criaturas”, *ibid.*, p. 68)

Pero aquel día... ¡yo conmigo  
en mi infinita soledad! (“Soledad en la muerte”, *ibid.*, p. 101)

Con poca frecuencia aparece la construcción escalonada, típica del ultraísmo. A veces el poeta sólo disminuye gradualmente el número de sílabas. Encontramos este recurso ya en *VS* en “El Viático”:

y aquel brillo tan borroso que tenían  
los faroles y las llamas  
al mirarlos por enmedio  
de mis lágrimas... (*O*, V, p. 123)

Un estilo semejante con menor intensidad se emplea en “En el silencio de la tarde”, “Lamentaciones del abuelo”, “En la sierra”. En otras poesías tempranas destacamos casos particulares dentro de “El amado en el jardín”. El desplazamiento de versos iniciales con respecto al resto de la estrofa se observa en *PS*: “Ante-conocimiento de Dios”, “Advenimiento”, “Nueve consideraciones místicas”. Como curiosidad mencionamos un poema gaditano “El callejón del tinte”, aunque no pertenece a poemas religiosos (*O*, XVI, p, 447). Dentro de otros ciclos poéticos: “Yo me asomé al pozo oscuro”, “Mediodía”, etc. Más ejemplos se hallan en *FB*:

No te lograba.  
Lograba  
-¡eso sí que lograba!- (“Gritos”, *O*, V, p. 50)

¡Esta fragancia de mis manos!  
de luz! ¡esta quimera! ¡Esta nada  
 (“Nocturno I”, *ibid.*, p. 53)

¡La voz, el viento, la llama:  
todo aludía  
al amor! (“Soledad 5”, *ibid.*, p. 30)

Todo el pinar era un quieto,  
gris, inmenso  
misterio. (“Lento”, *ibid.*, p. 63)

Posteriormente, los poemas más significativos con desplazamientos irregulares de versos son “La canción olvidada”, “Ya no”, “Torero vistiéndose”.



El poeta se sirve de inserciones entre paréntesis, al margen del hilo temático conductor, que suelen dar un toque filosófico a poemas, explican un concepto o simplemente añaden una nota circunstancial. En *PS* se hallan en “Cuatro canciones místicas”. “Villancico del pescador de truchas” es otro poema que aprovecha este recurso. Aumenta su cantidad en *FB*, donde entre otros recursos que suelen atribuirse a la influencia vanguardista pueden contarse: abundantes personificaciones, enumeraciones, exclamaciones, interrogaciones, anáforas, antítesis, metonimia, puntos suspensivos, guiones y la presencia del ruiseñor, que se analizan en otros subcapítulos, dado que determinan otras peculiaridades de la poesía de Pemán<sup>452</sup>.

Observamos que falta un período concreto de aventura vanguardista que contrastara claramente con la creación anterior y posterior. Los recursos vanguardistas se van incorporando poco a poco. Sin duda, los que más favoreció fueron los referentes al lenguaje sensorial. La luz y el color matizan la mayoría de sus metáforas y símbolos. Aún así, en esos versos existe una continuidad ininterrumpida de lo humano, de la comunicación con el lector y de la belleza como fenómeno independiente. Observamos que el poeta vacilaba ante las estructuras vanguardistas en los años 20. A partir de los 30 los emplea con más soltura. Pero es en *FB* donde rinde homenaje a la revolución formal debida al vanguardismo.

#### **1.4.5. El simbolismo.**

##### **1.4.5.1. El aporte del simbolismo en el lenguaje religioso de Pemán.**

Las premisas de la poesía religiosa de Pemán oscilan entre la inefabilidad y la exactitud y plantean que una es inseparable de otra como resultado del intento de conciliar las tendencias literarias y el lenguaje religioso del momento. El poeta se enfrentó con un problema común en la literatura de una época de desgaste rápido de registros. T. R. Wright señala que con el transcurso del tiempo el receptor concibe las metáforas tradicionales referentes a Dios como frases hechas, ya no se siente afectado por la «tensión» original,

---

<sup>452</sup> Cf. C. Mainer: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*. J. Pérez Bazo, *op. cit.* J. Díez de Revenga: *Panorama crítico...*

que para él se ha perdido. En efecto, las expresiones conocidas se convierten en «metáforas muertas» y la poesía que las incorpora pierde fuerza expresiva<sup>453</sup>. También para H. Gardner éste es el problema fundamental de los poetas religiosos modernos, que experimentan la desactualización de los símbolos antes eficaces y ahora faltos de resonancia<sup>454</sup>. Por tanto, el poeta religioso necesita aprovechar los medios proporcionados por la poesía de su tiempo, precisa de un canon adaptado a las nuevas exigencias expresivas. El problema consiste en encontrar un lenguaje que sea lo suficientemente reconocible como para que el lector identifique a qué se refiere y, por otra parte, que sea capaz de darle la idea de inefabilidad. La revolución traída por el simbolismo y su pronta universalización salió al paso de esta necesidad en muchos poetas religiosos (T. S. Eliot, Claudel, Francis Thomson, etc.). A. Balakian destaca que efectivamente el simbolismo sin querer se convirtió en un canon: «El carácter hermético del simbolismo se convierte en un código universal, el cual, aunque no directamente comprendido, se reconoce fácilmente en todo el mundo occidental como una posición poética *standard* en literatura», y sus imágenes se volvieron comúnmente «reconocibles»<sup>455</sup>.

El fenómeno del simbolismo en la literatura afectó a varios continentes aproximadamente entre 1880 y 1920. Pemán lo descubrió poco a poco, bien con intentos de estrofas aisladas, o con inspiración directa en Juan Ramón o A. Machado. Sin embargo, en los poemarios religiosos de *PS*, de *FB* y en numerosos poemas esparcidos en otros libros, explota recursos simbolistas como un canon universal. El cap. 2.2.3 analiza el concepto de trabajo artesano de Pemán. Podemos decir que él descubrió la eficacia del presupuesto simbolista adaptado como una forma artesana más, porque un poema simbolista fue compuesto con «conciencia de su mecanismo» y con el fin de que sea unidad independiente, técnica y semánticamente. Tanto Juan Ramón como A. Machado seguían esa pauta<sup>456</sup>.

Los simbolistas sienten predilección por la palabra *misterio* y *disfrazan* sus sentimientos<sup>457</sup>. Ya no quieren expresarlos directamente sino que prefieren suscitarlos en el lector. Su código antepone lo indefinido y brumoso a lo comprensible y preciso. En consecuencia, la moral se tiñe de indecisión y ambigüedad. Todos aquellos procedimientos

---

<sup>453</sup> *Theology and Literature*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1988, pp. 132,135.

<sup>454</sup> «The religious poet today has to meet a problem of communication that did not exist for earlier centuries. Words and symbols that lay to hand for earlier writers as sure to evoke a universal response have lost their power». *Religion and Literature*, London, Faber and Faber, 1971, p. 137.

<sup>455</sup> *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 83,184.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 15. M. Aguirre: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973, p. 54.

<sup>457</sup> J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 92.

permiten un «efecto libre» en el lector, según su disposición individual<sup>458</sup>. Para un poeta religioso ortodoxo como Pemán, esta premisa y su lenguaje impreciso suponen una oportunidad, pero al mismo tiempo tiene el inconveniente de poner en entredicho la exactitud de la ortodoxia. Un poeta ortodoxo no puede diluir excesivamente los contornos de los recursos empleados, para no caer en la incertidumbre ambigua<sup>459</sup>. Por otro lado, Wright recuerda que, al fin y al cabo, la «tradición bíblica» también suele hablar de Dios en lenguaje «alusivo y figurativo» (Pastor, rey, juez, Amado, etc.) y es un recurso inevitable<sup>460</sup>. P. Avis llama la atención sobre el uso predominante de expresiones que aluden al espíritu, a la luz y al amor en la simbología religiosa<sup>461</sup>. En la poesía de Pemán no faltan recursos que se deslizan hacia la difuminación simbolista de contornos. Encontramos vocabulario de lo vago, las *quimeras* y la melancolía. No obstante, a todos sus libros les es común una enorme carga lumínica y cromática, y especialmente a *FB*, el libro más encauzado por el simbolismo, que no se aparta de la adjetivación positiva, a pesar de incluir las nostálgicas “Soledades” y “Nocturnos” muy juanramonianos.

M. M. Ayres admite que para hablar de la belleza de lo sacro se aprovechan códigos lingüísticos concretos, seleccionados arbitrariamente por la tradición como los más representativos<sup>462</sup>. P. Donovan especifica que el lenguaje religioso tiende a establecer un «significado único» porque su comprensión inequívoca es importante para el receptor. Precisa de ciertas «ideas clave» para generar otras, con más libertad. Al mismo tiempo se caracteriza por su poder *afectivo* de provocar y fomentar mudanzas en las actitudes. En este aspecto la poesía es su vehículo más eficaz<sup>463</sup>. Por eso, la poesía religiosa así entendida tiene que compaginar la exactitud de sus ideas principales para mantenerse en el ámbito de la ortodoxia, con evitar que la exactitud quite el misterio. Para cumplir este requisito le es indispensable cierto margen de libertad en la percepción de los símbolos que ofrece, porque sólo *alude* a una realidad, sin definirla del todo<sup>464</sup>.

<sup>458</sup> L. M. Todó: *El simbolismo*, Barcelona, Montesinos, 1987, pp. 15, 50-52, 86.

<sup>459</sup> Según T. R. Wright: «The dynamic capacity of literature to generate fresh meaning has its dangers, or at least poses a threat to the theologian who is struggling to impose order and system upon language». En *op. cit.*, p. 4.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 17. A. Balakian, *op. cit.*, p. 83.

<sup>461</sup> *God and the Creative Imagination: Metaphor, Symbol and Myth in Religion and Theology*, London and New York, Routledge, 1990, pp. 52-55.

<sup>462</sup> *Lands of God: the Poetics of Mysticism in Spain and Brazil*, Michigan, UMI, 1997, p. 61.

<sup>463</sup> *Religious Language*, London, Sheldom Press, 1976, pp. 14,78,101.

<sup>464</sup> «In some respects they [poems, stories and plays] provide a more acceptable means of talking about God than does systematic theology since they recognize more fully their own limitations as constructors of imagination and ideology. They claim merely to appoint towards a reality they cannot define». En T. R. Wright, *op. cit.*, p. 2.

Los poemas de Pemán marcados como religiosos por su título, referencias, contexto, y especialmente los que recurren a la analogía, a menudo no evocan el nombre de Dios, ni poseen el vocabulario considerado comúnmente como religioso. Pero si recordamos que para los simbolistas las palabras en el poema deben *iluminarse* recíprocamente, la idea religiosa surge como resultado de un *juego de espejos* en el interior del poema: es la sintaxis lo que la genera<sup>465</sup>. De esta manera, el simbolismo proporciona nuevos medios a poetas religiosos como Pemán. Según P. Donovan el contenido de un texto puede ser religioso sin palabras claramente diferenciadas. El uso de vocabulario teológico se reemplaza por palabras comunes. Se insiste en la «manera de usarlas» de modo que formen un contexto de una creencia religiosa concreta, la cristiana en este caso<sup>466</sup>. En la misma línea, tampoco T. R. Wright da ventaja a la cuestión del «registro», sino que argumenta a favor de una «organización interna» del texto, gracias a la cual es capaz de remitir a la realidad que no puede ser observada directamente<sup>467</sup>.

La preocupación por la forma musical se desarrolló desde la idea wagneriana de «la obra de arte total» que aúne referencias a todos los sentidos<sup>468</sup>. En esta línea, Pemán vislumbraba el peligro que acechaba a la poesía desprovista de musicalidad, consideraba «la restauración del valor musical y métrico, como esencial en la poesía»<sup>469</sup>. Cabe aclarar que para los simbolistas la musicalidad del poema fue un recurso más para potenciar su capacidad de provocar emociones. Observamos que en la realización práctica la poesía de Pemán está basada en la musicalidad, y al mismo tiempo suele aludir a la música pitagórica del mundo, independiente del poema. Todo está enmarcado en el concepto de la *sinfonía* universal, cuyos componentes, aparte de los realmente audibles, son luz y color que la ilustran. El poeta se incorpora así a las filas de los poetas religiosos que adoptaron el simbolismo como técnica y proporcionaron resonancias positivas al vocabulario, que ya parecía marcado por la irrealización y determinado por la tristeza; los que convierten los paradigmas del nihilismo en los promotores de esperanza<sup>470</sup>. Su poesía ya tenía un firme fundamento en la tradición del símbolo aportada por los poetas místicos españoles. De ahí

---

<sup>465</sup> Cf. L. M. Todó, *op. cit.*, pp. 83,101.

<sup>466</sup> *Op. cit.*, p. 1.

<sup>467</sup> *Op. cit.*, pp. 21, 23-24, 27. Describe, además, una serie de tendencias de esta índole: «a defence of religious language against the literalism which sees style as a matter of ornament». *Ibid.*, p. 20. Condensa la idea en un párrafo: «A sensitivity to literature (...) acts as a safeguard against literalism, the tendency to talk of God “in straightforward language” as if we had privileged access to His diaries. Religious language is not a matter of giving names to clearly discernible objects; it is a complex web of metaphors and symbols pointing towards an imperfectly understood reality». *Ibid.*, p. 129.

<sup>468</sup> Cf., L. M. Todó, *op. cit.*, p. 15.

<sup>469</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, p. 3.

<sup>470</sup> Cf. A. Balakian, *op. cit.*, p. 213.

que en comparación con sus homólogos franceses, los poetas españoles en general se inclinaban a un tipo de lírica menos hermético<sup>471</sup>.

Una clave de símbolos establecida para esta tendencia, enumerados por A. Balakian, se agrupa en torno a «cielos, nubes, la luna, el viento, la nieve, los grajos, la lluvia, la llanura». Habitualmente en su proximidad solían juntarse los adjetivos «menos específicos posibles-gris, pálido, incierto, blanco, plácido, profundo, huidizo, blando», y una serie de verbos: «llorar, sollozar, aburrirse, soplar, suspirar, temblar, huir»<sup>472</sup>. De entre esos verbos Pemán selecciona el llorar, soplar, temblar. Sus sustantivos predilectos serán: la flor, el viento, la estrella, el aire, el agua. Los poemas simbolistas descubrían relaciones nuevas entre palabras, lo que induce a J. M.<sup>a</sup> Pemán a deleitarse en el empleo de ciertos vocablos. Los configura en metáforas, alegorías y símbolos, para revelar todos los significados poéticos posibles y *rodearlos* por todos los lados posibles<sup>473</sup>. Por esta vía intenta establecer una gama amplia de connotaciones que expresen la *idea* que tenía de un objeto o fenómeno. Este procedimiento parece inseparable de su propósito de recrear el mundo<sup>474</sup>. J. M. Aguirre reconoce la eficacia de «explicar» una palabra al configurarlas cada vez con otra diferente, para construir sistemáticamente la tensión del símbolo: «de ahí la repetición de sus voces -siempre “diferentes”- de poema en poema, de tal manera que el significado poético de cada voz va, por así decirlo, fijándose poco a poco en sus variaciones, sin que, por otra parte, se pierda el misterio intrínseco al símbolo»<sup>475</sup>.

Los cambios internos introducidos por Pemán en su lírica, con respecto a los tópicos simbolistas, afectan principalmente a la adjetivación. Abundan variantes de lo blando, profundo, inmenso, infinito. El lenguaje es luminoso, con diferentes matices de la luz del día o de la noche, aunque a menudo aparece una luz genérica, sin colores. Pero raramente aparecen en su poesía colores apagados, grises. Por otro lado, a medida de su desarrollo poético, aumentaban los epítetos de transparencia y pureza, al lado de adjetivos de agudeza. En cuanto al color, en el uso simbolista deja de cumplir el papel de adorno impresionista, para pasar a representar sensaciones y hacerlas visibles<sup>476</sup>. En la poesía de Pemán ya desde el principio están presentes colores puros con pocas sombras. El verde, rojo, dorado, azul y blanco son los más frecuentes. A menudo están contrastados o

---

<sup>471</sup> R. Gullón: “Symbolism and Modernism”, en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, (ed. Anna Balakian), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 214.

<sup>472</sup> A. Balakian, *op. cit.*, p. 83.

<sup>473</sup> Cf. el prólogo de P. Paz Pasamar a *Poesía viva* de J. M. Pemán, Cádiz, Diario de Cádiz, 1993, p. 11.

<sup>474</sup> Véase el cap. 2.3.2.

<sup>475</sup> *Op. cit.*, p. 374.

<sup>476</sup> R. Gullón: “Symbolism and Modernism”, p. 222.

reforzados, por ejemplo: «blanco toldo/ de perlas» (“Otoño”), «rojos oros quemados» (“Soledad-5”-FB), etc. Observamos que el uso de color aumenta con el transcurso del tiempo. En *VS* y *NP* aparece todavía en contextos impresionistas. El empleo simbolista ya es claramente distinguible en *RR* y en composiciones posteriores. En *FB* el poeta llega a concentrar colores, por ejemplo en “Las flores del bien”:

(Por el verdor de los cerros  
sombras de tordos pintaban  
islas negras que bogaban  
hacia la sangre del día.) (O, V, p. 22)

Otro punto de contacto se percibe en el símbolo de la muerte y del envejecimiento visto en la puesta de sol; y en el papel atribuido al personaje femenino. El atardecer simbolista a menudo connotaba melancolía por la irreversibilidad del tiempo y acentuaba las impresiones que le acompañaban, especialmente el color rojo<sup>477</sup>. De modo parecido, el atardecer de Pemán suele representarse como *muerte* del día, con refuerzo de rojo y dorado. Los simbolistas promovían también la imagen de la mujer fatal y universal, que sirve de trampolín desde el infierno hacia el absoluto. Pemán suele referirse a un personaje femenino concreto, aunque sin nombre propio, y coincide en atribuir a la mujer el papel de mediadora, con la diferencia de que la presenta directamente en un nivel elevado, sin dotarla de cualidades morbosas<sup>478</sup>.

La nota aclaratoria sustancial en lo que atañe a los límites del simbolismo en Pemán es que a menudo su simbolismo es formal, se ciñe a la síntesis, sinestesia, color, símbolos clave, pero el poeta constantemente pone énfasis en la exactitud y huye de lo opaco. Su actitud se explica por el afán de expresar la *idea* de las cosas con precisión y por el carácter tomista de sus analogías que apuntaban hacia fenómenos concretos<sup>479</sup>. Cabe preguntar entonces, ¿cómo consigue Pemán dar un contexto inequívoco y cómo se salva de traspasar la frontera entre el cristianismo y el esoterismo? que, a fin de cuentas, está en las raíces del simbolismo propiamente dicho<sup>480</sup>. La respuesta se vislumbra en la diferencia entre la analogía y las *correspondencias* de Baudelaire, entre la belleza tomista y la simbolista, y más aún, en la evolución del contexto de las *correspondencias* que, en la fase avanzada del

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>479</sup> Acerca de la *idea*, véase más adelante el cap. 2.2.4.

<sup>480</sup> Cf. G. Allegra: “Lo esotérico y lo mágico en la literatura simbolista”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 1, Madrid, 1978, pp. 207-217. A. Balakian, *op. cit.*, p. 25. T. González del Valle, *op. cit.*

simbolismo, ya no se identificaba del todo con la definición de Swedenborg, Poe y Baudelaire.

#### 1.4.5.2. Las *correspondencias* simbolistas y las analogías pemanianas.

En este momento es necesario recordar los orígenes del simbolismo para entender las coincidencias pero también las diferencias entre sus premisas comúnmente reconocidas y el uso que de ellas hizo Pemán en su poesía. La distinción será importante especialmente cuando entremos en el principio de analogía presente en Pemán, dado que ésta recuerda las *correspondencias* de Ch. Baudelaire<sup>481</sup>. Este precursor del simbolismo estableció el patrocinio del futuro movimiento al escribir el poema “Correspondencias”, que entrelazó al alma y los sentidos, inició el uso sistemático de la sinestesia, la transposición y fusión de los sentidos. L. T. González del Valle resume la teoría de las correspondencias como «la existencia de nexos simbólicos entre realidades paralelas que adquieren sentidos superiores como resultado de la yuxtaposición de ámbitos que poseen muchos atributos dispares», citando al mismo Baudelaire: «todo, forma, movimiento, número, color, perfume, tanto en lo *espiritual* como en lo *natural*, es significativo, recíproco, opuesto, correspondiente»<sup>482</sup>. Retrocediendo en el tiempo, Baudelaire concibió su idea fascinado por los escritos de E. A. Poe, éste, a su vez, asimiló la ideología de E. Swedenborg<sup>483</sup>. Las pautas para el significado del símbolo dadas por éste fueron sólo punto de partida para los simbolistas. A. Balakian explica que su definición implicaba cierta exactitud y orden de la *correspondencia* entre el mundo sensible y la divinidad. Justamente por eso no fue plenamente aceptada porque los poetas posteriores necesitaban del misterio, cuanto más indefinible, mejor<sup>484</sup>.

Cabe notar que no fue Swedenborg el inventor teórico de las *correspondencias* tal como se cree. Un factor importante es destacado por A. Balakian: «Según Blake, Swedenborg no descubrió ni una sola verdad: todos sus axiomas son anteriores a él, y su

---

<sup>481</sup> En el cap. 3.3.1 examinaremos más detalladamente el papel de la analogía en la poesía religiosa de Pemán. Aquí pretendemos precisar su lugar frente a la influencia simbolista que no consiguió destronar el sentido tomista de la analogía en el poeta sino que la reforzó.

<sup>482</sup> *Op. cit.*, p. 166.

<sup>483</sup> Emanuel Swedenborg (1688-1772): científico y teósofo sueco. Sus escritos estaban a base de la fundación de la iglesia de la Nueva Jerusalén.

<sup>484</sup> *El movimiento simbolista*, pp. 26,27.

filosofía es una síntesis de todas las filosofías del pasado»<sup>485</sup>. De hecho, las *correspondencias* son calco del platonismo y del tomismo; son eco de la analogía tomista desprovista de su sentido cristiano original. Primero, era el platonismo lo que marcó la diferencia entre el orden material y el espiritual. En el platonismo la *idea* o el símbolo reproduce un ideal que, más o menos, expresa todas las cosas de su género y su versión ideal. Así que los motivos del creciente entusiasmo de Pemán por el simbolismo se explican por la afinidad de esta tendencia con el platonismo y, en consecuencia, con el tomismo. P. M. Lamet en el artículo “Poesía y ateísmo” investiga la divergencia entre el sentido inicial de la analogía y el adaptado por la poesía simbolista posteriormente. Según la raíz escolástica la analogía significa el uno que se presenta bajo diversas formas:

Todas las demás cosas no son bellas sino como reflejos dispersos del rostro de Dios. Son bellezas particularizadas, participadas, que sufren alteración y vicisitud. (...) En definitiva, la belleza es un *Nombre Divino*, porque sólo Él es bello en sí mismo y por sí mismo, el Absolutamente bello<sup>486</sup>.

La diferencia básica incorporada por Baudelaire y sus sucesores reside en la *desacralización* de la belleza, en otras palabras, en que «convierten a la belleza en sí misma en el ídolo de la poesía, (...) la belleza que parece divina pero apartada del Dios personal». Según el autor, a base de esa tendencia nacieron dos vías en la poesía. Una, representada por Mallarmé o Valéry, tiene como punto último su propia vivencia, y la otra vuelve a la postura confiada en el Dios personal. En el suelo español Lamet observa la primera sólo en forma atenuada, porque A. Machado, Unamuno o Juan Ramón no llegaron a un nihilismo completo, al no apartar a Dios como su punto de referencia. Entre los representantes de la segunda enumera esos poetas que aceptaron el planteamiento evangélico del «Dios Absoluto», por ejemplo, a L. Panero, G. Diego, García Nieto y a J. M.<sup>a</sup> Pemán<sup>487</sup>.

El ideario de Baudelaire contribuyó a ver la naturaleza como puente entre las criaturas y el orden superior. Una imagen visible remitía a una idea correspondiente en el orden espiritual<sup>488</sup>. Sin embargo, según el estudio de J. M. Aguirre, el poeta estaba todavía cerca del romanticismo. Primero, por el parentesco con el platonismo, y segundo, porque sus *correspondencias* todavía entroncaban con la analogía tomista. Los elementos del

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>486</sup> *Reseña*, Madrid, n° 13, junio 1966, p. 165.

<sup>487</sup> *Ibid.*, pp. 165-168.

<sup>488</sup> Cf. A. Balakian, *op. cit.*, pp. 47,53.



paisaje eran para él «cobertura de conceptos». La diferencia básica residía en excluir de ella al Dios personal<sup>489</sup>. Los simbolistas propiamente dichos, aunque se deleitaban en usar la palabra *analogía* y sus derivados, entendían el paisaje como símbolo, que no tanto *cubría conceptos* como sintetizaba lo que era irreconciliable, incomprensible, ambivalente<sup>490</sup>. Su símbolo acogía el dualismo de varias ideas opuestas. En cuanto a la naturaleza, seguía desempeñando un papel primordial, pero ya en el plano interior. Los simbolistas esbozaban paisajes interiores, más interesados en los fenómenos del alma que del mundo exterior. De ahí la presencia del impresionismo poético en sus versos<sup>491</sup>. A. Machado confesó en 1930 que «Naturaleza es sólo un alfabeto de la lengua poética» que, además, es fuente de experiencias panteístas y anhelos idealistas<sup>492</sup>. El poeta simbolista aprecia el paisaje en cuanto le sirve de símbolo de sus experiencias, a menudo elevadas a categoría de *místicas*<sup>493</sup>. Pero la naturaleza en sí no tiene para él ningún atractivo. A pesar de que no falten referencias al paisaje interior en forma de jardín con sus flores, fuentes y otros elementos representativos, observamos que la visión del paisaje en Pemán está más cerca de los precursores del simbolismo que de los simbolistas como tales. La analogía aplicada a la naturaleza le lleva al poeta a afirmar el mundo exterior que, aparte de sus versiones adentradas, le interesa como un fenómeno independiente. Con frecuencia las criaturas le comunican cualidades.

El título *Las flores del Bien*, ineludiblemente sugiere puntos comunes con *Las flores del mal* de Baudelaire. La primera impresión que provoca es la oposición de términos. Recordemos que el significativo título del poeta francés se propuso descubrir la belleza de lo infernal para llegar a algún orden superior<sup>494</sup>. Se centró en la visión devastadora de la vida terrena que había surgido con el arranque de la modernidad, desde la cual saltaba a la vista la degradación del ser humano, su descenso al abismo y la

<sup>489</sup> *Op. cit.*, pp. 165,167. Cf. A. Balakian, *op. cit.*, pp. 30,53.

<sup>490</sup> Cf. C. Abastado: "The Language of Symbolism", en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, (ed. A. Balakian), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 92-93.

<sup>491</sup> J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 169. A. Balakian, *op. cit.*, p. 104.

<sup>492</sup> J. M. Aguirre, *op. cit.*, pp. 90, 170.

<sup>493</sup> Cf. C. Abastado, *op. cit.*, p. 93.

<sup>494</sup> A. Blanch: "La inversión de valores en la literatura moderna", en *El espíritu de la letra*, Madrid, PPC, 2002, pp. 340-344. M. Borghesi: "El pacto con la Serpiente", *30 Días*, año XXI, n° 2, 2003, p. 53. A raíz de los textos de Swedenborg surge la ambigüedad entre lo santo y lo infernal, la suma de lo alto y lo bajo en pie de igualdad, presente en el cosmos y en el hombre. Baudelaire y Rimbaud estaban fascinados por los fenómenos opuestos, sin conceder a ninguno el valor supremo. Incluso la llamada *alquimia* de palabras se proponía reflejarlo. Este dualismo fue propio de las corrientes esotéricas y contribuyó a la exaltación del decadentismo. Siguiendo sus pautas, al cielo se llegaba sólo pasando por el infierno. Cf. G. Allegra: "Lo esotérico y lo mágico en la literatura simbolista", p. 212. A. Balakian, *op. cit.*, p. 142. G. Gunn: *The Interpretation of Otherness: Literature, Religion and the American Imagination*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 34. J. O. Jiménez: "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)", en *El simbolismo* (ed. J. O. Jiménez), Madrid, Taurus, 1979, p. 47.

ausencia de valores positivos. El poemario de Pemán no discute directamente el de Baudelaire. El enfrentamiento directo entre los títulos anuncia más bien la confrontación de planteamientos sobre la belleza. Al autor de *FB* este alusivo título le sirvió para llamar la atención sobre una gran analogía que había elaborado, para describir la actuación del bien en el mundo. Su recurso consiste en presentar los frutos del bien, que son la belleza, la sencillez, la bondad, la humildad, etc. Para fomentar el mensaje del título, emplea diversas asociaciones sinestésicas, para atribuir a esas cualidades características propias de flores: su olor y color. Su propósito es facilitar la percepción y contemplación del bien, que entiende no sólo en términos de una acción edificante para los que la contemplan, sino también como algo intrínseco, el bien como un fenómeno omnipresente, excluido del tiempo. Remitiendo a la argumentación de P. M. Lamet, el autor de *FB* era un católico ortodoxo, así que ofreció una visión del ser humano y su entorno, en la que vuelve conscientemente al tradicionalismo. Presenta un mundo pacífico y armónico, donde el hombre participa en la unidad de la creación sostenido por la gracia divina<sup>495</sup>. El poema “Las flores del bien” abre el libro y anuncia cierto diálogo temático con Baudelaire. Los iniciales versos: «¡El Bien tiene sus flores, como tiene/ la tarde su canción!» remiten al concepto de la belleza del bien y justifican el título del libro. Veamos un fragmento del poema:

¿No basta esta melodía  
y esta esencia  
de las flores?

¡Qué exacta correspondencia  
de lo que es pura presencia  
y lo que son ruiseñores!

Todo el campo es la expresión  
segura de un Dios que viene. (*O*, V, p. 22)

Un acento simbolista de fusión sinestésica de artes se presenta en un cuadro impresionista en el poema y con una intensa concentración de colores. El poeta habla de la «canción» de la tarde, de la «melodía» de las flores, utiliza el verbo *pintar*; y el bien tiene «flores», es decir, se manifiesta en forma visible. Destaca la noción de «correspondencia», término alusivo a las *correspondencias* de Baudelaire. Sin embargo, vemos que el poeta de alguna manera discute la brumosa proclamada por el simbolismo, porque su correspondencia es «exacta» y en la naturaleza percibe una «expresión segura». Si tenemos

---

<sup>495</sup> Cf. también G. Gunn, *op. cit.*, p. 34.

en cuenta que Pemán vincula la belleza de la creación directamente con Dios, podemos decir que devuelve las *correspondencias* a sus cauces de analogía tomista, es decir, la hace más vertical. Utiliza los recursos simbolistas pero da un salto temporal atrás en cuanto a sus raíces ideológicas.

Para los herederos de Goethe, Byron, Vigny, Schelley, Blake y Baudelaire, el bien y la inocencia empezaron a asociarse con la pasividad y el estaticismo, mientras que el mal con el dinamismo y progreso<sup>496</sup>. También con respecto a este concepto, la poesía de Pemán se propone volver al planteamiento anterior a ellos. En “Las flores del bien” ya tenemos un presagio de vincular ese dinamismo con el bien («Dios que viene»). Sin salir del espacio prologal del libro encontramos “Proclamación de la sencillez” que se convierte en una exposición metapoética del principio analógico. El poeta de nuevo traza explícitamente el eje vertical de belleza-Dios y el dinamismo. La creación conecta con el amor y la belleza (*ibid.*, p. 26). Otro poema, “Soledad 5”, vuelve al mismo esquema de fusión de música y color, la *exactitud* con que las criaturas hablan del amor:

La voz, el viento, la llama...  
¡Todo alude al amor para quien ama!

Organeaban los vientos  
delgados, por los alisos.

Exactos en sus acentos  
y precisos  
versos cantaban dorados  
con un dejo de amargura.

La palmera, su cintura,  
de rojos oros quemados  
se vestía.

Se iba muriendo lentamente el día,  
como un flor.

¡La voz, el viento, la llama:  
todo aludía  
al amor! (*ibid.*, p. 30)

Para Pemán el mundo es bello y lleno de música también fuera del poema, en cierto contraste con el contenido ideológico del simbolismo.

---

<sup>496</sup> M. Borghesi, *op. cit.*, pp. 53,56-57.

### 1.4.5.3. Otros puntos de contacto con el simbolismo.

El símbolo posee cualidades esenciales para la poética de Pemán: la sencillez, la síntesis, el conocimiento y el valor intelectual. Todas se insertan perfectamente en las exigencias de su poesía. La lírica religiosa por antonomasia precisa expresarse con símbolos y todo tipo de recursos que expresen diversas experiencias en una síntesis<sup>497</sup>. Una de las características de la poesía simbolista es la relevancia que presta a la sencillez del lenguaje, cercano al habla coloquial. La necesidad de esa sencillez se tradujo en el empleo de imágenes que en general suelen ser accesibles y reconocibles. Así escribían J. R. Jiménez y Antonio Machado<sup>498</sup>. A la comprensión de Pemán nos llevan, además, las ideas de H. Brémond servidas en el debate sobre la poesía pura. El símbolo se convierte en el único medio oportuno para conciliar las facultades humanas, según la definición de De Visan, que el abate francés cita: «los símbolos; gracias a ellos solamente podemos llegar a ese estado que se llama “místico” y que es la *síntesis del corazón, la RAZÓN y los sentidos*»<sup>499</sup>. Y elogia el acceso al misterio proporcionado por la síntesis<sup>500</sup>. La simplificación y síntesis del símbolo cumplen las exigencias impuestas por los comunicados religiosos en la literatura. En su caso, también para H. Gardner es esencial la unión de «sencillez» y «condensación» que, sin embargo, no pueden ser del todo claros si quieren permanecer en el ámbito de lo insondable<sup>501</sup>. Asimismo, para introducirnos en su mundo, Pemán prefiere los recursos sobrios pero expresivos, situados en el marco de sus premisas de sencillez, exactitud y humildad. Siempre que no olvidemos el parentesco de este ideario con la poesía popular.

El uso de la analogía en el lenguaje religioso es propio de discursos poéticos que tienden al conocimiento de la realidad<sup>502</sup>. Entronca, como hemos dicho, con Baudelaire, a partir de quien los poetas ponían más énfasis en el empleo del intelecto que en el sentimiento<sup>503</sup>. El objeto interesaba en la medida que facilitaba trascender su aspecto formal: «el *pensamiento* es más importante que la *flor*, y (...) la apreciación de la sensación terrena es importante sólo en cuanto ilumina el entendimiento de lo divino»<sup>504</sup>. Los ejes

---

<sup>497</sup> Cf. T. R. Wright, *op. cit.*, p. 152. P. Avis, *op. cit.*, p. 81.

<sup>498</sup> Cf. J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 67. A. Gullón: “La formación del símbolo en Antonio Machado (percepción y lenguaje)”, en *El simbolismo* (ed. J. O. Jiménez), Madrid, Taurus, 1979, p. 277.

<sup>499</sup> H. Brémond, *La poesía pura*, p. 92. Las letras en cursiva y en mayúsculas son de H. Brémond.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>501</sup> *Op. cit.*, p. 97.

<sup>502</sup> Cf. P. Avis, *op. cit.*, p. 76.

<sup>503</sup> A. Balakian, *op. cit.*, p. 65.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 33.

mencionados se encuentran en la poética de Pemán, pues la poesía es para él esencialmente conocimiento intuitivo<sup>505</sup>. Su declaración de 1936 recoge la idea de simplificación y síntesis, imposibles básicamente en géneros que no sean la poesía<sup>506</sup>. La simplificación es consecuencia de la visión sintética de la realidad y lleva a la posesión: «El conocimiento que de ellos [los objetos] tenemos, se convierte en conocimiento real en visión directa, casi en posesión. (...) Sin discurrir, ni razonar sobre él, el poeta *intuye* sintéticamente todo ese silencio: lo siente en sí, lo posee, lo saborea»<sup>507</sup>.

El simbolismo fue una corriente de «re-humanización» de la literatura y se concibió con el propósito de combatir la finalidad puramente estética de la poesía<sup>508</sup>. En la poesía de Pemán la presencia del símbolo y de la sinestesia se afirma a finales de los años 20, con la publicación de *RR* en 1929. Asimismo, en el nivel formal coincide con la corriente de la rehumanización. Al revisar la actitud de Pemán ante la poesía pura sabemos que el poeta se empeñaba en el contacto con la realidad, en todos los niveles: la realidad como referencia, como objeto de conocimiento y la finalidad comunicativa de la poesía. En todos los poemarios de Pemán, e incluso al inicio de algunas secciones temáticas de recopilatorios amplios, aparecen poemas introductorios. El poeta suele explicar en ellos su poética, premisas artísticas y vitales. El rasgo permanente de éstos y de la mayoría de otros poemas es su búsqueda de un *tú*, bien sea en la figura del lector o en el receptor constituido dentro del poema. Podemos suponer que este hábito se estimuló por el simbolismo, del que dice J. M. Aguirre: «Hay siempre en él una colaboración del *tú*, es decir, de otros sujetos»; el «poeta simbolista muy raramente se olvida de su lector, en quien reconoce un semejante, un hermano»<sup>509</sup>. Efectivamente Pemán nunca perdía de vista al lector y tendía a comunicarse con él, sin renunciar a su premisa de *misterio*<sup>510</sup>.

El poemario *PS*, la serie de “Poesía sacra” de *OC*, VII y *FB*, el libro pemaniano más marcado por el simbolismo, están compuestos con unas bases firmes de neopopularismo, entendido como técnica y clima poético, más que por sus temas. La poesía popular transformada por el simbolismo es otra característica constante no sólo de A. Machado o J. Ramón Jiménez sino de esta tendencia en general: «El contenido del

---

<sup>505</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 114.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>508</sup> J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 47. El símbolo analógico se asimiló fácilmente en la época modernista en España. Lo desestimaron las vanguardias, pero al resumir el paso de la poesía pura a la rehumanización de la poesía, A. Blanch demuestra que éste tiene un vínculo estrecho con la vuelta al símbolo. En *La poesía pura española*, pp. 136-137.

<sup>509</sup> *Op. cit.*, pp. 47,100.

<sup>510</sup> Cf. A. Balakian, *op. cit.*, pp. 195,198.

folclore es, para los simbolistas, la expresión más desnuda y pura del espíritu que ellos quieren incorporar en su obra. La lírica popular es una de las efectivas “influencias” aceptadas por estos poetas»<sup>511</sup>. La lírica del folclore le fue afín al simbolismo por ser íntima y universal al mismo tiempo, por ser *despersonalizada* y por proporcionar símbolos, que fueron ya identificables en la conciencia del lector y, por otra parte, lo suficientemente manejables como para construir mundos misteriosos<sup>512</sup>.

En muchos poemas religiosos de Pemán de raigambre simbolista salta a la vista la ausencia de referencias históricas concretas, salvo alusiones a un *tú* particular. Este rasgo se debe al intento de universalizar las experiencias; y sólo parcialmente, por la búsqueda neopopularista y simbolista del «lenguaje universal del intercambio poético»<sup>513</sup>. La misma falta de reminiscencias se dio antes en Juan Ramón: «La actitud estática frente al mundo tiende a simplificarlo en una concepción espacial reducida a la visión del presente (falta a Jiménez el sentido histórico, tan notable en la mayor parte de los modernistas españoles...)»<sup>514</sup>. Así se traducía la «pureza» simbolista<sup>515</sup>.

Pasamos revista ahora a algunos versos representativos de Pemán, cuyo denominador común es la correspondencia entra los diversos niveles de sensaciones (sinestesias), el dinamismo (del bien, en su caso), el intento de descifrar el mundo en la poesía, la materialidad y la espiritualidad de la criatura, la ausencia de ámbitos urbanos y la versificación irregular. Los poemas tempranos ensayan el simbolismo con cierta timidez, por ejemplo, “Hermandad de la tarde” (*OC*, I, pp. 377-378). Se vislumbra en “Nuevo arte poético”, “Cantar nuevo”, “La deseada”, que cuenta la búsqueda de la amada con aire de ensueño y en las fronteras de lo subconsciente: «Y era/ mi correr como dulce/ fuga de música lenta,/ notada sobre un pentagrama/ de celajes y estrellas»; la música del cielo presente en el hombre: «mi corazón nadaba/ fuga de música lenta» (*ibid.*, pp. 767-768). Además aparece en “Es tarde y tengo miedo” donde la tarde anuncia la muerte que despierta temor por ser innombrable (*id.*). Un estilo semejante presenta “De regreso” con distanciamiento temporal («ruiseñores de ayer» y el «pájaro encantado» de la infancia) y la serenidad melancólica (*ibid.*, pp. 772-773).

En *RR* la influencia simbolista se observa en algunos poemas sin matiz religioso explícito, como “Tierra y cielo” o “Barrio de los marineros”:

---

<sup>511</sup> J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 72.

<sup>512</sup> *Ibid.*, pp. 74-76.

<sup>513</sup> A. Balakian, *op. cit.*, p. 21.

<sup>514</sup> E. Nedermann: “Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas”, en *El simbolismo* (ed. J. O. Jiménez), Madrid, Taurus, 1979, p. 164.

<sup>515</sup> J. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 99.

Se iba la canción doliente  
sobre la brisa hacia los  
mástiles ensangrentados  
de poniente y de ilusión. (O, XIV, p. 112)

Entre los versos religiosos destacan “La tristeza del padre mar”, “Balada de la dudas del lego” (*ibid.*, pp. 135-136), y “Se iba el pensamiento mío” con su «quimera» y el énfasis en la primera persona del yo poético. En *SDM* llama la atención “Nocturno de la cascada del parque”. El simbolismo ya aumenta en este libro. Aparecen con frecuencia mar, noche, estrellas, flores, viento, primavera, pero en la mayoría de los casos se trata de contextos populares, sin matices religiosos. El “Segundo cancionero” funde el neopopularismo con el simbolismo en “Dentro de mi corazón”, la tercera y la cuarta de “Ocho canciones de amor”. Citamos el ejemplo de “Yo me asomé al pozo oscuro”:

Yo me asomé al pozo oscuro de  
mi silencio interior.

Era un inmenso verdor  
tembloroso e inseguro,  
triste y hondo.

Y en el fondo  
un ángel blanco, sin luz,  
ahogado en las aguas muertas,  
en cruz las manos y abiertas  
las alas también en cruz... (O, XIV, p.165)

“Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” son otro caso interesante (*ibid.*, pp. 175-179). Este poema abunda en las expresiones de lo indefinido: «nublados», «canción oscura», «oscuro» verso, «brumas», «indecible», «insólito», «sondeos», «balbuces», «tarde oscura», «sin nombrar», «se aleja», «lejana equivalencia». “Canción del ser inmóvil” incluye el motivo del agua, sinestias, fusión de pintura, música y escultura. En el ciclo de “Canto libre” destaca “Introducción al canto libre” donde el simbolismo funciona paralelamente a ciertas notas de Gabriel y Galán. En el horaciano “Otoño” aparece «una elegancia de melancolía» al lado de versos optimistas: «Cielo de las vendimias: blanco toldo/ de perlas extendido,/ por el amor de Dios, sobre los hombres». El simbolismo tiñe “Profesión de la pura belleza”, “Ella y la lluvia”. Otros versos de esta índole se observan en “Mar de Cádiz” (O, XVI, p. 448). Encontramos otros ejemplos en “¿Por qué te han dejado en casa?” («Cortan ráfagas ligeras/ el silencio de cristal») (*ibid.*, p.

455). También en el poema “Sirena”, sin contexto religioso. Y en “Poesía” («fina/ la seda lenta de mi vida hilaba/ un huso de cristal») (*OC*, I, pp. 741-743). El libro de *PS* cuenta con numerosos ejemplos del simbolismo cristiano de Pemán, por ejemplo, en “Advenimiento”, “Ante-conocimiento de Dios”, “Cuerpo”, “Romance de los cargadores de la Isla”, “Nueve consideraciones ascéticas”:

Tú, Señor, en tu torre de silencio  
y lejanía, estás sobre la arena  
de mi desolación.

Por el vaivén que mueven en su altura  
displicente, las hojas de las palmas,  
he adivinado el soplo de tu amor...

¡Pero no lo he sentido  
llegar hasta la arena  
de mi desolación!

(...)

¡Ay, alma mía,  
destrézale las llamas  
rubias de tu pasión! (O, V, pp. 187, 189)

En “Mi soledad sonora” y “Cuatro canciones místicas” es patente la influencia simbolista asimilada por el neopopularismo:

Por los tejados del alma  
mojados del sol y Gracia  
me han nacido flores blancas.

Se acuesta el aire en mi altura  
en lechos de flor y lluvia.  
Se peina de luz mi angustia. (*ibid.*, p. 176)

La “Poesía humana” de *OC*, I incluye “Confesión” y “Abandono” con un tópico del jardín interior:

Sembraré mi jardín de adormideras  
y, respirando su mortal veneno,  
de un abandono lánguido y sereno  
iré llenando, amor, mis primaveras. (*OC*, I, p. 668)

En el poema citado aparece además el vocabulario peculiar: «lejano fin vago y celeste», «azar», «incertidumbre». Sin embargo, el simbolismo nostálgico de estos versos se combina más adelante con el cristianismo y con la expresión de esperanza.



De las secciones de *FB*, “Soledades” e “Interludio de concierto” son las más simbolistas. En *Confesión general* el poeta indica la raigambre simbolista de “Soledades” por su afán de buscar lo universal en la intimidad: «una a una están buscadas en el fondo menos anecdótico de mi espíritu, sacadas de esa agua última de nuestro “pozo interior” que es ya parte de las venas más profundas de lo universal humano» (*O*, XVII, p. 166). Su estructura está determinada por la existencia del jardín interior, significativamente aludido en el centro del ciclo. Pemán señala el contraste entre el contenido interiorizado de “Soledades” y el resto del libro:

Pero me parece tener observado que toda la zona más anecdótica, andaluza, religiosa o familiar, está escrita o pensada frente al paisaje ancho, campero y soleado que tiene por mirador el almejar de mi finca, mientras que las “Soledades” me nacieron, casi todas, en el jardín que está al lado de la casa y que, medio abandonado y en plano más bajo, traiciona la crudeza solar de aquella campiña, y juega, sobre todo en el crepúsculo, a ser sombrío, dorado, tristón y juanramoniano (*id.*).

Surgen notas de lo pasajero o estéril: «soplos perdidos del viento», «nadas de luces que vuelan» (“Soledad 11”), «secas horas malas», «fragancia de rosa mustia» (“Soledad 13”), «moría», «el profundo eco paciente», «campo en la lejanía», «voz del olvido», «lejano», «apagaba» (“Soledad 8”), «De esta rosa que te he dado/ deja que quede el aroma/ de un recuerdo deshojado» (“Soledad 29”). Connotan apagamiento y resignación. “Soledad 24” de resonancias juanramonianas contrasta la noche, que aquí parece más simbólica que exterior, con «blanca y amada esperanza», «el sol de hoy». En “Soledad 25” encontramos ecos populares dentro del cuadro melancólico de la puesta del sol. El mundo vegetal se traslada al interior. Las referencias sensoriales y el color rojo de las nubes contribuyen a la plasticidad del poema. El ambiente otoñal de ocaso prevalece en “Soledad 7”. El poema ofrece un cuadro de la estación que describe y sus imágenes están al servicio del simbolismo.

“Interludio de concierto” se compone de cinco “Nocturnos” con numerosas alusiones a la poesía de J. R. Jiménez. Aparecen términos musicales y el silencio. Llama la atención la acumulación de colores y sonidos en consonancia con el ambiente. En “Nocturno III” se oye un canto, cigarras, llanto, crujido; en “Nocturno IV”: cigarras, llanto, ruiseñores, igual que en “Nocturno V”. Entre los elementos claves podemos enumerar: el recuerdo, la sombra, la luna, las hojas caídas, los nardos y añiles, el color amarillo, el motivo del camino, el dolor, la soledad, el llanto, la fuente, el color plateado de las acacias.

En “Nocturno I” llaman la atención los términos de lo vago. Como ejemplo, citamos “Nocturno IV”:

...Lloraban princesas  
de cristal, sin novio ni flor, en la fuente.

Iba un caballero silenciosamente  
hacia Dios con su rosa amarilla.  
(...)  
Quedaban ardientes pavesas  
de sol, en el canto  
de los ruiseñores  
y en esas espesas  
alfombras de flores  
mojadas de llanto. (O, V, p. 56)

Y “Nocturno V” con numerosas sinestesias:

Nocturno: ¡dime el nocturno  
que no se canta!

El del campo blanco, lento, taciturno.  
El del árbol ciego que canta,  
y levanta sus ramas al cielo.

El del infinito anhelo.

El de la pena de entender.

El de la gloria en que el amor se empeña.

El del misterio de querer  
sin saber  
si es la carne que ladra o es el alma que sueña.

El del campo blanco, lento, taciturno;  
el del viento sonoro que espanta.

Nocturno: ¡dime el nocturno  
que no se canta! (ibid., p. 57)

En otros poemas del libro vuelve a veces la vaguedad o la aridez: «un canto de penas por el viento» (“Andante apasionado”), «embriagada y temerosa/ música de los vientos en la altura» (“Oración a la luz”), «pura ceguera del viento» (“Gozo e incertidumbre del nuevo hijo”), “Canción del benjamín”. Es paradójico el caso de “Proclamación de la exactitud”. El título en ocasiones parece contradecir el aire de ensueño expresado por «una lenta y nublada lejanía» que envuelve el pensamiento del poeta. Los

“Ejercicios espirituales”, funden simbolismo con neopopularismo y la poesía meditativa. Como ejemplos citamos: «cuchillo en el viento celoso del nardo», «la tarde que muere entre azules y rojos» (“De la Creación”), «Desalojar quisiera de estos bellos/ bultos de turbación alma y memoria» (“Propósito 3”), «la fuente turbia del deseo» (“Propósito 4”), “Del Dios-Hombre”. Un fragmento de “Del pecado” presenta a Dios como pintor; el poeta juega con luz, sombras y la transposición de color a lo largo del poema:

Tú hiciste la luz pura.  
Yo hice la noche oscura  
porque luciera más tu estrella.

Tú con verde de sol, Señor, pintaste  
el árbol con luz; y yo, con ella,  
la sombra que da el tronco, por contraste,  
gracia y cintura núbil de doncella.

Tú hiciste la cerrada plenitud  
del número, del astro y de la danza.  
Yo hice la esperanza,  
Señor, y la inquietud. ( *ibid.*, p. 66)

Otros ejemplos de procedimientos simbolistas de *FB* encontramos en “Tres cantares”, “Hijas”. Los tópicos simbolistas de misterio, estancamiento, sinestesias convergen en “Lento”:

¡Aquella tarde en que se perdió el viento!

Todo el pinar era un quieto,  
gris, inmenso,  
misterio.

Pupilas de un oro muerto  
se asomaban por los huecos  
de los troncos. El silencio  
era de metal. El tiempo,  
inmóvil. Y lento  
el paso del agua, muerto.

¡Aquella tarde en que se perdió el viento! ( *ibid.* p. 63)

En la serie “Poesía sacra” en *OC*, VII el poema “Hombre caído” contiene una enorme carga simbólica y metafórica. También “El poeta, sacerdote”, “La Madona de Port Lligat”, “Berenice, llamada la Verónica”. Añadimos “Mes de mayo en Mérida” (*OC*, VI). La “Poesía humana”, publicada con posterioridad a *FB*, que no renuncia a recursos

simbolistas (*O*, XIV, pp. 213-228). Así observamos en “Verso del mundo”, “Ya no”, “Sentimiento”, “Canción de ser como mayo”, “La canción olvidada”.

#### 1.4.5.4. La influencia de Juan Ramón Jiménez.

Los puntos sustanciales comúnmente reconocidos del magisterio de Juan Ramón se resumen en la depuración del estilo, la exactitud de la forma y el subjetivismo del contenido, la necesidad de perfeccionar el arte, la rosa como paradigma de belleza, la combinación de lo erudito y lo popular, los motivos de la primavera, el ruiseñor, la desnudez, la rosa, el jardín, el uso abundante de pronombres, la inclinación a la transparencia, la inmensidad y la versificación irregular<sup>516</sup>. La coincidencia se hace más patente a la hora de observar la vecindad de muchos elementos semejantes en un solo poema. Con frecuencia Pemán parte de símbolos juanramonianos para elaborar significados distintos. Desarrolla a menudo campos semánticos diferentes de las mismas imágenes. Para ver su amplitud, remitimos a los apartados estilísticos del último capítulo de este estudio. Aquí nos limitaremos a mencionar los ejemplos más significativos y señalar puntos de semejanza. Por una parte, muchos de esos motivos ya tienen un lugar

---

<sup>516</sup> La huella de Juan Ramón suscita la pregunta sobre la posible influencia del krausismo en la poética de Pemán. Jiménez como poeta marcó el aspecto y el contenido formal de la poesía pemaniana, pero faltan datos para justificar la relación ideológica con el krausismo, mientras que destacan más las diferencias. Empezando por el hecho de que no se relatan contactos de Pemán con la Institución Libre de Enseñanza, ni con la Residencia de Estudiantes. A las ideas de Karl Christian F. Krause (1781-1832) filtradas a través de F. Giner de los Ríos se acopló J. R. Jiménez, al lado de Ortega y Gasset, Marañón, Federico de Onís, Américo Castro, etc. A primera vista, tales conceptos como la sencillez, la lírica popular, la belleza ética, el perfeccionamiento, parecen entroncar con el krausismo. Sin embargo, la síntesis sencilla y su exactitud, en Pemán está más cerca del conocimiento tomista. La lírica popular, como hemos mencionado, entró en la esfera del simbolismo en general, independientemente del ámbito español. La belleza en Pemán es analógica y refleja al Dios personal. La plenitud y el infinito en su poesía tiene más parentesco con la persecución del ideal platónico. El perfeccionamiento de forma corresponde a la solidez del poeta *artesano*. La diferencia básica que Pemán no pudo haber aceptado en el nivel ideológico residía en el planteamiento sobre Dios propuesto por el krausismo: se planteaba la existencia de Dios en dependencia de cómo le concibiera la subjetividad humana, la propia conciencia de uno, como una esencia impersonal, con independencia de influencias éticas externas. Además, Dios se convertía en objeto de conocimiento científico, con herramientas racionales, excluyendo la doctrina cristiana de la revelación y de la fe. El pensamiento postkantiano de Krause es otro factor diferenciador. En el apartado 1.4.4 que consideraba la actitud de Pemán ante la poesía pura, y dada la impresión que le produjo la lectura de Maritain, vimos que ni Kant ni los postkantianos contaban con su reconocimiento. En general, hay que recordar que la implantación del krausismo en España desde el principio sintonizó con una ideología política concreta, la liberal en este caso. Así que Pemán, como monárquico, no se identificaba con ese trasfondo. Lo que sí puede confirmarse es que Pemán se incorporó con mucha naturalidad en la corriente literaria que unía lo popular y lo culto, y que se alimentaba de la obra de los poetas con bases krausistas. Pueden resultar aclaratorios los estudios sobre el krausismo, por ejemplo, de A. Jiménez García: *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Cincel, 1986. J. López Morillas: *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, Lumen, 1990.

asentado en la lírica popular pero, por otra, hay ciertos contextos, que podemos llamar más espiritualizados, que aparecen especialmente en Juan Ramón. Son imágenes filtradas por la tradición simbolista y el ideario juanramoniano. En él la fuente no sirve sólo para representar hiperbólicamente llantos, o servir de espejo para la amada, sino que también es una fuente de anhelos o de eternidad. La primavera aparece en el contexto de ilusión primaria o la inspiración. O todo lo contrario, connota los esfuerzos infructuosos. Pemán hereda de Jiménez la tendencia al impresionismo poético mucho más condensado que el de Gabriel y Galán. Coincide también en el uso de colores puros: el rojo, verde, azul. Salvo que evita tonos de negro, raras veces se permite el gris, y más bien apuesta por lo blanco, dorado y luminoso. Rompe a veces el esquema juanramoniano, por ejemplo en “Poesía”, donde las rosas amarillas connotan los valores positivos de alegría y belleza.

El simbolismo de Jiménez se ajustaba a la exigencia de descifrar el código de la naturaleza en función de sus propios estados anímicos<sup>517</sup>. Las flores cuentan con un tratamiento privilegiado como «el quinto elemento natural», constante en la mayoría de las enumeraciones, simboliza la verdad, el bien y la belleza<sup>518</sup>. En el discurso de 1936, Pemán se fijó en la imagen de la rosa en la poesía: «la rosa de los poetas: esa rosa típica que es una síntesis de ideas, imágenes y sentimientos, elaborada a través de los siglos, por esos luminosos poseedores de las rosas, que son los poetas»<sup>519</sup>. El poema pemánico “La rosa” (*O*, XIV, p. 154) ilustra esta reflexión y hace inevitable el recuerdo del verso de Juan Ramón: «Todas las rosas son la misma rosa» de *Poesía*<sup>520</sup>. Pemán entroncaba con el afán de la belleza en Juan Ramón, y subrayaba que para éste «la Belleza era un valor social. Era casi médula de la sociología andaluza» (*O*, XVI, p. 267)<sup>521</sup>. La rosa y la flor en general es para Pemán expresión de belleza, aunque lo que le diferencia de Jiménez es su procedencia de la belleza de Dios personal. Los paisajes interiores del melancólico jardín pemánico recuerdan a los de Juan Ramón en “Abandono”, “¡Aquel rondar de unas palomas!” (*RR*) y, sobre todo, en “Soledades” de *FB*. En este caso Pemán reconoce explícitamente este parentesco, como hemos visto antes. El jardín como espacio íntimo de tristeza apareció en los versos de Juan Ramón en *Jardines lejanos*, *Rimas de sombra*, *Primavera* y *sentimiento*,

<sup>517</sup> “Estudio preliminar” de Javier Blasco en *Segunda Antología*, Madrid, Espasa, 1998, p. 70.

<sup>518</sup> E. Ríos: *La rosa y Juan Ramón*, Bilbao, Emilio Ríos, 1993, pp. 7-9. Según el poeta, no asimiló el modernismo ni el simbolismo por su valor estético sino por haberle posibilitado crear «paisaje del corazón» o «paisaje del cerebro». Cit. en F. Ynduráin: “Hacia una poética de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, nº 1, 1978, p. 8.

<sup>519</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p.118.

<sup>520</sup> “¡Amor!”, en *Selección de poemas* (ed. G. Azam), Madrid, Castalia, 1987, p. 147.

<sup>521</sup> Su belleza no sólo era espiritual sino también ética y relacionada con el bien, rasgo heredado del krausismo. J. Blasco en *Segunda Antología*, p. 51.

*La soledad sonora, Piedra y cielo*. Este lugar le ayudaba a escapar fuera del mundo y allí pudo cultivar los sentimientos. Igual que en Pemán iba asociado con el vocabulario de: soledad, silencio, serenidad, tranquilidad<sup>522</sup>. En *Arias tristes* (1911) de Jiménez fue un espacio cerrado interior de inspiración que producía rosas-poemas a semejanza de lo que luego realizará Pemán en “Nuevo arte poético” o “Soledad 15” (*FB*)<sup>523</sup>. Para Pemán la primavera y el ciclo estacional funcionaba en el nivel interior, en consonancia con el Juan Ramón de “La soledad sonora”, “Septiembre”, *Elejías* o *Baladas de primavera*.

Es común para ambos poetas el interés por la lírica popular, que supone la importancia del ritmo y musicalidad, el estribillo, el ajuste entre el sentimiento y la naturaleza<sup>524</sup>. Pero sobre todo se justifica por el apoyo en la cultura, otra parte del legado krausista, como recurso para llegar a la síntesis y sencillez<sup>525</sup>. Juan Ramón es conocido por su afán de encontrar pureza, perfección del arte y por la persecución de lo infinito. Para él la palabra exacta debía coincidir con la naturaleza de las cosas<sup>526</sup>. Es paradigmático el verso de *Eternidades*: «¡Intelijencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!»<sup>527</sup>. Encontramos referencias semejantes en Pemán a su insistencia en el *intelecto* o la *ciencia* de la poesía y la búsqueda de exactitud de la *idea* en el poema, y del acierto en la palabra. Aquí está implícita la necesidad de perfeccionar el arte. Una nota sobre Juan Ramón y la evocación de sus versos “Vino primero pura...”, le sirvió a Pemán de ejemplo en sus reflexiones sobre la dirección de evolución de la poesía<sup>528</sup>. La variación sobre este poema se esconde también en “Anhelo”, donde la belleza es un *tú* personificado, viene *desnuda* y *pura*, pero aparece con otra forma verbal de *venir*:

¡Ven, con los pies desnudos, sobre el césped,  
 porque el viento dormido no te sienta,  
 tú, Belleza sin cuerpo y sin contorno,  
 tan pura en la orgullosa  
 nada de lo imposible! (O, XIV, p. 190)

<sup>522</sup> M. Álvar: “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, *Boletín de la Real Academia Española*, septiembre-diciembre 1981, pp. 407,413.

<sup>523</sup> Cf. M. I. López Martínez, *op. cit.*, p. 256.

<sup>524</sup> G. Siebenmann, *op. cit.*, p. 115.

<sup>525</sup> Decía Juan Ramón: «No creo (...) en un arte popular esquisito -sencillo y espontáneo-. Lo esquisito que se llama popular, es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido. (...) La sencillez sintética es un producto último -los primitivos, que, claro es, no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia- de cultura refinada. No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte». *Segunda Antología*, p. 384.

<sup>526</sup> J. Blasco en *Segunda Antología*, pp. 20,50-53.

<sup>527</sup> *Segunda Antología*, p. 339.

<sup>528</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 133,134. Véase el poema “Vino primero pura” de J. R. Jiménez, en *Selección de poemas*, 1987, p. 130.

El contenido de “Anhelo” muestra una cesión consciente al modelo de Juan Ramón, porque la belleza en Pemán habitualmente se presenta *exacta* y encerrada en formas, tal como en “Profesión de la pura belleza”, donde ella también es un *tú*. El concepto de la *desnudez* de la poesía, reiterado en Juan Ramón, aparece también en “Introducción al canto libre”, “Preparación de la palabra mística” (*PS*), “Proclamación de la humildad” (*FB*), “Soledad 14” (*FB*).

El poeta justificaba los preceptos de la exactitud de forma, plenitud, precisión de palabra, y sencillez por su afán de volver a la artesanía en la poesía. La planteaba como fruto del pensamiento y expresión de una *ciencia*. Sin embargo, esas premisas aparecen con la misma configuración en los comentarios de Juan Ramón a *Segunda Antología* de 1922, donde insistía en la necesidad de esa disciplina en el quehacer poético.

¿Qué es entonces, sencillez y qué espontaneidad? Sencillo, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado “sin esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, solo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado, no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija, para “conseguir” eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza.) De otro modo, volviendo la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.

Lo conseguido con los menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo. Por lo tanto, una poesía debe ser sencilla y complicada a un tiempo, según lo que pretenda expresar.

Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto. Se exige perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en jeneral. A un poeta, no sólo no se le suele exigir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga, como signo de decadencia (...). Pero el arte es ciencia, también<sup>529</sup>.

También la suposición que la plenitud se revela en una forma y en el clasicismo, coinciden con el ideario de Pemán<sup>530</sup>.

El poeta aprovecha en algunos casos la acumulación de pronombres posesivos para reforzar la expresividad. Fue un recurso frecuente también en Juan Ramón. E. Nedermann interpreta esa «concentración en el yo» como causa del «sentido estático del cosmos». El mundo se considera sólo en referencia al punto central del *yo* y se *subordina* a él. En consecuencia, el mundo se vuelve melancólico si el propio poeta lo es<sup>531</sup>. Pemán heredó la tendencia a construir poemas alrededor de pronombres, pero discrepa de ella, en cuanto su poesía se dirige casi siempre hacia un *tú*. Este rasgo, junto a la abundancia de poemas

---

<sup>529</sup> J. R. Jiménez: *Segunda Antología poética (1898-1918)*, pp. 89, 384-385.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>531</sup> “Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas”, en *El simbolismo*, p. 163.

dirigidos al lector, le aparta de Juan Ramón para quien la poesía se escribía para una «minoría», sin interés por hacerla comprensible para el receptor<sup>532</sup>.

En muchos poemas notamos palabras distintivas como «quimera», el motivo popular de «no sé qué», dentro de poemas cultos y simbolistas. Mencionamos como ejemplos: “De regreso” («no sé qué laberintos», «ruiseñores de ayer», etc.), “Mar de Cádiz” (*O*, XVI, p. 448), “Y la paz de los faluchos” («un no sé qué infinito») (*ibid.*, p. 452), “Cuando todos se hayan ido” (*RR*). “Retrato”, poema encabezado por una cita de Juan Ramón, parece aludir también en la forma a su estilo, por el uso de pronombres y la imagen de primavera. En “Se iba el pensamiento mío” (*RR*) aparece la primavera, la quimera y el camino. La condensación de belleza en la rosa y el jardín interior surge en “Nuevo arte poético”. La primavera personificada que camina con «el pie desnudo» aparece en “Pérgola” (*O*, XVI, p. 425). “Soledad 12” y “Soledad 14” junta la desnudez y la primavera, la melancolía nocturna predomina en “Soledad 24”. Juan Ramón se hace especialmente presente en los cinco “Nocturnos” de *FB*, que repiten el juego de motivos presente en *Aires tristes*: luna, campo blanco, tristeza, alma, languidez, rosas y una vaga figura femenina, la quimera, las acacias; surgen añiles, rosa amarilla, nardo. La presencia lunar connota melancolía y monotonía. Ambos poetas se fijan en el intenso colorido de las puestas del sol. En los poemas “Ocaso” (*La realidad invisible*) y “Amor” (*Piedra y cielo*), Jiménez interioriza la puesta de sol: «poniente de fuego», «transparente de luz, de fuego, de oro». En *FB* de Pemán encontramos las mismas notas, por ejemplo, en “De la Creación”, “Las flores del bien”, “Proclamación de la exactitud”, “Proclamación de la sencillez”, “Soledad 5”, “Soledad 8”, “Retorno. Paz”, “Hijas”, etc.

#### **1.4.5.5. El simbolismo de los hermanos Machado.**

Los poemas que recuerdan a Antonio Machado son más bien incidentales pero aparecen en la poesía de Pemán con cierta regularidad. Saltan a la vista especialmente en *RR*. Son los que incluyen motivos de fuente, jardín, ensueño, un recuerdo melancólico, aprovechados en los moldes populares. A diferencia de los demás poemas religiosos de Pemán, que reiteran referencias a lo exacto, los de aire machadiano se permiten la

---

<sup>532</sup> *Segunda Antología*, pp. 91, 386.



difuminación de contornos entre la realidad y el sueño. La naturaleza suele confundirse con los estados anímicos del sujeto lírico. Pemán apreciaba en A. Machado su «poder de simplificación y síntesis»<sup>533</sup>. El joven Pemán le rindió homenaje en “Nocturno de primavera en Sevilla” con el motivo central de la fuente, evocadora de ensueño (*OC*, I, p. 451). Es muy parecida “Canción de la estrella” (*ibid.*, p. 373), “Canción, que en plumas, al viento” (*ibid.*, pp. 376-377), “Duerme, corazón” («que el sueño es mayor verdad/ porque es la verdad del alma») (*ibid.*, pp. 372-373), “Peregrinar y soñar” (*NP*), con motivos del camino, del sueño y de Castilla (*O*, XIV, pp. 74-76). Otro ejemplo de la influencia machadiana se percibe en “Ocho canciones de amor” («Cuando del jardín volvía/-de qué jardín no lo sé») (*ibid.*, p. 169), “Ahora que van acortando” (*RR*), “Camino del retamar” (*RR*), “Entre los geranios rosas” (*RR*) poema de estilo popular, que expresa la tristeza del sujeto lírico al no alcanzar a la amada y al no cumplirse sus esperanzas:

-¡Entre los geranios rosas  
una mariposa blanca!

Así me gritó la niña,  
de las trenzas doradas-  
-¡Corre a verla, corre a verla,  
que se te escapa!

Por los caminos regados  
del oro nuevo del alba,  
corrí a los geranios rosas,  
¡y ya no estaba!  
(...)

El jardín se quedó triste  
en la alegría del alba,  
y yo solo por la sola  
calle de acacias.

Y esto fue mi vida toda:  
una voz que engañó el alma,  
un correr inútilmente  
una inútil esperanza...

-¡Entre los geranios rosas  
una mariposa blanca! (*O*, XIV, p. 96)

En el mismo libro encontramos “La fuente que huía”. El clima del poema es machadiano, pero Pemán introduce notas de esperanza y seguridad:

---

<sup>533</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 134.

Al tiempo que anoecía  
y el cielo se retrataba  
en la corriente que huía,  
la fuente se apresuraba,  
y entre los sauces volaba  
más ligera que solía.  
¿Qué tenía?  
¿Por qué huía  
la fuentecilla cobarde?  
(...)  
Yo también, porque es mi estrella,  
voy cantando y voy gimiendo  
por entre la vida, huyendo,  
como, entre los sauces, ella. (*ibid.*, p. 104)

Otros ejemplos hallamos en “Fuente” (*BSC*) y en “Soledad 12” (*FB*). En “Canción del benjamín”, de ritmo y motivos de A. Machado, reina un ambiente de levedad que da la sensación de estar por encima de lo experimentable. Estamos ante el cruce entre lo real y lo imaginado, que sitúa el poema en la frontera de lo vivido y lo puramente subjetivo. En la posterior “La canción olvidada” el poeta persigue una canción, descuidando las fronteras entre los sentidos para fundir en ella toda la realidad. Enfrenta la imposibilidad de asirla: «¿Y la canción, cómo seguía?/ ¿Cómo seguía, corazón?». En el fondo se recuerda vagamente a una mujer (*O*, XIV, p. 214).

No faltan alusiones a Manuel Machado, bien sea en citas que encabezan el poema: “Afán” (*RR*), “La tristeza del padre mar” (*RR*), o la conjunción de expresiones en “Nocturno de la cascada del parque”; en la construcción y estilo, como en la quinta parte de “Propósito” (*FB*) (*O*, V, p. 79), aunque Pemán evita el aire decadente y suele ser más optimista.

## **1.5. Tres enfoques de la poesía religiosa: la mística del servicio, la nupcial y de la amistad.**

### **1.5.1 Puntos de contacto con los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola y con la poesía meditativa.**

#### **1.5.1.1. Entre San Ignacio y San Francisco.**

El interés por la poesía metafísica unió a J. M.<sup>a</sup> Pemán a un fenómeno más amplio en Europa a principios del s. XX, que se caracterizaba por la renovada fascinación por los poetas metafísicos ingleses y se traducía en la aparición de esa nueva poesía. España no permaneció ajena a esa corriente y en el caso de los poetas del 27 la relectura del barroco español contribuyó al recuerdo de Quevedo, considerado como un ejemplo español de la veta meditativa<sup>534</sup>. En el caso particular de Pemán, hay que tener en cuenta su temprano interés por Lope de Vega, al que debe sus primeros pasos en unir la tradición popular con los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola. La primera constancia de la nota meditativa en su poesía se remonta al año 1918 que es la fecha de composición de “Yo no quiero morir” (*O*, V, p. 278). Vuelve en *NP* con “Ante el Cristo de la Buena Muerte”, se convierte en un motivo destacado en *PS* y cobra una mayor complejidad en “Ejercicios espirituales” en *FB*. No podemos omitir la relación con el tema ignaciano en su teatro y prosa.

Para escribir el drama *El divino impaciente* en 1933, cuyos protagonistas son San Francisco Javier y San Ignacio, J. M.<sup>a</sup> Pemán debió haber leído los escritos de San Ignacio y de hecho, la obra está llena de alusiones y glosas de sus escritos. A lo largo de las décadas siguientes le tocó pronunciar varias conferencias sobre el santo. Le dedica un extenso capítulo “San Ignacio de Loyola no es popular” (*O*, VI, pp. 45-56). Incluso hizo algunas recomendaciones prácticas acerca de los propios *Ejercicios* en el artículo “Plan laico para unos ejercicios” (*O*, VII, pp. 242-249), lo cual puede indicar que había tenido contacto con ellos como ejercitante. Insiste en la contemplación de todas las cosas, con una actitud de constante y cordial asombro. El 21 de junio de 1941 en Buenos Aires pronunció una conferencia, *San Ignacio de Loyola frente a la Reforma y el Renacimiento*, en la que subraya los valores humanos y la sintonía del universalismo e individualismo presente en

---

<sup>534</sup> E. Navarro de Kelly: *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 10-11.

los escritos ignacianos (*O*, VI, pp.57-85). Las alusiones a los jesuitas reaparecen en “Luz de Europa” (*OS*, I, p. 96), “El monasterio de Veruela y el padre Blajot” (*OS*, I, pp. 703-704) y “Los ángeles atareados” (*O*, I, p. 46). La relación con los *Ejercicios* se hace más evidente en el prólogo que el poeta escribió en su edición de 1944<sup>535</sup>. Explica el ideal de servir como una *renunciación* consciente, *docilidad* ante el amor divino y confirmación de la libertad humana. Aprovecha la ocasión para subrayar de nuevo la unión del individualismo y la originalidad dentro de los marcos del universalismo. En 1947 el poeta emprendió la siguiente empresa relacionada con el mundo jesuítico que consistió en recopilar sus poesías más recientes en *Poesía nueva de jesuitas*. Aprovechó el estudio preliminar de la antología para justificar ampliamente ese interés que declara como no casual. Aparte de sus estudios recuerda haber prologado o contribuido a la publicación de libros de poemas de tres jesuitas: el del Padre Bertrán, *Monasterio de Veruela* del Padre Blajot y *Mi primera Misa* del Padre Cué<sup>536</sup>.

J. M.<sup>a</sup> Pemán reacciona en varios sitios contra la supuesta frialdad jesuítica, y para contrarrestar esta opinión define la espiritualidad ignaciana como llena de «caliente humanidad» (*O*, VI, pp. 73, 85). Evoca una cara desconocida de San Ignacio, que cree ver a la hora de profundizar en su obra (*OS*, I, pp. 703-704). Igualmente en el prólogo a *Poesía nueva de jesuitas* justifica el estricto clasicismo jesuítico, que ve como fruto del «conocimiento claro de su más profunda razón». Aunque en algunos aspectos reconoce el fundamento de la crítica, defiende a San Ignacio que incluye en sus escritos «tesoros de cordialidad y calor humano»<sup>537</sup>. En vista de lo expuesto, no podemos compartir plenamente la opinión de A. S. Pérez-Bustamante, que considera como incidental la relación del poeta con la espiritualidad ignaciana:

Su religiosidad, salvo algún episodio jesuítico como el que ilustra *El divino impaciente* (1933), es más bien de tipo franciscano y se cifra en el amor, la caridad, la compenetración con el mundo natural y social recibido de la tradición<sup>538</sup>.

No obstante, es preciso determinar que también el mundo franciscano está omnipresente en la obra del poeta. La compaginación de los dos elementos es su característica distintiva y el franciscanismo está ordenado por la influencia de San Ignacio. En su poesía con frecuencia es casi imposible marcar clara frontera entre lo ignaciano y lo

---

<sup>535</sup> San Ignacio de Loyola: *Ejercicios espirituales*, Madrid, Colección Cisneros, 1944, pp. 5-32.

<sup>536</sup> *Poesía nueva de jesuitas*, pp. 5-31.

<sup>537</sup> *Ibid.*, pp. 8-9, 11.

<sup>538</sup> “La narrativa de José María Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 53.

franciscano. Tomamos en consideración que a partir de Lope, al uso literario de los esquemas jesuíticos se incorporaron con más fuerza rasgos franciscanos y elementos de folclore y este aspecto quedó asimilado en el desarrollo de la línea lopesca, enriquecida por las influencias de la poesía moderna, de parte de Pemán. Desde la misma óptica, los dos ejes con frecuencia se encontraron en distinta medida y proporción en poetas religiosos españoles. Pese a las apariencias, las dos espiritualidades no pueden entenderse en términos de polos opuestos, dado que a menudo difieren sólo en matices. Las dos resaltan el papel de la humanidad de Cristo, insisten en la importancia de las criaturas en el proceso de ascensión a Dios, afirman el papel de los sentidos en la contemplación, coinciden en la gradualidad del proceso de imitar a Cristo y ambas apuntan a la identificación afectiva con Él. Sería una imprecisión grave quedarse con la impresión de que lo afectivo es más propio de San Francisco, mientras que lo volitivo es dominio de San Ignacio<sup>539</sup>. La importancia de la afectividad en las meditaciones ignacianas quedará patente en el transcurso de nuestro análisis<sup>540</sup>. Al mismo tiempo, las dos escuelas comparten el tono de alegría y admiración, aunque en el caso de San Ignacio raras veces se evoca este aspecto, que sin embargo en el franciscanismo es a menudo sobrevalorado en detrimento de otros rasgos<sup>541</sup>. Parece que el

---

<sup>539</sup> Con respecto a la *proporcionalidad* en S. Ignacio, véase W. F. Lynch: *Christ and Apollo. The Dimensions of the Literary Imagination*, New York, Sheed and Ward, 1963, p. 66. I. Iparraguirre, S. J.: *Espíritu de San Ignacio de Loyola*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1958, p. 66. Con respecto a la escuela franciscana, véase Á. L. Cilveti: "Estudio preliminar", en *Literatura mística española*, Madrid, Taurus, 1983, p. 156.

<sup>540</sup> El papel decisivo de la voluntad en el franciscanismo es comentado por Á. L. Cilveti. Según él, junto con el agustinismo, los dos constituyen «místicas de la voluntad». En otro lugar, dice sobre el franciscanismo: «Frente al intelectualismo tomista defiende la primacía de la voluntad sobre el entendimiento: la visión beatífica consiste en un acto de amor de la voluntad; la teología es ciencia de amor». *Ibid.*, pp. 156, 169. Compárese también J. Criado Costa: *El amor en cuatro místicos españoles*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 1976, p. 91.

<sup>541</sup> Las semejanzas y contrastes entre las dos escuelas en la poesía están comentados más ampliamente por Yolanda Novo en *Las "Rimas sacras" de Lope de Vega: disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990. La autora entiende la metódica franciscana como más emocional, patética, cotidiana, antiintelectual y escasamente artificiosa desde el punto de vista retórico y con mayor protagonismo de pautas líricas; también incluía el principio de una meditación imaginativa y sensible pero mucho menos sistematizada y desarrollada que en la composición de lugar ignaciana, dado que «quedaba entre los franciscanos limitada a descripciones representativas que no tienen por qué constituirse en cuadros y escenas dramáticamente desarrollados o perfilados por encuadres, espacio, tiempo y personajes, ni siquiera tienen que esbozar una historia o drama. En el ámbito franciscano no interesa detallar la imagen en sí misma cuanto su capacidad de impresionar de forma inmediata los afectos del sujeto» (p. 132). Merece la pena hacer constar que es notoria su semejanza con los coloquios ignacianos, su principio de la presencia y reverencia: «La plegaria es otra parte de la meditación sensible que los franciscanos potenciaron al máximo, ya que hablar con Dios directamente confiere más afectividad y humanidad. (...) [la ascesis religiosa] acaba haciéndose fácil y accesible para cualquier hombre que se acerque a ella con humildad. Además, la apelación a Dios es una forma de considerarle protagonista en todo momento» (p. 163). La autora entiende los tres ideales franciscanos como «el arrepentimiento o contrición emotiva, el amor sacro y la piedad afectiva». En el proceso de comunicarse con Dios tiende a un «discurso subjetivo altamente enfático y personalizado, entrecortado con frecuencia por quejidos, lamentos y exhortaciones» (p. 162). En cambio, en el canon ignaciano el estudio destaca un discurso más épico y dramático evocado objetivamente, pero «sin

propio poeta no prestaba importancia a la división estricta entre los dos, lo cual es perceptible en el contenido de sus ensayos sobre San Ignacio. En varias ocasiones mencionó la necesidad de crear «florecillas ignacianas» y a uno de los subcapítulos lo tituló “El franciscanismo de los ejercicios” (*OC*, III, pp. 1303-1313; *O*, VI, pp. 51-52). Por regla general, la sencillez del franciscanismo se unió a la exactitud de San Ignacio, los dos rasgos de la poética pemaniana. Pemán incluye también referencias a San Francisco en los cuentos *Apólogo de San Francisco y la gárgola*, *Un milagro de Villachica* y en ensayos como *El español ante el diluvio*<sup>542</sup>. El franciscanismo más explícito se muestra en la hermandad con las criaturas (“Recreación en el jardín”-*FB*), la inmediatez en su aproximación a lo pequeño, o en la noción de «ciencia de amor».

#### **1.5.1.2. Las consecuencias de la estructura de los *Ejercicios* para la poesía pemaniana.**

De forma preliminar ofrecemos una consideración general del sentido y estructura de los *Ejercicios* de San Ignacio. Recordemos su esquema que se divide en cuatro *semanas*. La primera se considera como etapa purgativa. “Ejercicios espirituales” de J. M.<sup>a</sup> Pemán en *FB*, corresponden precisamente a la secuencia de la primera semana. Las meditaciones se abren con el *Fundamento* que enfoca todas las consideraciones posteriores y vuelve a aparecer en las que conciernen a alguna decisión en la vida del sujeto (cf. 260/nº 169; 262/nº 179)<sup>543</sup>. Afirma que el ser humano debe recordar su condición de criatura y alabar a Dios. De esta manera, todos los aspectos de la creación y del entorno humano

---

excluir la óptica personal», también cuenta con la relevancia de valores sensitivos, y como otro rasgo, la sintonía entre lo objetivo en la recomposición de sucesos históricos y lo subjetivo del sujeto lírico que compromete su afectividad (p. 132).

Otra nota que nos ayuda a especificar la tipología franciscana es la presentada por A. Aaron. Según su interpretación: «Uno de los secretos de la inmensa popularidad alcanzada por San Francisco de Asís fue la comprensión y el amor simpático con que se encontraba con la gente, con que se fundía a ella. Para amarle, no se requería un corazón recio y arriesgado, ni tampoco hacía falta el valor de salvar una distancia, porque no existía la distancia». En *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 68. Aquí se ve claramente un punto diferenciador de las meditaciones ignacianas que no renunciaban a una postura de distancia, pero siempre entendida en clave de *humilitas amorosa*.

<sup>542</sup> A este aspecto, compárese el comentario de F. Sánchez García en *La correspondencia inédita entre Falla y Pemán*, Sevilla, Alfar, 1991, p. 197.

<sup>543</sup> Las citas de San Ignacio se acompañarán directamente del número de página y de apartado, según la edición de *Obras*, (ed. I. Iparraguirre y C. de Dalmases), Madrid, Editorial Católica, 1991.

deben someterse a este fin y todo es contemplado desde la causa primera<sup>544</sup>. Precisamente mediante este enfoque se explica el concepto de la “santa indiferencia” ignaciana<sup>545</sup>. El ejercitante es llevado a conocerse a sí mismo, y es éste el aspecto que implica un contenido introspectivo para la poesía meditativa. Tras la contemplación del pecado llega el momento de hacer el propósito de enmienda que consiste en ordenar la actitud ante las criaturas y la vida entera, en función de amar y servir más a Dios. La segunda y tercera “semana” se inclinan hacia el conocimiento de Cristo en Su vida y muerte. Desembocan en la cuarta dedicada a la Resurrección, en la que el sujeto se encamina hacia una mayor identificación con Cristo. Las meditaciones tienen un esquema establecido que parte de una composición de lugar (*compositio loci*) y, con la escena imaginada presente, llega el cuerpo de la meditación, donde el que se ejercita considera el tema propuesto. La meditación termina con un coloquio ante Cristo crucificado, la Virgen o directamente ante Dios-Padre. Su contenido también tiene un eje bastante fijo de *querer-pedir-cumplir*, es decir, una secuencia que incluye la expresión del *propósito* para tener el mismo *querer* o *no querer* con Cristo, la petición por lo se desea y la voluntad de imitar a Cristo<sup>546</sup>.

Para aclarar las motivaciones que movieron al poeta a utilizar el contenido de los *Ejercicios*, se hace necesario subrayar que no sólo él, como hemos visto, se distanciaba de reducirlos a un mero juego de técnica e intelecto, sino que varios estudios que mencionaremos contribuyen a revelar una cara más afectiva de la espiritualidad del santo y ayudan a entender su trasfondo. Así Á. L. Cilveti demuestra que los *Ejercicios* se interpretaban sólo en clave de una disciplina ascética, hasta que se descubrió el *Diario* de San Ignacio, que no se publicó entero hasta 1934 en *Monumenta Histórica S. J.* Nos ofrece una nota sobre su importancia: «El *Diario* ignaciano revela la experiencia mística más explícita en la historia del misticismo español, junto con la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, aunque diferente de la de éstos»<sup>547</sup>. J. M.<sup>a</sup> Pemán parece coincidir en la revaloración de la experiencia ignaciana y también alude a la existencia del *Diario*:

toda su tarea está empapada de renunciadas lágrimas de solitario y añoranzas de Manresa; y las más sutiles esencias místicas se transparentan bajo la perfilada ascética

---

<sup>544</sup> I. Iparraguirre, *op. cit.*, p. 42.

<sup>545</sup> Para ilustrarla mejor, sirvan las palabras del santo: «hallarme indiferente (...) mas que me halle como en medio de un peso para seguir aquello que sintiere ser más gloria y alabanza de Dios nuestro Señor y salvación de mi ánima» (262/ n° 179).

<sup>546</sup> La postura de dependencia y de hacer pendiente el *querer* de la voluntad divina es un elemento fijo en el orden de meditar, véanse un ejemplo: «demandar a Dios nuestro Señor lo que quiero y deseo» (236/ n° 48).

<sup>547</sup> *Literatura mística española*, p. 61.

de sus “Ejercicios” y en su dulce y regalado “Diario espiritual” recientemente conocido<sup>548</sup>.

Cilveti llama la atención sobre los aspectos fundamentales de los *Ejercicios* y apunta a una diferencia sustancial entre la expresión ignaciana y la carmelitana. La primera consiste en:

cuidado en seguir la voluntad de Dios, deseo de que Dios confirme las decisiones tomadas, devoción a la Trinidad y reverencia a Dios, sentimiento de distancia entre Dios y el alma en medio de las efusiones de amor, importancia de los mediadores (Cristo, modelo y abogado ante el Padre, la Virgen y los santos) con grandes composiciones de lugar, importancia de la imaginación y la sensibilidad en la vida espiritual, valor de las lágrimas, y, sobre todo, voluntad de servicio. Se trata, pues, de misticismo de servicio por amor, antes que de misticismo “nupcial”, característico de Santa Teresa, San Juan de la Cruz y los medievales<sup>549</sup>.

Veremos ahora cómo estos puntos se traducen en la poesía de J. M.<sup>a</sup> Pemán. El deseo de identificarse con la voluntad divina se expresa en el repetido uso de *querer* en las partes finales de sus poemas, acompañado del deseo de *imitar* y de *servir*. Los *Ejercicios* tienen como fin la unión con Dios y el «trato íntimo» con Él, que coincide con la unión de la voluntad del sujeto con la voluntad de Dios y en servirle y amarle en todo (222/ n° 5)<sup>550</sup>. La consideración de los acontecimientos de la vida de Cristo lleva a la participación «afectiva y efectiva» en los sentimientos de Cristo, es decir, los sentimientos en sintonía con la voluntad<sup>551</sup>.

En este sentido, el poema “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*) (*O*, II, pp. 245-249) se ajusta estrechamente al ideal presentado. El eco del motivo del ofrecimiento de la libertad se percibe en “Del albedrío” (*FB*) y “Meditación de la soledad de María” (*PS*) (*O*, II, pp. 107-110). Notamos también en “Del Dios-Hombre” (*FB*), donde el poeta se inclina más hacia la imagen del Cristo –amigo al que quiere seguir que a la unión según los tópicos de la tradición mística. Mediante estos poemas, junto con “De la oración del Huerto” (*FB*), el poeta alude también a la importancia de la compasión y las lágrimas que estimulan la identificación afectiva con Cristo o la Virgen<sup>552</sup>.

---

<sup>548</sup> *Poesía nueva de jesuitas*, pp. 10-11.

<sup>549</sup> “Estudio preliminar”, en *Literatura mística española*, p. 61.

<sup>550</sup> A. S. Pardo Moreno: “La unión con Dios en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio”, *Revista de espiritualidad*, n° 35, año IX, 1950, pp. 178-189. J. Laplace aborda el sentido de los *Ejercicios* y dice que no consiste en la autorrealización sino en la entrega «a un Otro». *El camino espiritual a la luz de los Ejercicios ignacianos*, Santander, Sal Terrae, 1988, p. 24.

<sup>551</sup> A. S. Pardo Moreno, *op. cit.*, p. 177.

<sup>552</sup> Recordemos que no sólo los *Ejercicios* permitían el llanto sino que llorar en soledad o ante Cristo suponía una característica arraigada en la Edad Media, pues a partir de San Agustín se habló de la *sanguinem cordis* (sangre de corazón) y del *donum lacrymarum*. Cf. Y. Novo, *op. cit.*, p. 221.



Nos detendremos en el problema de la sintonía del elemento afectivo y volitivo en el esquema jesuítico. El mismo San Ignacio parecía contradecir el excesivo intelectualismo y carácter militar que luego le fue achacado y explicaba en el preámbulo a sus *Ejercicios*: «no el mucho saber harta y satisface al ánima, mas el sentir y gustar de las cosas internamente» (208/ nº 2). Además aconsejaba centrarse en los puntos que más *conmocionan* al ejercitante (207), a fin de que el ejercicio meditativo se vuelva muy personalizado. Quien lo aplicaba experimentaba varias emociones tanto sensoriales como de tipo intelectual, y hasta la aparición de lágrimas resultaba recomendable (236/ nº 48). Se daba la unión de lo objetivo en la composición de sucesos históricos y lo subjetivo a la hora de compartir afectivamente lo evocado<sup>553</sup>. El mencionado “sentir interno” de las cosas meditadas implicaba el uso de la imaginación, que indudablemente es uno de los rasgos más distintivos de San Ignacio, por el cual reconoció el papel de la imaginación en la teología, con unas repercusiones profundas para la poesía<sup>554</sup>. Para entender mejor la técnica de trazar un cuadro dentro del poema hay que tener presente la importancia prestada a la aplicación de los sentidos en la imaginación: ver y considerar. Era sustancial oír, mirar, advertir y contemplar, era sustancial durante una meditación ignaciana<sup>555</sup>. De esta manera el hombre exterior se comprometía enteramente en el aspecto meditado.

De acuerdo con esta línea, veremos que el poeta empleaba los sentidos en sus meditaciones, tanto medievalizantes como en las de *FB*. Dada su influencia simbolista, los “Ejercicios espirituales” de *FB* parecen entrar con más facilidad y con una mayor riqueza afectiva en el mundo de los sentidos, y con más claridad reflejan la motivación de su empleo a la hora de contemplar el mundo creado, y sin limitarse a fines estéticos. Ayudan a ilustrarlo las palabras de A. M. Aaron: «Su técnica no era meramente una docencia ejercida a través de los sentidos sino la espiritualización (...) lograda a través de ellos»<sup>556</sup>. La aplicación de los sentidos en las composiciones de Pemán se refleja en la forma pictórica de componer las escenas, y también en la alusión directa en poemas. Asimismo en “Ante el Cristo de la Buena Muerte” el sujeto lírico dice: «Quiero, Señor, en tu encanto/ tener mis sentidos presos»; en “Meditación de la Soledad de María” incluye la pista ignaciana de los cinco sentidos, representados bajo el símbolo de «cinco perros», como medio de conocimiento de Dios y al servicio de preparación a la llegada de Cristo. La cuarta

---

<sup>553</sup> Cf. *ibid.*, pp. 154,166.

<sup>554</sup> Cf. T. R. Wright, *op. cit.*, p. 8.

<sup>555</sup> Para meditar y para alcanzar el propósito incitaba a las facultades interiores a seguir a Cristo. I. Iparraguirre en *Obras de San Ignacio de Loyola*, pp. 226, 233-236.

<sup>556</sup> *Op. cit.*, p. 148.

composición de “Propósito” (*FB*) se subtitula “Mis cinco sentidos” y el poeta le pide a Dios que se los *bese*, como señal de bendición. Creemos que el aprecio por esta forma humana de conocer, coincide con una profunda afirmación de los sentidos humanos en la poesía de J. M.<sup>a</sup> Pemán, presente desde sus inicios. Esta dimensión en las meditaciones ignacianas trae la revalorización de lo humano y crea tensión entre lo temporal y lo eterno, en la que uno no excluye al otro<sup>557</sup>. En segundo lugar, encontramos un enfoque más preciso propuesto por William F. Lynch. El hecho de recorrer los misterios de Cristo, las etapas de la vida humana que avanza por el mundo temporal limitado, se explicaba por la paradoja del universalismo y la oposición a cualquier preferencia por métodos *mágicos* que pusieran en tela del juicio el valor del transcurso del tiempo. Más bien intentaron *llevar a la belleza* a través de métodos estrictamente definidos y sin prescindir del tiempo sino en dependencia de él<sup>558</sup>. Asimismo, en *FB* el poeta afirma abiertamente la existencia de gradualidad y el transcurso de etapas, a la vez que la combinación de planos reales y subjetivos, la oscilación entre el tiempo evangélico y el actual y, en algunos casos, las notas localistas que presenta inducen a un sumergimiento mayor en la temporalidad.

Añadiremos algunas observaciones complementarias con respecto a la postura ante Dios, más propensa al «misticismo de servicio por amor» mencionado por Cilveti. La primera viene de mano de Pemán que señala que S. Ignacio aparentemente no ofrece «una clara exposición de las etapas místicas», pero sí «las notas esenciales de la verdadera mística: intuición de lo divino y pasividad del conocimiento y amor»<sup>559</sup>. Otra nota esencial de parte de R. Ricard se centra en lo asequible del esquema ignaciano, que «evita todo lo posible el vocablo técnico de la psicología mística y prefiere emplear los términos más simples»<sup>560</sup>. Así debe traducirse la sencillez de los poemas ignacianos de Pemán que buscaba contacto con un círculo amplio de lectores. Además, recordemos en esta ocasión que en “Propósito” (*FB*) declara actuar «sin arrobamientos».

Para comprender la existencia de otro aspecto fundamental de los *Ejercicios*, como es la distancia ante el interlocutor divino, hace falta entenderla en términos de la *humilitas amorosa* ignaciana que trasluce en varios pasajes de sus escritos, pues este rasgo es tema central de las meditaciones sobre los “Tres grados de humildad” y de los “Tres binarios”. En general, el mismo carácter de las composiciones de lugar y coloquios, dada su

---

<sup>557</sup> I. Elizalde: *San Ignacio en la literatura*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1983, p. 331.

<sup>558</sup> *Christ and Apollo*, pp. 63,67.

<sup>559</sup> En *Literatura mística española*, p. 62.

<sup>560</sup> En oposición a Santa Teresa, San Juan de la Cruz o fray Luis de León que escribían más bien para un círculo cerrado de «especialistas». *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 152-153.

gradualidad, indica una postura de *humilitas*<sup>561</sup>. La combinación de la experiencia de misericordia con la conciencia de la inmensidad divina puede crear una inesperada tensión en un poema<sup>562</sup>. En el caso de J. M.<sup>a</sup> Pemán se nota especialmente en las composiciones medievalizantes, en las que, pese al tono de ternura e intimidad, Cristo aparece como «Rey» y «Señor», y el sujeto lírico no se aparta del camino de reverencia. También en “Ejercicios espirituales” de *FB* es perceptible la oscilación entre la cercanía divina, y la experiencia sublime del Dios Creador. El clima de reverencia ante Dios se origina en el principio de la presencia y en el ejercerse en ser consciente de ella<sup>563</sup>. El propio J. M.<sup>a</sup> Pemán consideraba este rasgo como relevante en su prólogo a los *Ejercicios* de 1944<sup>564</sup>.

L. L. Martz enumera otra serie de preceptos que determinan el enfoque de temas en la poesía meditativa ignaciana y que corresponden al espíritu de los *Ejercicios*. Traza una línea de mutuas dependencias entre una fase de meditación y otra, que parten del empleo de la razón, la inteligencia y la voluntad, inducen a la admiración, llevan a la alabanza y la alegría, y las tres desembocan en la voluntad de servicio. Como alternativa, presenta un resumen más conciso que simplemente ve la tierra como punto de partida para *ascender* a lo celestial, lo cual se lleva por el vehículo de entendimiento que conduce al afecto<sup>565</sup>. Podemos resumirlo como un eje de conocer-amar-servir. Además, este enfoque resalta otros aspectos de nuestro interés: la admiración y la alegría, ya que este trasfondo no fue ajeno a las reflexiones de Pemán en los ensayos dedicados a temas ignacianos (*O*, VI, p. 80; *OS*, I, pp. 703-704). Además, hay que tomar en consideración que el asombro, junto a la afirmación alegre de la realidad, contaba con una base fija en la obra del autor<sup>566</sup>.

En lo que atañe a coloquios y soliloquios, el poeta los sitúa ante el Cristo crucificado y ante la Virgen y juega con dos planos. Hasta se puede decir que facilita la tarea, dado que el santo recomendaba imaginarse a los interlocutores, mientras que en la modalidad pemana se repite un motivo real de una figura o un crucifijo que en el curso de la meditación se reemplaza por una persona viva, y el plano real gradualmente va desapareciendo hasta convertirse enteramente en uno imaginario.

---

<sup>561</sup> R. Ricard subraya una secuencia semejante en los poetas carmelitas españoles: la propia miseria frente a la grandeza de Dios, que lleva a la humildad, sencillez y admiración; indica también la procedencia socrática del autoconocimiento. *Ibid.*, p. 24.

<sup>562</sup> Cf. L. L. Martz: *The Poetry of Meditation*, New Haven and London, Yale University Press, 1954, p. 95.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. xv. Ignacio de Loyola: *op. cit.*, 273/ n° 236-237.

<sup>564</sup> *Op. cit.*, p. 14. Además, como queda expuesto en el cap. 3.3.2.1 el principio de la presencia se encuentra comúnmente en la poesía pemana.

<sup>565</sup> *Op. cit.*, pp. xxi-xv.

<sup>566</sup> En lo concerniente a la admiración, durante la meditación sobre el pecado y las criaturas el santo recomendaba una «exclamación admirativa con crecido afecto» (239/ n° 60).

Dado el uso frecuente de pronombres en primera persona, se plantea la pregunta de si el personaje es diferente al autor. Por una parte, hay que tener presente que Pemán como poeta se mostró muy aficionado al uso de pronombres y al tono intimista de sus composiciones; sin embargo, la estructura misma del esquema ignaciano supone una actitud de un *yo* lírico sólo ante su Creador o ante cualquier otro interlocutor, de igual modo que las fuentes de poesía áurea que el autor con tanta frecuencia evoca. Sería infructuoso procurar encontrar término medio a esta cuestión. Lo que sí podemos intentar es definir en qué casos se trata del retroceso directo al Siglo de Oro, cuándo intervienen notas localistas o alusiones al tiempo actual del hablante, o en qué aspectos introduce una innovación notable en la aplicación de la meditación ignaciana. Se puede aventurar la hipótesis de que los soliloquios y coloquios, tan abundantes en la poesía religiosa pemaniana, en muchos casos encuentran su origen en el estudio y aplicación del esquema ignaciano, bien sea directa o con frecuencia indirectamente, asimilado a través de Lope de Vega y parcialmente de Quevedo<sup>567</sup>. Este último presentaba, al lado de otros poetas metafísicos en varias partes de Europa, el recurso de meditación como una expresión del pensamiento abstracto y especulativo.

En este lugar, podemos hablar de una convergencia de dos vías de asimilación de las meditaciones, una directa y otra indirecta, dado que el poeta se aficionó al clima ignaciano también a través de Lope de Vega. La primera adapta nociones de los escritos y de la espiritualidad del santo y, al mismo tiempo, la presencia lopesca refuerza ciertos aspectos meditativos. A. E. Peers afirma que Lope no aspiraba a la unión con Dios ni a visiones iluminativas sino que apuntaba más bien hacia el mejor servicio de Dios, y se centraba más en la experiencia de arrepentimiento y en el asombro ante la generosidad de la misericordia divina. También indica que su cualidad *semi-mística* se debe a la intensidad e intimidad en el trato con Dios<sup>568</sup>. Estos puntos nos hacen ver la vía literaria por la que se inspiraron los poemas “Conversión” o “Ante el Cristo de la Buena Muerte”. La poesía popular se puso al servicio del dogma y en este aspecto Lope de Vega es considerado como el máximo representante barroco de esa veta<sup>569</sup>.

---

<sup>567</sup> Para los estudios sobre la aplicación del esquema ignaciano en la lírica de Lope de Vega y de Quevedo, véanse, por ejemplo, los trabajos de Y. Novo, *op. cit.* A. M. Aaron, *op. cit.* E. M. Wilson: “A key to Calderon’s *Psalle et Sile*”, *Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin Book, 1959.

<sup>568</sup> “Mysticism in the poetry of Lope de Vega”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Vol. I*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 351-353.

<sup>569</sup> Recordemos que en el s. XVII el estímulo de las meditaciones llevó a la poesía a divulgar las verdades teológicas a través de formas y motivos profanos transmitidos *a lo divino* con más conciencia que antes. Á. Valbuena Prat: *El sentido católico de la literatura española*, Zaragoza, Edic. Partenón, 1940, p. 27.

Á. Valbuena Prat propone como tres notas esenciales de Lope: «la tierna e infantil», «la trágica y doliente» y «la de renuncia ascética acerca de la vanidad de todas las cosas terrenas»<sup>570</sup>. Cuando recorremos las diversas modalidades meditativas de Pemán, como convergentes con esas notas destacan, respectivamente, “Ejemplo en la meditación de la Misericordia” (*FB*), “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*) y “Soliloquio y paradoja de la muerte” (*FB*), aunque el resto de los poemas de esta índole también las incluyen con diferentes proporciones y grados.

Con respecto al episodio meditativo de J. M.<sup>a</sup> Pemán hay que reconocer que, aunque no pueda contarse entre las filas de los poetas metafísicos en sentido estricto, tiene algunos puntos en común con ellos: el paralelismo en la expresión del pensamiento, los símbolos intelectivos, la inclinación a la coexistencia de dos ideas aparentemente contradictorias que se explican luego por un enfoque más trascendente. No obstante, a veces se dan casos de alusión directa a la poesía metafísica, como vemos en el procedimiento especulativo de “Soliloquio y paradoja de la muerte”, en el que llega al entendimiento de las cuestiones planteadas, “De la oración del Huerto” y “Villancico de las manos vacías”. La aproximación pemániana a la poesía meditativa muestra preferencia por un planteamiento paradójico y antitético<sup>571</sup>. En las composiciones con más raigambre en la poesía de Lope de Vega se percibe como una representación iconográfica que refuerza contrastes. Dentro de “Ejercicios espirituales” de *FB*, las paradojas surgen desde el inicial “Somos creados...” que contrapone el amor al lamento, o en “Del pecado” construido a base de contrastes entre la actuación de Dios y la del sujeto lírico, la inocencia de una flor y el poder destructivo del viento. En “De la Creación” habla de «un aire sin aire» y de una «canción» pero inexpresable. Pero es en “De la oración del Huerto” donde las antítesis se concentran más: el amor *versus* la muerte, el querer y no querer, el «aparta y busca», etc., para reflejar la lucha interior de Cristo. En “Soliloquio y paradoja de la Muerte” se plantea preguntas paradójicas. La pieza cuarta de “Dolor” se construye a base de antítesis entre el rigor y la bondad, la dureza y la piedad, la generosidad y lo inmerecido del perdón. Una modalidad semejante, es decir, el castigo y la herida *versus* el *beso* de Dios aparecen en la parte cuarta de “Propósito”. Otros motivos comunes son los del camino, de la buena muerte y de la alegoría de la vida como un navegar por el mar. La vida como camino se

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>571</sup> Sobre el recurso de antítesis, véanse estudios de D. Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987, p. 504. Á. Valbuena Prat: *El sentido católico...*, p. 34. E. McCann: “Oxymora in Spanish Mystics and English metaphysical writers”, *Comparative Literature*, vol. XIII, n° 1, 1961, pp. 16-25. E. Navarro de Kelly, *op. cit.*, p. 89.

incluye en “Ante el Cristo de la Buena muerte” o en la imagen de Cristo como «peregrino» en “Meditación de la soledad de María”, en la sexta parte de “Propósito” (*FB*) y en “Villancico de las manos vacías”. También hace constar Y. Novo que: «el símbolo del camino fue medular en el ámbito de la espiritualidad áurea, léase Santa Teresa o el mismo San Ignacio»<sup>572</sup>. El grupo de poemas mencionados y “Soliloquio y paradoja de la muerte” plantean el deseo de la buena muerte como motivación del cambio vital<sup>573</sup>. La representación alegórica de la vida humana como un barco solitario se repite en “Del albedrío” y con más precisión como la voluntad que, desasida de Dios, *navega* a la intemperie.

### 1.5.1.3. La aplicación práctica del esquema meditativo en la poesía.

En medio de la diversidad expresiva del poeta, son objeto de nuestro interés las composiciones que aluden a las meditaciones jesuíticas o se aproximan a la poesía meditativa barroca. Por tanto, el análisis abarca las alusiones explícitas e indudables, como la sección de *FB* de “Ejercicios espirituales”, u otras composiciones de la obra del poeta que apuntan a la existencia de un coloquio con un sujeto lírico situado dentro de una escena de la vida de Cristo, como puede ser la Navidad o la Pasión. En caso de otros poemas, nos fijamos por tener el título o subtítulo de “meditación”, o por la estructura interna que alude a la poesía meditativa, bien sea por el esquema de composición, meditación y coloquio, bien por el desarrollo de una de estas partes. También se mencionarán poemas claramente inspirados en Lope o Quevedo. No obstante, hay que tener presente que a veces se diluye la frontera entre lo meditativo como imitación del barroco y la bases propias de la poética de Pemán<sup>574</sup>.

Si repasamos las variaciones pemanianas sobre la poesía meditativa e ignaciana, podemos apreciar diversos modos de aproximación. Las más tradicionales describen un coloquio ante el Cristo crucificado o la Virgen e incluyen composiciones medievalizantes

---

<sup>572</sup> *Op. cit.*, p. 201.

<sup>573</sup> El *ars moriendi* de los tratados medievales continuó en Fray Luis, San Pedro de Alcántara y en los ejercicios ignacianos, en los que se consideraba la hora de la muerte, para que ésta ilumine de antemano la vida (L. Martz, *op. cit.*, pp. 136-137). Véase en S. Ignacio la meditación de la segunda *semana* (263/ nº 184-188).

<sup>574</sup> Existen numerosas composiciones escritas por el poeta en forma de soliloquio y las tratamos, como exponentes de un recurso constante y sistemático, en el cap. 2.4, y en éste nos limitamos a soliloquios que se ajustan más explícitamente a la poesía meditativa.

como “Ante el Cristo de la Buena Muerte”, “Meditación de la soledad de María”, “Stabat Mater”, que aluden al estilo de Lope de Vega y aprovechan formas y expresiones populares. Merece destacar “Romance de los cargadores de la Isla” que explota más libremente la tradición folclórica, porque se sitúa en la actualidad del poeta y no rehuye el localismo. Entre poemas neopopularistas aparecen formas populares sencillas, como en “Ejemplo en la meditación de la Misericordia”, al lado de versos con cierta dosis de simbolismo, como en “Propósito”. No obstante, merecen ser destacados poemas que aluden directamente a la tradición meditativa del Siglo de Oro visible en “De la oración del Huerto” o “Meditación ante el nacimiento de cartón y barro” (*O*, I, p. 105) con una consciente aplicación de antítesis y formas cultas de soneto. La creación más novedosa viene, como hemos dicho, en “Ejercicios espirituales” en *FB*, que presenta un despliegue notorio, combinación sutil del simbolismo y tradición barroca.

Es patente que ya en el poema “Yo no quiero morir” (1918), saltan a la vista recursos meditativos y alusiones a la poesía del Siglo de Oro, en lo que se refiere a la forma de coloquio, la idea de servir a Dios motivada por el deseo de imitarle con cierto aire solemne («gloria sublime», «sacrificio») y el concepto de la vida como *militia*. Aparece también el uso de paradoja, visible en el concepto de vivir por el dolor a quien se ama y en la declaración del sujeto lírico, amador de la vida, que de repente expresa «el goce interior de despreciarla», o en el siguiente lema vital:

Yo no quiero morir: porque la muerte  
 con mi vida acabará mis dolores;  
 y no quiero, Señor, que mis amores  
 no tengan ya dolores que ofrecerte.  
 (...)
   
 y yo aspiro a la gloria de ser bueno  
 cuando puedo ser malo todavía. (*O*, V, p. 278)

En “Conversión” la meditación marca un contraste entre el antes y después del *yo* lírico. El aspecto que nos interesa es la declaración de *querer*, de servir y de enmienda que se presenta no sólo ante Dios, sino también ante el mundo, como supuestamente opuesto a su deseo. La combinación de *querer*, del autoconocimiento y la dependencia se percibe en un breve fragmento de la expresión de enmienda y propósito:

quiero el silencio, la quietud serena,  
 quiero vivir conmigo, conocerme,  
 sentir que el alma es buena  
 porque es de Dios; (...). (*O*, V, p. 272)

Llama la atención una serie de típicas alegorías e imágenes barrocas: la vida como un «mercado», donde se compran bienes mundanos, la conciencia *vendada* (como cegada ante la propia maldad), el sendero de la vida que lleva a la perdición, «las espinas de la vida» como sufrimientos, los males mundanos que toman forma de «monstruos de cien cabezas/ en guaridas de flores cobijadas», la conversión se presenta como un nacer de nuevo y como el despertar de un nuevo día, la gracia de Dios como «luz» en el alma y, por fin, la vida humana como el viaje por un mar atormentado, en el que los fracasos y las desilusiones llevan al sujeto lírico a un naufragio del que queda salvado en una orilla segura que es Dios<sup>575</sup>. El lenguaje se ajusta al contenido mediante las expresiones arcaizantes y el orden invertido de frases.

En nuestro proceso interpretativo fijamos ahora una serie de poemas-coloquios medievalizantes como “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*), “Meditación de la soledad de María” (*NP*) y “Cantiga del Cristo de la Piedad” (*O*, II, pp. 83-84). El primero se desarrolla acorde a la descripción del coloquio con el Cristo crucificado, según la meditación ignaciana “Sobre el pecado”, que el santo exponía con la siguiente fórmula:

Imaginando a Christo nuestro Señor delante y puesto en cruz, hacer un coloquio, cómo de Criador es venido a hacerse hombre, y de vida eterna a muerte temporal, y así a morir por mis pecados. Otro tanto mirando a mí mismo lo que he hecho por Christo, lo que hago por Christo, lo que debo hacer por Christo (...) (238/ n° 53).

Y añade una implícita recomendación del tono afectuoso del coloquio, pero como notamos en seguida, con la mencionada distancia de reverencia:

como un amigo habla a otro o un siervo a su señor, cuándo pidiendo alguna gracia, cuándo culpándose por algún mal hecho, cuándo comunicando sus cosas y queriendo consejo en ellas; (238/ n° 54).

En ese poema J. M.<sup>a</sup> Pemán capta nuestro interés mediante la combinación de planos reales e intemporales<sup>576</sup>. La primera parte es más circunstancial y corresponde a una

---

<sup>575</sup> Hemos de notar semejanza entre «monstruos de cien cabezas/ en guaridas de flores cobijadas» y un verso de Lope de Vega: «basilisco entre las flores» (en *Obras poéticas* de Lope de Vega, en *Rimas Sacras*, “Soneto II”, p. 296, v. 5), que Y. Novo interpreta como un tópico «latet anguis in herba», es decir, un símbolo tradicional de la seducción por parte del demonio en forma de serpiente (*op. cit.*, p. 71n); además, a semejanza del mismo soneto, el poema contrasta la conciencia presente del sujeto lírico con la *vanitas* mundana.

<sup>576</sup> El poema incluye numerosas pistas que testimonian un conocimiento detallado, tanto de la estructura como del contenido de los *Ejercicios* y dentro del marco de un fluido coloquio consigue captar los puntos



realización libre de *compositio loci*, donde el sujeto lírico se sitúa ante la figura del Cristo Crucificado con una aparente objetividad. No obstante, al mismo tiempo introduce un plano *celestial* al referirse a los ángeles que participaban en su ejecución. Evoca en ella al Cristo vivo y se dirige a la figura con naturalidad e inmediatamente se siente presente en medio de la escena real de la Pasión. El personaje emplea su imaginación para esbozar lo que ve y por esta vía nos conduce, con una notoria gradación de intensidad plástica, al clímax del poema, cuando el plano original ya parece haberse desvanecido.

A lo largo de la composición, este cruce entre lo realista y lo subjetivo se percibe también en las descripciones de las heridas y llagas, intercaladas con una interpretación de lo que se entiende bajo su signo:

¡Brazos rígidos y yertos,  
por tres garfios traspasados,  
que aquí estáis, por mis pecados,  
*para recibirme abiertos;*  
*para esperarme, clavados!*<sup>577</sup>  
(...)  
de sangre los pies cubiertos,  
llagadas de amor las manos,  
los ojos al mundo muertos  
y los dos brazos abiertos  
para todos mis hermanos. (O, II, pp. 87-88)

A la parte introductoria le sigue el *corpus* de meditación donde con naturalismo se consideran varios aspectos de la Pasión con insistencia en el aspecto sensitivo de la realidad física de Cristo («Brazos rígidos», «rostro frío», «cuerpo inerte»). Destaca el juego de blanco y rojo, que marca un contraste entre la palidez del cuerpo y la sangre derramada<sup>578</sup>. Las sucesivas invocaciones a los brazos, a la frente y al cuerpo de Cristo,

---

clave del ideario ignaciano. La fidelidad a esos principios reside en la unión de los siguientes elementos que el poeta deliberadamente incorpora: el planteamiento y la resolución individualizados por parte del sujeto lírico, el eje conocer-amar-seguir, la relevancia concedida a la voluntad, el ofrecimiento de la libertad por vía de otro eje de querer-pedir-cumplir, el matiz del *magis* ignaciano, la “santa indiferencia”, una actitud de reverencia como fruto de humildad de la creatura ante el Creador, la alusión al propósito de alabar a Dios, que ilumina los *Ejercicios* desde su preámbulo. En el soliloquio se mezclan plegaria y alabanza, junto con el reconocimiento de la propia miseria, seguidos del propósito de la enmienda, deseo de la conversión y de identificación con Cristo, en el nivel afectivo y el de la voluntad. Este sintético resumen sirve como punto de partida y de enfoque para poder seguir su realización en el poema donde ofrece al lector un coloquio ante una figura del Cristo Crucificado en una de la iglesia de Cádiz.

<sup>577</sup> Véase un romance de Lope de Vega en *Obras poéticas*, p. 510, vv. 21-24:

Y así, mirando en la cruz  
sus brazos con tal dolor  
para el castigo clavados,  
y abiertos para el perdón, (...).

<sup>578</sup> El procedimiento propio de las composiciones medievalizantes que mostraban preferencia por representación iconográfica. Véanse los estudios de J. Camón Aznar: *La Pasión de Cristo en el arte español*.

refuerzan el detallismo de la descripción y tienen como fin hacer la escena lo más auténtica posible, con énfasis en el aspecto humano de Cristo para establecer una relación con Él, a lo cual San Ignacio confería tanta importancia. Sin embargo, dentro de un tono realista, el poeta no evita notas de ternura, tal como hemos visto en el fragmento citado.

A este respecto hemos de decir que desde el principio están presentes dos dimensiones: la afectiva y la volitiva que al final visiblemente predomina y ordena la primera. Así que el sujeto lírico confiesa actuar «en santo desvarío», a la par que siente «unas ansias fogosas», y vemos como la contemplación genera reacciones afectivas, ya que quiere consolar a Cristo con *abrazos, lágrimas y besos*. También incluye exclamaciones de compasión, asombro y dolor. Además a lo largo del discurso poético aparecen bifurcaciones del pensamiento: «mi alegría, mi dolor», «los ojos al mundo muertos/ y los dos brazos abiertos», «dulce herida», «bendecirte sufriendo» que revelan un recurso utilizado por Quevedo y Lope, o simplemente propio de la tradición de la poesía metafísica y petrarquista en general<sup>579</sup>. Como en las típicas meditaciones renacentistas, bajo la cruz está el *yo* lírico solo, sin referencias explícitas al entorno o a otros personajes, porque un encuentro a solas hace más patente la relación única que tiene con Cristo<sup>580</sup>. De esta manera el sujeto lírico aparece como receptor individual de la Salvación («para recibirme abiertos;/ para esperarme, clavados»), y por tanto, expresa también la conciencia de un pecado individual («que aquí estáis, por mis pecados»). Asimismo, la expresión se ciñe al contenido, ya que en este coloquio, que carece de una narración determinada, abundan marcas de primera persona que se dirige a un *tú* concreto:

¡Cuerpo llagado de amores  
yo te adoro y yo te sigo!  
Yo, Señor de los señores,  
quiero partir tus dolores  
subiendo a la Cruz contigo. (*id.*)

El verso «yo te adoro y yo te sigo» se asemeja al verso de Quevedo: «hoy le gozo, y hoy te sigo» que en “Poema heroico a Cristo resucitado” pone en boca del sujeto lírico que narra la Pasión<sup>581</sup>. El *yo* lírico se centra en el amor y a fuerza de contemplar el amor divino, éste le ilumina la conciencia. Como fruto, expresa el asombro ante la generosidad del

---

Vol. III, Madrid, BAC, 1949. F. J. Sánchez Cantón: *Los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, BAC, 1948-1950.

<sup>579</sup> Cf. D. Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos...*, p. 504.

<sup>580</sup> A. M. Aaron, *op. cit.*, p. 183.

<sup>581</sup> En *Poesía original completa*, p. 195, v. 720.

Creador y decide responderle. El sujeto lírico realza ostensiblemente el uso de la voluntad, de modo que todas las facultades comprometidas de la imaginación y del sentir fomenten una decisión volitiva. En cuatro estrofas seguidas se formula un propósito con la repetición de «Quiero». Citamos como ejemplo:

Quiero en la vida seguirte  
y por sus caminos irte  
alabando y bendiciendo,  
y bendecirte sufriendo  
y muriendo, bendecirte.

Quiero, Señor, en tu encanto  
tener mis sentidos presos,  
y, unido a tu cuerpo santo,  
mojar tu rostro con llanto,  
secar tu llanto con besos.

Quiero, en santo desvarío,  
besando tu rostro frío,  
besando tu cuerpo inerte,  
llamarte mil veces *mío*...,  
¡Cristo de la Buena Muerte! (*id.*)

Estas estrofas manifiestan una serie de conceptos propios de la parte final de las meditaciones ignacianas, donde el ambiente de familiaridad con Jesús y el diálogo establecido tienen carácter unitivo y llevan a ofrecer la libertad del sujeto y a expresar la intención de imitar al Cristo Rey, con lo cual recordamos que según San Ignacio la unión establecida era una unión de voluntades, es decir, el “mismo querer” (cf. 238/ n° 53; 222/ n° 5). El sujeto lírico, al encontrarse en tan íntima cercanía, se siente uno con el Amado («Que mi alma, en Ti prisionera,/ vaya fuera de su centro»), y la meditación le incita a seguirle. En otros lugares también expresa la necesidad de identificarse con el Salvador: «quiero partir tus dolores/ subiendo a la Cruz contigo», «yo te adoro y yo te sigo». En la realización de esta premisa es discernible otro eje, propio de la parte final de cada meditación que se expresa en la sucesión de quiero-pido-cumplo, pues el poeta divide la parte final del poema según esta línea. Su *querer* y sus propósitos, se exponen en una actitud de dependencia de la gracia divina, en una serie de plegarias en las que el protagonista le pide a Dios lo que desea para sí, es decir, la fidelidad a la verdad, el conocer y amar más, una actitud de “santa indiferencia”, y que le haga semejante e Él para que pueda vivir en el amado. Al mismo tiempo, mediante dos versos: «escucha lo que te

ofrezco/ y escucha lo que te pido», a la petición se une el ofrecimiento de la libertad, lo cual en el poema se realiza sobre todo en una oración expresa del protagonista:

A ofrecerte, Señor, vengo  
mi ser, mi vida, mi amor,  
mi alegría, mi dolor;  
cuanto puedo y cuanto tengo;  
cuanto me has dado, Señor.

Y a cambio de esta alma llena  
de amor que vengo a ofrecerte,  
dame una vida serena  
y una muerte santa y buena...  
¡Cristo de la Buena Muerte! (O, II, p. 89)

En este lugar se percibe una indudable correspondencia con la oración ignaciana:

Tomad, Señor, y recibid toda mi libertad, mi memoria, mi entendimiento y toda mi voluntad, todo mi haber y mi poseer; vos me lo distes, a vos, Señor, lo torno; todo es vuestro, disponed a toda vuestra voluntad: dadme vuestro amor y gracia, que ésta me basta (273/ n° 234).

Por regla general, el poeta muestra una tendencia a yuxtaponer el conocer y el amar a quien se conoce: «que sienta una dulce herida/ de ansia de amor desmedida/ que ame tu Ciencia y tu Luz». Hay que tener en cuenta el principio pemaniano del conocimiento, sin embargo, en este caso particular parece que simplemente hace eco de las directrices de San Ignacio<sup>582</sup>. Incluye también el principio de la “santa indiferencia” ignaciana. Dice el poema: «que aprenda, Señor, de ver con indiferencia»<sup>583</sup>. Otro punto de contacto se encuentra en el énfasis en acentos de adoración: «abrazarte y bendecirte», «alabando y bendiciendo», «yo te adoro», con lo cual destaca el propósito de las meditaciones sugerido por el santo (260/ n° 169). Pese al tono de confianza, se nota una constante conciencia de la distancia entre la creatura y el Creador. Entre notas de ternura le llama hiperbólicamente: «Rey de las bondades», «el Señor de los señores», «la Verdad de las verdades». Esta actitud también se origina en la *humilitas amorosa* ignaciana, de la que el sujeto lírico no se olvida: «a tus pies postrado», «ante tu imagen vencido/ y ante tu Cruz

---

<sup>582</sup> «demandar lo que quiero: será aquí demandar conocimiento interno del Señor, que por mí se ha hecho hombre, para que más le ame y le siga» (248/ n° 104).

<sup>583</sup> Pero con el fin de evitar la confusión de conceptos, recordemos que la idea de la “santa indiferencia” no significaba insensibilidad sino el someterlo todo a la voluntad de Cristo y considerarlo todo desde un enfoque único, tener el mismo *querer* y *no querer* y no moverse en función de afectos humanos sino por inspiraciones divinas (cf. 225/ n° 16; 227/ n° 20; 228/ n° 23).

humillado», «aunque no merezco/ que tú escuches mi quejido»<sup>584</sup>. Como hemos comprobado el poema delata la omnipresencia de los elementos y de la estructura de meditaciones ignacianas y las antes citadas palabras del santo (248/ n° 104) podrían servirnos de resumen de la composición entera.

Una línea semejante se sigue en “Cantiga del Cristo de la Piedad”, aunque este poema se aparta de la aplicación tan estricta del sistema ignaciano, ya que es un soliloquio ante una cruz de la iglesia de Santiago de Cádiz<sup>585</sup>. Sin embargo, también nos transporta a un plano fuera del espacio y tiempo en el fuero interno del protagonista. El poema se inicia y cierra con invocaciones al alma, pero en medio se dirige a un Cristo vivo. Su mérito reside en presentar un ejemplo de soliloquio de acuerdo con la línea lopesca:

Alma, como un rui señor  
haz en esta Cruz tu nido.  
Y canta con mucho amor:  
la Piedad ha florecido  
en el leño del Dolor. (*O*, II, p. 83)

Otra composición, “Meditación de la soledad de María” (*PS*) se ciñe a los moldes meditativos centrados en la figura de la Virgen. Se constituye asimismo un enlace con la devoción mariana, muy promovida por la espiritualidad ignaciana<sup>586</sup>. De acuerdo con el esquema, el poema se divide entre “Composición de lugar”, “Meditación”, “Coloquio” y “Oración final”. El autor se sirve de una estructura organizada, pero mezcla elementos populares. El contenido roza el franciscanismo, más afectivo ya desde “Composición de lugar”, donde introduce elementos propios de meditaciones franciscanas. Para esbozar su *compositio loci*, ofrece unas notas circunstanciales y se dirige a unas imaginarias «mujeres de Jerusalén» con el fin de buscar complicidad y añadir veracidad a su relato. Aquí también se entrecruza un plano temporal antiguo con el subjetivo del protagonista y las apariencias externas desaparecen en el cuerpo de la meditación cuando la Virgen pasa a ser una interlocutora directa.

---

<sup>584</sup> El protagonista, que en su propósito expresa una motivación de la buena muerte, típica de las composiciones medievalizantes, lo acompaña por el deseo de una «vida serena», que bien puede atribuirse al uso sistemático de serenidad en la poesía pemaiana o, dado el contexto del poema, puede puntualizar un concepto cercano también a San Ignacio. Cf. I. Elizalde, *op. cit.*, p. 320.

<sup>585</sup> Este poema no aparece en la edición de *PS* de 1940, sin embargo, lo encontramos en el índice de *OC*, I, pp. 838-839, como perteneciente a ese libro. Volvió a publicarse en *O*, II de Edibesa, pp. 83-84.

<sup>586</sup> L. L. Martz, *op. cit.*, p. 96. Como resume I. Iparraguirre, las meditaciones insisten en la necesidad de alguna transformación afectiva, así que María aparece como a una figura cercana a la fragilidad humana, la que simboliza la intimidad de relación con Dios y el modelo de tratar a Jesús. Se le atribuye un gran poder mediador, por tanto, es frecuente que los coloquios con el Hijo o con el Padre estén precedidos por otro con la Virgen, sin detenerse en ella, sino lo suficiente para avanzar hacia Jesús. En *op. cit.*, pp. 63, 65, 70-71.

En la “Meditación” se priva de lo circunstancial, mientras que se procura una consideración por vía especulativa de la vida y las experiencias marianas. La meditación lleva al sujeto lírico a la identificación afectiva («si tú quisieras/ contigo lo lloraría») y a la comparación entre la soledad mariana y la suya. Mediante este recurso llega al deseo de imitarla («Como tú te sometiste,/ someterme yo quería»). El motivo del ofrecimiento de la voluntad reaparece en la imagen de la muerte de la voluntad del protagonista en las manos de la Virgen, tal como sus manos recibieron al cuerpo muerto de Cristo. En “Coloquio” alcanza el propósito de los *Ejercicios*, es decir, quiere seguir a Cristo con la ayuda de la Virgen. Hace hincapié en el conocimiento y otra vez introduce la conversión y enmienda, seguidas por un bloque de querer-pedir. El sujeto lírico insiste tres veces en este *querer*, alude a la purificación que llevará a la unión y menciona el compromiso de su ser entero, con sus cinco sentidos:

Yo en mi alma, Madre, lavada  
de las bajas suciedades,  
a fuerza de soledades,  
le estoy haciendo morada.  
Prendida tengo y colgada  
ya mi cámara de flores.  
Y a husmear por los alcores  
por si llega el peregrino  
he soltado en mi camino  
mis cinco perros mejores.

Quiero yo que el alma mía,  
tenga, de sí vaciada,  
su soledad preparada  
para la gran compañía. (O, II, p. 109)

Dentro de la expresión del propósito entra la motivación de la buena muerte y el deseo de vivir en paz y alegría y a la espera de Dios. Concluye la composición mediante “Oración final” con la petición por la intercesión de María a la que se encomienda. El esquema se completa con la alusión implícita a la “santa indiferencia” en formas como: caminar «con sol claro o noche triste», «por amor, tener/ la vida muerta al placer/ y muerta al mundo»; junto con el carácter personal visible en la frecuencia del uso de pronombres del *yo* y *tú*.

El libro de *PS* incluye “Meditación ante un nacimiento de cartón y barro”, que se propone meditar sobre la escena del nacimiento de Cristo. El contenido a modo de villancico se inserta en una forma de meditación *culta*, con alusiones a la modernidad y

tiempo presente. El *yo* lírico se dirige a su propia alma para avisarla ante la tentación de un entendimiento simplista del misterio de la Encarnación. Subyacente a este soliloquio, se percibe una composición de lugar con un conciso esbozo de un espacio concreto y sus circunstancias. De manera parecida a “Ante el Cristo de la Buena Muerte” nos hallamos con una explicación inmediata de la pobreza visible en términos de ocultamiento de la gloria. La corriente meditativa se advierte en la antitética combinación de la gloria («trono», «gloria», «cedro») y de la pobreza («pajas», «portalillo», «jarales»).

El tema navideño reaparece en “Villancico de las manos vacías” (1965) en forma y ritmo popular, y con una mezcla de antítesis parecida al poema anterior. En esta ocasión el sujeto lírico introduce el motivo navideño en su situación presente. Prescinde de notas circunstanciales para referirse a una paradoja que experimenta en sí. El poema se divide en dos partes que corresponden a dos posturas vitales, como un antes y después, en los que el Niño Jesús se convierte en el único punto de referencia. Fijémonos en un ejemplo de la bifurcación de conceptos:

Yo tenía  
tanta rosa de alegría,  
tanto lirio de ilusión,  
que entre mano y corazón  
el Niño no me cabía.  
(...)  
Y sin aquella alegría,  
pero con otra ilusión,  
llena la mano y vacía,  
cómo Jesús me cabía  
-¡y cómo me sonreía!-  
entre mano y corazón. (O, I, p. 107)

Otras antítesis se perciben en: «noche clara y alba fría», «con sangre y nieve en los pies». La última contraposición hace eco colorístico de la «rosa» y el «lirio». El juego de contrastes tan propio de la poesía meditativa, lleva a representar la oposición de la belleza y felicidad propias, frente a las divinas. Incluso la «mano» y el «corazón» unidos por la figura divina expresan este planteamiento.

Dentro de la modalidad meditativa incluimos también “Salmo de pasión y dolor” (NP), dado que contrasta con el concepto del cuerpo humano en otros poemas pemanianos donde se afirmaba su compatibilidad con el alma y lo presentaba con una comprensiva ternura. Mientras que en este caso se representa como opuesto a los anhelos del espíritu y en combate con él. El sujeto lírico acude a la forma de soliloquio que intercala protestas y

consentimiento. Llaman la atención las expresiones elaboradas, metáforas y animizaciones alegóricas. Esta proximidad con los moldes áureos se ve en una serie de conceptos:

Mi carne es carne de dolor. Mi vida  
es árbol engendrado  
en tierra maldecida,  
y llevo en ella el germen del pecado...  
¡Y hasta el águila altiva, que se encierra  
en esta carne del dolor nacida,  
hecha de limo y tierra,  
y en su entraña roída  
por un enjambre de pasiones malas;  
hasta el águila altiva, hija del cielo,  
cuando quiso, Señor, alzar su vuelo,  
chocó en la carne y se quebró las alas! (OC, I, pp. 215-216)

Las preguntas retóricas y la abundancia de antítesis indican la raigambre meditativa. Sirva de ejemplo la siguiente estrofa:

¡Que parezcan, Señor, mis llagas flores!  
¡Que mis locos impulsos bramadores  
parezcan mansas y serenas brisas!  
¡Que en mis labios florezcan las sonrisas  
a las par que en mi pecho los dolores! (ibid., p. 218)

En “Romance de los cargadores de la Isla” de *PS* se puede hablar de una realización muy particular de meditación con ciertas variaciones. Tomamos este poema en consideración por ser un coloquio con la Virgen llevada en procesión. La primera parte se acomoda a una realización localista de composición de lugar. El poeta se dirige a un grupo de cargadores y luego a la Virgen y así se constituye una especie de meditación con un coloquio incluido.

Dentro de “Lección de vida” (*NP*), con el subtítulo “Meditación de un amanecer en tiempo de sementera”, el poeta personalizó su aplicación del esquema meditativo, dado que combina su estilo personal con el de Gabriel y Galán, quien a principios de los 20 ejercía todavía una influencia notoria sobre él. En una especie de *compositio loci* presenta un cuadro de naturaleza sin participación de su *yo*. Reflexiona y compara, partiendo de lo que ve en la creación, en lo que atañe a los procesos de entrega, esfuerzo, belleza gratuita. Tras esa meditación, se interroga a sí mismo acerca de lo que desea y puede hacer. A continuación notamos un bloque que merece ser denominado como *propósito*, dado que el sujeto lírico declara su *querer* cuatro veces y para reforzarlo, convoca a las facultades humanas: la inteligencia, la voluntad, el espíritu, el alma, para que participen en su



propósito. Llama la atención un marcado papel de la voluntad, a la que las impresiones y emociones se someten. Percibimos también el eco de la oración de ofrecimiento compuesta por San Ignacio: «A devolver al Señor/ cuanto el Señor os ha dado». El ritmo del poema se delinea también según un cíclico entrecruzamiento entre partes meditativas y las que expresan el propósito. El poema incorpora una reflexión acerca de la realización del propósito en su vida precisamente por medio de la poesía. Cierra el poema con un coloquio con Dios, y se sitúa de forma anticipativa en el momento de su futura muerte, así que el hablante más bien se imagina lo que diría ante Dios. De acuerdo con el ritmo repetitivo, acaba con otra invocación, esta vez dirigida a su corazón.

Donde la influencia de San Ignacio es más clara es en la sección de “Ejercicios espirituales” incluidos en *FB*, que en conjunto forman un ciclo de etapas de meditación relacionadas entre sí, y donde cada una desarrolla y profundiza algún aspecto de los *Ejercicios*. Aunque el poeta más que en los libros anteriores mostrase preferencia por una libertad en la aplicación de ideas ignacianas, sin ceñirse estrictamente al esquema, hay que reconocer que incluye sus puntos clave, como son: la división formal de acuerdo con títulos de meditaciones propuestas por el santo, coloquios y soliloquios, presencia de *compositio loci* y expresión de propósito, la dependencia mutua entre el hombre y las criaturas a la luz del fin último, el papel de la voluntad<sup>587</sup>. También los títulos imponen un aire meditativo y la mayoría de ellos son muy directos: “De las criaturas”, “Del pecado”, “De la limosna”, “Del Dios-Hombre”, “De la oración del Huerto”, “Del albedrío”, etc.

La mayor parte de la serie apuesta por un tratamiento muy novedoso, con rasgos originales del autor y puntos de convergencia con su credo poético, así que J. M.<sup>a</sup> Pemán busca eficacia literaria en recursos habituales pero enriquecidos. Podemos aventurar la tesis de que la originalidad más grande se expresa en la nota simbolista, incluso con matices de la poesía pura visible en las elipsis de aire guilleniano. No tenemos constancia de que las meditaciones ignacianas hayan encontrado en la poesía española de s. XX una realización más moderna, personal y actualizada según la poética vigente del momento.

El poeta introduce cambios en el orden temático propuesto por San Ignacio y en muchos casos no entra en el esquema mismo de la meditación ignaciana, como hizo en varios poemas de libros anteriores. En los *Ejercicios*, la meditación sobre la creación

---

<sup>587</sup> Varios estudiosos subrayan que la poesía inspirada en las meditaciones ignacianas no favorece la unificación del estilo, sino todo lo contrario. Véanse ejemplos de E. Navarro de Kelly, *op. cit.*, p. 42. H. Gardner, *op. cit.*, p. 172. L. L. Martz señala que en la poesía meditativa a veces prevalecen diferentes aspectos, como el tender a la unión de las potencias del alma, a la sencillez, unidad de ser, etc. Pueden realizarse con una gran dosis de individualismo e independencia, aunque con apoyo de métodos tradicionales y sin perder contacto con ellos (cf. *op. cit.*, pp. 319,324,329).

precede a la del pecado, mientras que aquí el orden se invierte. Los dos primeros títulos del ciclo son más extensos, y de este modo, pese a la versificación y el contenido más libre, aluden al clima de meditaciones antiguas, mientras que dos poemas que concluyen el ciclo: “De la oración del Huerto” o “Soliloquio y paradoja de la muerte”, por la forma de ejecución sirven de enlace con el Siglo de Oro. Otros, como “De la limosna” o “Ejemplo en la meditación de la Misericordia” comparten el tono de un *exemplum*, pero ya enriquecido con notas popularistas. Se pueden distinguir varios destinatarios de invocaciones y coloquios que se pronuncian ante Dios, ante Cristo en el Huerto, ante la creación, ante un «hermano» indefinido, y soliloquios que el sujeto lírico lleva a cabo consigo mismo y además subrayando su condición de «poeta» ante Dios. En lo referente al tono, notamos que el lenguaje se ajusta al contenido, y la «pastorcita» de “Ejemplo en la meditación de la Misericordia” corresponde al ambiente pastoril. Otro ejemplo, aunque situado en el polo opuesto, es “De la creación” que parece introducir un aire de irrealidad, y de hecho se inserta en marcos simbolistas en el uso de color, en una disposición libre de versos, en metáforas y símbolos. Por regla general, el poeta muestra una cara más apasionada en comparación con poemas meditativos anteriores a la fecha de *FB*.

Este ciclo con más amplitud abarca la contemplación de la creación y expresa el proceso de ascender a Dios por las criaturas, como por escalones, pero sin detenerse en ellas. Será una forma de ir *por medio* de las criaturas, pero no en contra de ellas<sup>588</sup>. Llama la atención la frecuencia con que se refiere a la creación, en “Somos creados...”, “Del pecado”, “De la creación”, “De las criaturas”. Este eje predomina en comparación con poemas escritos previamente, aunque ya cobró relevancia en “Lección de la vida” (*NP*) o en “Romance de los cargadores de la isla” (*PS*). Pero en muchos casos son las criaturas un vehículo de comparación y tanto el estado de gracia como de pecado es considerado con respecto a ellas. Desde el punto de vista de la crítica ignaciana, la consideración de la naturaleza es congénita a las meditaciones, siempre que el ejercitante recuerde que las flores u otras criaturas, vivas o no, poseen una belleza que existe sólo por Él que se la ha dado<sup>589</sup>. De esta manera, la creación desempeña un papel fundamental en los *Ejercicios*

---

<sup>588</sup> C. Domínguez Morano: *Psicodinámica de los ejercicios ignacianos*, Bilbao, Sal Terrae, 2003, p. 71. I. La definición que arroja luz a “Ejercicios espirituales” de Pemán, viene de Iparraguirre y C. de Dalmases, que prepararon la edición de los *Ejercicios* y los resumen como: «ideal de servir y amar a Dios del modo más perfecto posible, a Él en todas las cosas y a todas las cosas en Él. Así podrá subir el ejercitante por todas las criaturas al Criador, sin detenerse en ninguna, cerrándose el ciclo iniciado en el principio y fundamento y acabando la ascensión en la cumbre más alta reservada por Dios para cada alma» (p. 189).

<sup>589</sup> L. L. Martz, *op. cit.*, p. 129. San Ignacio en “Contemplación para alcanzar amor” aconseja: «mirar cómo Dios habita en las criaturas, en los elementos dando ser, (...) en los hombres dando entender; y así en mí

como herramienta en la imaginación del lugar, dado que es parte del propósito mismo de ellos: el de ordenar su actitud ante toda la creación y saber disfrutar de ella en la medida en que acerque al Creador, pero saber prescindir de ella en la medida en que separe. Las realidades creadas incitan al hombre a descubrir su condición de ser querido por Dios, con el fin de maravillarse y responder con alabanza.

El título del primer poema, “Somos creados por Dios para alabarle”, es casi una cita directa del preámbulo con el que San Ignacio encabeza el proceso de reorganización de la vida<sup>590</sup>. El poeta se dirige a un interlocutor anónimo y luego a un foro más amplio para expresar ante ellos, tal como declara el santo, su adoración: «Soy todo una alabanza clara y viva», «Mi hondura toda es un cantar» que, como vemos, compromete la totalidad de su ser. El “Ejemplo en la meditación de la Misericordia”, ya desde el título nos indica su carácter de meditación y de *exemplum* a la vez. Transcurre a lo popular y para la composición de lugar el poeta elige una escena pastoril con unos personajes que llevan al mayor aprecio de la sencillez y confianza encarnada en la figura de una niña que aprende a rezar. La meditación invita a ver a Dios como complacido en el amor más que en su expresión formal.

La composición “Del pecado”, que roza el estilo simbolista, consta de dos partes divididas entre un soliloquio ante Dios y un monólogo interior sobre la repercusión del pecado individual en la creación. Recordemos que San Ignacio invitaba al ejercitante a que comparase la grandeza y generosidad de Dios con su propia miseria. Asimismo, este poema refuerza el contraste entre la gracia divina y el pecado personal. Construido a base de oposiciones entre la actuación de Dios y la del sujeto lírico, cada estrofa muestra la fractura producida por el pecado, con la participación de imágenes de desestabilización del orden. En este sentido también, el sujeto lírico describe su conciencia de la libertad que le ha sido regalada y que gestiona a su antojo, a la vez que se da cuenta de ser un eslabón entre la creación y Dios. Según la lógica del poema, el pecado rompe la cadena creación-hombre-Dios y, por tanto, si el ser humano falla, las criaturas en consecuencia están privadas de la comunicación con Dios. En el razonamiento poético, la creación cumple su sentido en la medida en que el hombre cumpla el suyo. Destacaremos que esta idea corresponde también a la expresada en los *Ejercicios* ignacianos (239/ n° 60) y queda

---

dándome ser, animando, sensando y haciéndome entender; asimismo haciendo templo de mí seyendo criado a la similitud y imagen de su divina majestad» (273/ n° 235).

<sup>590</sup> «solamente mirando para lo que soy criado, es a saber, para alabanza de Dios nuestro Señor y salvación de mi ánima; (...), no ordenando ni trayendo el fin al medio, mas el medio al fin. (...) primero hemos de poner por objeto querer servir a Dios, que es el fin» (260/ n° 169).

incluida en su *Fundamento*.

El poema “De la Creación” entra con más intensidad en el ámbito del simbolismo:

¡La nada!

¿Qué dice en un aire sin aire,  
con tres armonías, esa campanada?

La Nada...  
¡Y es verdad que hubo un día  
en que no vivía la rosa; ni el cardo  
rompía la gracia serena del día:  
cuchillo en el viento celoso del nardo!

¡La Nada!  
Me abriga  
la inmensa palabra aterrada,  
igual que una almohada  
invisible y amiga.

¡La Nada! Te adoro, Señor,  
en el ruiñeñor  
y en el viento, y el agua y la flor.  
Y en la lenta agonía  
de la tarde que muere entre azules y rojos...

Pero más en la inmensa memoria del día  
en que sólo existía  
la Nada...

¡la Nada y tus ojos! (O, V, pp. 67-68)

En esta escena contemplamos un salto a un estado anterior al Edén, con el propósito de descubrir el por qué de la creación, que se encuentra como llena de amistad divina. El yo lírico se sitúa ante el recuerdo de los ojos de Dios y mediante esta imagen, en función del propósito ignaciano, reconoce su condición de creatura, también cuando descubre en sí la presencia de la palabra que le arrancó al ser. Vuelve al principio de alabar a Dios y expresa su adoración en los elementos de tierra, agua y aire. Transmite también la idea pitagórica de la «armonía» que existía antes que el aire, y atribuye su existencia a la esencia divina por el uso del número tres.

La armonía pitagórica de las esferas vuelve a aparecer en la meditación “De las criaturas” con una carga simbolista patente (*ibid.*, p. 68). El poema forma un corto ciclo tripartito y profundiza en la relación del ser humano con la creación; vuelve a resumir la disposición de someter las criaturas a su fin con el propósito de alcanzar la armonía interior y exterior. La primera parte invoca a un «poeta» que puede ser el mismo yo lírico a modo

de distanciamiento. El poeta recorre varios aspectos que ve como seductores pero que no suponen un apoyo fidedigno para la fe, que constituye una base segura del conocimiento del mundo. Son los que incluyen la creación, las propias emociones del ser humano, y la estética. En conclusión, incita a buscar la posesión de la «Verdad» como coordinante de la relación con el mundo creado y como fin último. En la parte segunda del poema el sujeto lírico toma posesión del mundo por vía de paradoja, es decir, cuando no se apega a él:

Mío en la renunciación  
enamorada y sencilla.

En la clara ilusión, mío  
como en su reflejo, el río  
es todo, Amor, de la orilla ( *ibid.*, p. 69)

La parte tercera describe la armonía interior y exterior del hablante, con alusión a la mutua dependencia de una y otra. En el nivel estilístico la composición incorpora el repetido uso de elipsis con un número limitado de verbos, con raíces en la poesía pura.

El poema más corto de la sección, “De la limosna”, apunta a la idea de conversión que se traduce en obras externas. “Del albedrío” hace eco del propósito general de los *Ejercicios* que consiste en unir dos voluntades, la humana a la divina y en inducir a la posibilidad de ofrecer la libertad propia. Esta serie de poemas que ya hacen alusión al propósito y a una respuesta concreta ante Dios. Representa el alma como jardín interior en el que el albedrío es la parte más protegida y más individualizada del sujeto lírico. Aunque el poema opta por una disposición de versos más libre, destaca el homenaje a una simbología típicamente renacentista del ser humano como una nave solitaria de la voluntad susceptible a los vientos del mar extenso de la vida<sup>591</sup>.

En “Del Dios-Hombre”, aparece una expresión del *querer*. El poeta hace una especie de resumen de cómo había conocido a Dios meditando en las criaturas, expresa su intención de seguir a Cristo por la fe, como compañero. Al mismo tiempo combina metáforas renacentistas, con una amalgama de símbolos más complicados:

Quiero que mi oración florida crezca  
a la orilla, no al fondo, del abismo:  
y que el sol que yo espero me amanezca  
por las más altas cumbres de mí mismo.  
(...)

---

<sup>591</sup> Véanse ejemplos en Lope de Vega: sonetos XXV, XXVI, LI, canción “A la Cruz”, en *Obras poéticas*, pp. 307-308, 319, 427. En Quevedo: “Salmo XXVII”, en *Poesía completa...*, pp. 35-36.

Quiero que mi canción para Ti sea  
sin nube ni temblor de arrobamiento,  
la canción inefable de la Idea  
en el arpa sin sol del Pensamiento. (*ibid.*, p. 70)

“Del Hijo Pródigo” muestra una evidente aplicación condensada de las etapas meditativas ignacianas: confesión, arrepentimiento, salvación y recepción del don gratuito del perdón. Aplica esas premisas en la medida en que mezcla planos del tiempo y del espacio y hace intemporal una escena concreta del Evangelio, en medio de la que se sitúa. En este caso se entrecruzan dos motivos bíblicos porque el poema narra el acercamiento a la cruz, pero desde la posición de un hijo pródigo a semejanza de la parábola evangélica. El sujeto lírico se dirige a su propia alma y alude a un diálogo con el Cristo crucificado, en el que Dios aparece como el que anticipa el deseo del corazón. El poeta hace alusión a la Eucaristía como el «banquete» preparado por el Padre e inseparable del misterio de la Cruz. Fijémonos también en el procedimiento de mezclar personas. El poema empieza con un narrativo «Corrí, llorando», para luego pasar a una orden dirigida a sí mismo: «Calla: y mira» y volver a un narrativo «hasta oí». De modo parecido se combina el individualismo con el universalismo, porque habla de la preparación de parte de «nuestro Padre para mí».

El soneto “De la oración del Huerto” se inclina claramente hacia la corriente metafísica y, en este caso, incluso más concretamente hacia el estilo de Quevedo, especialmente por una mayor dosis de intelectualismo y una agrupación insólita de antítesis:

Entre amar y morir se desazona  
queriendo y no queriendo, en guerra dura,  
beber y no beber esta amargura  
que el Hombre aparta y busca la Persona. (*ibid.*, p. 71)

Las bifurcaciones resaltan la paradoja misma de Cristo como Dios-Hombre. La meditación incluye una composición de lugar y reflexiona sobre la lucha de Cristo. El soneto continúa la línea de soliloquio iniciada anteriormente, pero es posible observar que, aunque la reflexión se lleve a cabo ante un cuadro evangélico, el autor no se introduce dentro de ella, sino que parece ser un testigo presencial a punto de acercarse a Cristo y entrar en la escena meditada para iniciar un coloquio, lo cual anuncia. La escena del Huerto muestra la cara vulnerable de Cristo. Una invocación directa al alma es otro recurso meditativo que anuncia el dinamismo interior del soneto.

“Soliloquio y paradoja de la Muerte” cobra forma de un discurso conceptual en forma monologada, a semejanza de los viejos poemas moralizantes. El sujeto lírico expone

un problema metafísico referente a la muerte y a la vida del más allá, y la cuestión de ser o no ser, no sólo en la muerte sino también en la vida. Se plantea él mismo una serie de paradojas que luego resuelve con procedimientos lógicos. Tras las antítesis iniciales se torna más explicativo y pasa a la deliberación sobre el tema de la muerte en la que ve un momento de nacer, y sobre su calidad determinada por el *modus vivendi*. Concluye en el desenlace el problema de la vida inmortal y de la identidad, que puede resumirse como la idea de que si la vida existe y se considera propia, la muerte existe también, como un vivir que se prolonga ya en el momento mismo de fallecer:

Hay muerte porque, al sentirla,  
por “mía” la he de sentir:  
porque al punto de morir  
ya empiezo a sobrevivirla.

Hay muerte porque es igual  
nacer y morir: de suerte  
que estoy cierto de mi muerte  
porque me siento inmortal. (*ibid.*, p. 73)

En síntesis, el poema hace alarde del *memento mori* que ya era un componente típico de meditaciones medievales anteriores a San Ignacio, y refleja la polarización cuna-sepultura propia sobre todo de Quevedo. Sin embargo, merece subrayar que J. M.<sup>a</sup> Pemán enriquece estos conceptos con el matiz franciscano de una muerte vista positivamente.

La sección de “Ejercicios espirituales” en *FB* parece extenderse a los tres poemas siguientes: “Dolor”, “Conversión” y “Propósito”, dado que recurren a la secuencia meditativa de arrepentimiento-conversión-enmienda. Testimonian la libertad de expresión que integra medios tradicionales con una interpretación peculiar del poeta. Las cuatro piezas de “Dolor” se centran en la experiencia de una consolidación interior y exterior como fruto de la conversión a Dios. El mencionado *dolor* se expresa como arrepentimiento en la cuarta parte, porque en las tres anteriores se entienden más bien como un sufrimiento unido al amor divino. Un rasgo relevante estriba en la determinación de armonía interior como resultado de sintonía entre al amor y la razón. Le acompaña la alusión a «lo Uno» como un concepto metafísico y vuelta a la armonía pitagórica como símbolo divino. El poema “Conversión” expone una descripción condensada y simbólica de las etapas del encuentro con Dios y se interpreta en clave de influencia sanjuanista.

Las seis piezas de “Propósito” presentan una estructura muy variada en cuanto al estilo y ritmo, pero llama la atención que todas son coherentes en lo que atañe al uso de símbolos, algunos de ellos, como rosa, *idea*, geometría, recurrentes en la obra del poeta. La

primera parte, escrita en quintillas, recurre a un juego de símbolos que tiene como fin expresar el deseo de que la muerte fuese el sello de plenitud alcanzada en la vida. La segunda introduce el estilo popular, pero con una marcada presencia del simbolismo. Considera la necesidad del encuentro directo con Dios, que se produce dentro del sujeto lírico sin detenerse en la creación, los seres humanos o sus propios sentimientos. La pieza tercera vuelve al concepto pemaniano de la *idea* y de la precisión como inseparables de lo divino. Podemos también distinguir una leve alusión a la “santa indiferencia” como el fenómeno vinculado a la inmutabilidad de Dios y de la fe (*ibid.*, p. 78). Establece una relación directa con el procedimiento meditativo de propósito mediante la repetición de «quisiera», «quería», aunque estas formas ya no representen una insistencia tan fuerte como en poemas anteriores. El poema cuarto recoge un soliloquio ante Dios como ser trascendente, en el que el *yo* lírico reivindica el valor de sus cinco sentidos. Mediante la composición quinta, el poeta rinde homenaje a Manuel Machado, visible en la distribución de versos y expresión. Se nota la división del poema en dos partes antitéticas con el fin de incorporar su propio credo contrastado con el modernista. La pieza sexta culmina el ciclo de “Propósito” y se puede interpretar como una alusión libre al motivo del coloquio ante la cruz. Mediante un reiterado «aquí» el poema indica el punto de partida inequívoco de la identidad del poeta, que éste encuentra en el momento de la muerte de Cristo en la Cruz y lo comprende como intemporal. La nota común a las seis composiciones del “Propósito” reside en un repetido deseo de enfocar bien la vida, alcanzar su plenitud a fuerza de orientarla hacia su fin en Dios, en lo cual vislumbramos el *Fundamento* ignaciano. Le acompaña un anhelo de la suspensión del transcurso del tiempo para sustituirlo con un instante detenido, como lugar de encuentro intenso con lo divino. Dado su carácter introspectivo, estos poemas sirven de repaso de las motivaciones que mueven al *yo* lírico y le ayudan a fundamentar su planteamiento.

### **1.5.2. Homenaje a los poetas místicos carmelitas.**

Que J. M.<sup>a</sup> Pemán mostrase interés por la lírica de los poetas místicos tiene su justificación no sólo en el enfoque religioso, sino también en los motivos que encontramos en sus afirmaciones teóricas. Preguntado en 1967 por cuáles eran su novelista y poeta preferidos, dio una respuesta concisa: «Cervantes y San Juan de la Cruz. En esto no puedo



ser ni original ni ingenioso»<sup>592</sup>. Al repasar varios ensayos suyos, por lo menos parcialmente podemos averiguar el por qué de esa afición. Como clasicista declarado se sintió atraído por la eficacia con que esos literatos juntaron lo clásico y lo espiritual. Así, según declara: «Toda la gracia clásica se incorpora con ellos a la más alta doctrina del espíritu» (*OC*, V, p. 1240). Podemos tener en cuenta el aniversario del cuarto centenario del nacimiento de San Juan de la Cruz celebrado en 1942 con una serie de conferencias, que contó con la participación activa del poeta<sup>593</sup>. Probablemente sirvió de estímulo para ensayos como “Las dos rejas” o “Descentralización de la poesía”, donde indica un punto de contacto sustancial con su propia poética, que es el de conferir importancia a la naturaleza por razones trascendentes y, por esta vía, hacer la poesía independiente de factores temporales: «[San Juan de la Cruz] hacía sus poesías con las fuentes, los riuiseñores o los vientos que veía y oía. (...) Su itinerario de ascensión a Dios, como el de Santo Tomás, pasa por la Creación: por la realidad rústica y circundante» (*OC*, VII, p. 450). Habla del santo en “Estampas cartujanas” (*OC*, VII, p. 630), en una conferencia pronunciada en Roma en 1950 y, ya entrado en años, aporta en 1977 un comentario al “Cántico espiritual” centrado más en los aspectos lingüísticos y sintácticos<sup>594</sup>.

La lectura de la poesía pemaniana demuestra que en numerosas ocasiones el autor aprovecha que la lírica de los poetas místicos está fuertemente enraizada en la tradición popular; y muchos recursos funcionan en dos vertientes paralelas, la mística y la popular, a partir de su asimilación por parte de San Juan de la Cruz o Santa Teresa, aunque difieran en lo que atañe al contexto<sup>595</sup>. Así, en J. M.<sup>a</sup> Pemán el vivir fuera de sí resuena con ecos de la poesía mística y de la popular, una vez trasladado a la realidad del amor humano en “Soledad 17” (*FB*), mientras que en “Soledad 29” (*FB*) ilustra una experiencia religiosa. De forma semejante, “La pena” o “Soledad 25” se pueden interpretar en clave religiosa, sin embargo, la imagen de la pena que *se va* y deja al sujeto era frecuente también en la lírica

<sup>592</sup> J. Cortés-Cavanillas: “José María Pemán”, en *Psicoanálisis. Diálogos con figuras famosas*, Madrid, Prensa Española, 1967, p. 34.

<sup>593</sup> Según recuerda I. Bengoechea en “Don José María Pemán y San Juan de la Cruz”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, n.º 9, 1991, p. 10.

<sup>594</sup> Incluido en *III Festival Poético de Primavera en Arcos. En homenaje a D. José María Pemán*, pp. 73-75. La información sobre la conferencia romana viene de mano de I. Bengoechea en “Don José María Pemán y San Juan de la Cruz”.

<sup>595</sup> Los motivos de vivir fuera de sí, de una pena que *se va*, de la cierva herida, el vivir muriendo, la pasividad, etc., se encuentran en los cantares populares, y fueron aprovechados en la literatura española por muchos poetas (por ejemplo, Lope de Vega y Calderón). Consúltese el estudio de H. Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968, p. 187. También en T. Luca de Tena: *La mejor poesía cristiana*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999, p. 153. La introducción de D. Ynduráin a *Poesías de San Juan de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 34-245.

popular profana<sup>596</sup>. Igualmente, en *FB* el poeta aprovecha el motivo que gira sobre la “música callada” tanto en referencia al canto andaluz en “Definiciones de Andalucía” como símbolo de su propia expresión poética ante Dios en “Proclamación de la humildad”. Las asimilaciones de la simbología mística son abundantes en toda la lírica pemánica. El poeta ofrece alusiones a la llegada de Dios al alma e incluso de «bodas», y con frecuencia narra un diálogo con el amado, pero salta a la vista que optó por imponerse cierto límite de sobriedad, especialmente en las composiciones que directamente se inspiran en el *Cantar de los cantares* o en la creación de San Juan de la Cruz. Así que notamos la escasez de expresiones de arrebató. Las sugerencias de la venida de Dios al «centro» humano aparecen en forma alusiva.

Las asimilaciones de la lírica mística pueden considerarse en función del grado de su discernibilidad e inmediatez en los poemas de Pemán. Se agrupan en los siguientes bloques:

- Poemas que se sitúan en el escenario y trama inmediato del *Cantar de los cantares*: “Cántico de la amada”(O, V, pp. 236-237), “El amado en el jardín” (*ibid.*, pp. 269-271).
- Poemas que por su título indican su relación con el misticismo, como “Cuatro canciones místicas” (*PS*), “Preparación de la palabra mística” (*PS*).
- Poemas que cuentan una experiencia de un sujeto lírico concreto con imágenes de las tres etapas clásicas (purgativa, iluminativa, unitiva), con una red de símbolos y referencias amplias, o con una acumulación notoria de motivos místicos. Son composiciones identificables con relativa facilidad, aunque escritas en varios estilos, con prevalencia de moldes populares, por ejemplo en *FB*: “De las criaturas”, “Conversión”, “Propósito”, “Romance de la verdadera pasión” o en el poema “Canto a la Eucaristía” de 1967 (O, VII, pp. 9-15).
- Poemas con asimilaciones de los motivos místicos en un contexto nuevo, aunque con fidelidad a su significado básico. Forman un grupo más numeroso y son los que aprovechan los símbolos sanjuanistas de “la música callada,/ la soledad sonora”, “vivo son vivir en mí”, “toda ciencia trascendiendo”, “cavernas” del alma etc. Entre ellos se encuentran “Ofrenda del amor ante el mar” (O, XIV, p. 33), “Resignación” (*VS*), “Salmo de pasión y dolor” (*NP*), “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*), “La fuente que huía” (*RR*), “Inspiración y Gracia” (*PS*), “Poesía” (*OC*, I, pp. 741-743), “De las criaturas” (*FB*),

---

<sup>596</sup> Una de las interpretaciones de la «pena» en la lírica de Pemán puede hallarse en P. Laín Entralgo: “La Andalucía en Pemán”, p. 24 [174].

“Del Dios-Hombre” (FB), “Divina Presencia” (FB), “Dolor” (FB) y otros que mencionaremos más adelante.

-Poemas que, por evocar las figuras de poetas místicos, emplean expresiones propias de ellos como un procedimiento de soporte, lógico en este caso: “Miedos y humildades de la Doctora” (O, VII, pp. 167-170), “A Manuel de Falla enterrado en la cripta de la catedral de Cádiz” (OC, I, p. 643), “Canto a la Eucaristía” (O, VII, p. 13), “Al beato fray Diego José de Cádiz” (O, VI, p. 173).

- Poemas que incluyen préstamos de la poesía mística en contextos ajenos a la experiencia religiosa o en relación con contextos folclóricos humanos: “Salinas de San Fernando” (RR), “Romance del último amador” (RR), “Homenaje a Aurelio de Cádiz” (OC, VI, pp. 20-27), “Definiciones de Andalucía” (FB), “La hija en los trigos” (FB), en “El nieto” (O, V, p. 114), etc.

Empezamos por poemas que se inspiran en el *Cantar de los cantares*. Así, demuestra un temprano interés por la lírica sanjuanista “Cántico de la amada”, cuya trama explota el esquema bíblico<sup>597</sup>. Narra el recuerdo del Amado que se alejó tras un encuentro inicial sin que la amada se diese cuenta. La primera parte se dedica a evocar el pasado y la felicidad al lado del Amado que ya no viene a la puerta. La amada le busca en vano y permanece a la espera llena de arrepentimiento por su anterior menosprecio del amor ofrecido. A continuación, se sitúa en el presente para cantar su llanto desconsolado. El eco explícito del poeta carmelita se percibe en formas y ritmos populares que encierra un conjunto de conceptos típicos de San Juan, por ejemplo:

Con luz resplandeciente,  
tu hermosura en tus ojos relucía  
y al mirarme clemente  
tu luz a mí venía  
y tu propia hermosura repetía.  
(...)  
Tengo sed de amores,  
anhelos insaciables de ventura  
¡calma Tú mis ardores  
con la divina hartura  
de tu dulce presencia y figura!           (O, V, p. 237)

Notamos que la belleza del Amado es origen y causa de la belleza de la amada, al par que le transmite su luz. Al mismo tiempo aparece el reflejo del Amado en los ojos de la

---

<sup>597</sup> Este poema, al lado de “Mi soledad sonora” (PS) fue considerado por I. Bengoechea como representativo y publicado en su *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*, Sevilla, Miriam, 1989, pp. 130-132.

amada como tópico popular que aprovechó el poeta carmelita<sup>598</sup>. Otros tópicos orientativos son los visibles en la repetición de motivos florales como regalo a la amada y los que acompañan la unión con el Amado. El encuentro se menciona en el contexto del huerto, donde el Amado cultiva trabajosamente sus flores, que *riega* y que luego son adorno de la Amada<sup>599</sup>. También hay alusiones a la viña y a una «cueva escondida». Entre los motivos amorosos aparecen: el amor como fuego, la embriaguez y el amado lleno de luz (propia de su naturaleza divina)<sup>600</sup>. El contraste entre la presencia y la ausencia del Amado se expresa por un juego de antítesis fuego-frío, sed-embriaguez, vacío-plenitud. Con el fin de intensificar el clima de la dicha y de la tragedia de la amada, el autor emplea hipérbolos: «luz resplandeciente», «anhelos insaciables, etc. A lo largo del poema se notan elementos propios también del estilo personal de Pemán, tales como sed, plenitud, presencia, la expresión *cantada* del amor, etc., pero que en este caso se funden con las evocaciones bíblicas y sanjuanistas.

Otra composición de índole semejante es “El amado en el jardín”, que a pesar de evocar tópicos parecidos, ofrece abundantes marcas del estilo personal del poeta. Se presenta en forma de soliloquio en el que el sujeto lírico interroga a su alma para comprobar la presencia del Amado. De hecho, a lo largo del poema notamos un ritmo entre el soliloquio, narración y otras formas dialogadas que reproducen las preguntas directas o indirectas al Amado. En esta ocasión, el tiempo poético no es del recuerdo, como en San Juan de la Cruz y en el poema anteriormente mencionado, sino que es un tiempo de espera a la venida del Amado, que se entiende en su doble dimensión, en la creación y en el alma del sujeto lírico. Éste la intuye tanto en las criaturas como en sí mismo, por lo que el jardín tiene también un nivel doble, en el exterior y en el alma, y el Amado pasa por los dos, igual que el silencio cae tanto en la naturaleza como dentro del protagonista.

En lo concerniente al primer nivel, la venida del Amado que se produce en el entorno intenta evocar el misterio de la presencia divina en el mundo perceptible de las criaturas, que invitan a la contemplación e introducen la tensión de espera. Notamos que en el poema la creación no se comunica con Dios en forma discursiva, sino por un mero estar y recibir Su presencia. Cuanto más cercano parece Dios, más se calla todo hasta que se

---

<sup>598</sup> Cf. “Cántico”: «y véante mis ojos/ pues eres lumbre dellos» en San Juan de la Cruz: *Obras completas*, Madrid, BAC, 1989, p. 26, vv. 48-49; «Cuando tú me mirabas,/ su gracia en mí tus ojos imprimían;/ por eso me adamabas,/ y en eso merecían/ los míos adorar lo que en ti veían./ (...)/ después que me miraste,/ que gracia y hermosura en mí dejaste», *ibid.*, pp. 28, vv. 111-115, 119-120; la siguiente estrofa citada aprovecha otro fragmento, *ibid.*, p. 31, vv. 196-200.

<sup>599</sup> Cf. “Cántico”, *ibid.*, por ejemplo, pp. 25, 28, vv. 16-19, 101-104.

<sup>600</sup> La embriaguez por el amor del Amado aparece en *ibid.*, p. 27, vv. 81-82.

establezca una especie de “música callada”, porque la fuente «canta» pero el viento se calla y son «los mismo rumores y los mismos silencios». El momento de llegada del Amado es discretamente silenciado por ser demasiado inasidero. Presenciamos que la creación y el alma pasan del estado de una tensa espera a la repentina seguridad de la presencia divina. Como en San Juan de la Cruz, las criaturas invitan a la nostalgia del Amado, hablan de su belleza y transmiten al alma una «misteriosa certeza» que luego ella comparte, también sin saber justificarlo. Por consiguiente, parece que la creación presiente la presencia divina más temprano que el alma, que observa los indicios de la espera en la creación y se ve estimulada a esperar ella también y a compartir la misma seguridad. Citamos un fragmento más amplio:

Es un *no sé qué* vago  
que dice sin decir,  
que las fuentes, las flores, las nubes y los pájaros  
los cielos y el jardín,  
sin saber el porqué de lo que sienten  
sienten que Él va a venir.

Y luego, cuando reina ya el misterio,  
cuando el silencio duerme entre las flores,  
y el viento va pasando sin bullir,  
¿no has sentido, alma mía, la certeza  
de que el Amado estaba junto a ti?

Es un *algo* que pasa entre los árboles  
como un soplo sutil,  
un misterio impalpable que cruzando,  
con un dedo en los labios, el jardín,  
parece que nos dice quedamente:  
¡El Amado está aquí!

¡Y el alma tiembla al comprender que es cierto  
lo que dice el jardín!

Todo es igual: el canto de la fuente  
y el misterio del viento que pasa sin bullir.  
Son los mismos rumores y los mismos silencios  
con que las tardes todas mueren en el jardín;  
y sin embargo el alma aquella tarde  
siente que Él está allí!

Ha sentido posarse la mirada profunda  
de unos ojos lejanos y dulces sobre sí  
y ha sentido el revuelo de una túnica leve  
que, sin mover las flores, ha cruzado el jardín.  
Y en los senderos blancos, dorados de la tarde  
ha visto, cual la huella de la corza al huir,  
el rostro blando y leve que, pasando dejaron

sus plantas de jazmín...

Y el alma siente el ansia de decir quedamente:

¿Por qué vienes, Amado, junto a mí?  
ése mirar callado de tus pupilas hondas  
clavadas en mi alma ¿qué me quieren decir?

¡Dime ya, Amado mío  
lo que quieres de mí!

Pero no, que aún no es hora. No llegó aun el instante  
de que diga el Amado la palabra feliz.

(...)

Bástete esa certeza misteriosa  
de que te hablan las flores, y las fuentes, y di:

No sé por qué lo sé, pero estoy cierta  
que el Amado está aquí.

Siento el dulce mirar de sus pupilas  
y su aliento aromado de rosas y jazmín...

¡No te muestres ni me hables, si aún no es hora:  
me basta con sentirte junto a mí! (*ibid.*, pp. 269-271)

En medio del misterio de la presencia divina en el alma y en el jardín, las últimas estrofas indican otra dimensión de la llegada del Amado. Si el poeta evitaba descripciones poéticas de uniones místicas, y aquí sigue también esta pauta, es porque en el poema la unión y la comunicación plena se producirán en el momento de la muerte. Aquí se ve limitado a un estado de infabilidad porque todavía no es hora de oír la voz del Amado. Acepta una comunicación apenas articulada: «como se esforzara por decirlo/ sin acabarlo nunca de decir». Notamos que la respuesta del Amado a las interrogaciones del sujeto lírico se traduce en la experiencia de su presencia, con la que el hombre ha de conformarse. Mientras tanto habla de la necesidad de mantener su «lámpara» encendida, que es símbolo evangélico de la fe y explica que el protagonista en vida se dirige al Amado en el ámbito de la fe.

El motivo de los ojos del Amado, presente en San Juan de la Cruz y en la poesía popular, se enriquece con calidad de hondura, con el fin de dar la sensación de la huella que la mirada imprime en el *yo* lírico. Además, imágenes de ojos «lejanos», la mirada *callada* del Amado refuerzan la sensación de espera<sup>601</sup>. La presencia de San Juan de la Cruz se hace patente en el empleo explícito de un «no sé qué», «sin saber el porqué de lo que sienten/ sienten que Él va a venir», el Amado como un «algo» que pasa por el jardín, el motivo de la corza, las paradojas de la “música callada” en un contraste de cuadros amplios

---

<sup>601</sup> D. Ynduráin ofrece un comentario más amplio sobre los orígenes de la transmisión de hermosura por los ojos, dado que ya en Platón la vista y el oído eran sentidos más aptos para cosas espirituales, en la “Introducción” a *Poesías* de San Juan de la Cruz, pp. 169-171.

y en expresiones tipo «dice sin decir», y también en la presencia de flores en el jardín que en San Juan de la Cruz representan las virtudes<sup>602</sup>. Del propio *Cantar* añade las imágenes del «pecho de marfil», el paso huidizo del Amado, y asociaciones florales de su belleza (jazmín, azahar, rosa). La presencia del Amado viene acompañada de imágenes y expresiones de dulzura, blandura, levedad, claridad. Entre otros recursos simbólicos destaca la indicación temporal del atardecer y de ser la hora del ocaso, mientras que el impreciso futuro que permitirá oír la voz del Amado se asocia a la salida del sol. Dado que, según el simbolismo del poema, su voz se oirá a la hora de la muerte, este nuevo día se puede interpretar en clave del más allá.

Como hemos comprobado, el poeta aprovecha la tradición adaptada a su modo de expresión poética, lo cual se percibe en: recursos dialógicos, el concepto de la presencia, la simbólica unión de flores y viento, el conocimiento de Dios por analogía, el atardecer como momento clave de espera, la *muerte* del sol, etc.

Destacaremos una serie de composiciones en los que Pemán mismo indica su vinculación con la poesía mística o con una alusión se refiere a tópicos propios de ella. El libro de *PS* se inicia significativamente con el ciclo de poemas bajo el común encabezamiento de “Poemas de conocimiento y amor de Dios”, que incluye títulos alusivos como “Preparación de la palabra mística” y “Cuatro canciones místicas” que por emplear la expresión *mística* se ciñen a los recursos propios de sus poetas representativos. La secuencia de conocer-amar aparece como referencia a la espiritualidad carmelitana, aunque no exclusivamente<sup>603</sup>. En el trasfondo de esta sección en general destaca el proceso de llegar a la *ciencia* del amor y su aceptación como don gratuito.

“Preparación de la palabra mística” cuenta la búsqueda de una palabra que sea *mística* a fuerza de ser unitiva, es decir, que compagine el conocimiento y el amor. El poeta alude a las vías de purgación e iluminación en referencia a la expresión poética que debe presentarse depurada, llena de luz y que vuele alto. En el fondo de estas consideraciones metapoéticas reitera la evocación de la paradoja de «toda ciencia trascendiendo» de San Juan de la Cruz (*O*, V, pp. 173-174).

“Cuatro canciones místicas” representan una variación a lo popular de los esquemas místicos. La primera parte describe al «Amor» que atraviesa viñas y prados, alabado por

---

<sup>602</sup> Cf. San Juan de la Cruz: *Obras...*, pp. 489,511,539. Á. L. Cilveti: “Estudio preliminar”, en *Literatura mística española*, p. 210.

<sup>603</sup> Según J. Criado Costa «Los carmelitas consideran tan importante la voluntad como el entendimiento. Son eclécticos. (...) no van directamente por el amor, ni por el conocimiento, sino por un vacío metódico de las potencias. Su lema es *conoce y ama*». En *op. cit.*, p. 24. Sin embargo, hemos de subrayar que esta implicación es común a numerosas escuelas, también la franciscana e ignaciana.

todas las criaturas, pero sin detenerse en ellas. Dentro del motivo propio del *Cantar* bíblico, aparecen versos que remiten a San Juan de la Cruz, como «por entre las esmeraldas» y la imagen de la desnudez de los pies del Amado y de las voces que le responden<sup>604</sup>. El Amado llega a penetrar en el corazón del sujeto lírico y le deja con una paradoja de dolor y alegría juntos. La parte segunda reitera el uso de paradojas, describe el «sol» que ciega al sujeto lírico, y flores que en este caso parecen simbolizar dones dolorosos. Al mismo tiempo, refleja la postura de pasividad propia de la escuela carmelitana. La canción tercera mezcla moldes populares con los simbolistas. Llamam la atención asociaciones de luz y agua que producen «flores blancas» que podemos entender a la vez como virtudes, dones divinos e inocencia. Fijémonos también en las referencias a lo elevado. Una configuración semejante es propia también de la canción cuarta. Se incluyen imágenes del dolor, del agua, «lirios y rosas» con el significado semejante al ya comentado. Esta pieza recorre todas las épocas del día: «tarde», «madrugada», «aurora», «mediodía», «siesta», «noche cerrada», como etapas de la búsqueda y del conocimiento del Amado. Él marca su presencia pero deja dolorido al sujeto lírico. A semejanza de San Juan de la Cruz, el poeta opta por una narración poética del pasado. Al mismo tiempo, notamos que la elección de verbos: ver, escuchar, sentir, indica los sentidos como una imagen del ser humano entero y como vías del conocimiento de Dios por analogía. El poema básicamente se centra en tres elementos: el agua, el aire, y las flores como típicos exponentes de belleza material e inmaterial en la poesía de Pemán. Imágenes que expresamente remiten al autor carmelita son la del Amado reflejado en el agua y la alusión a una «noche»:

Yo vi tus ojos: luceros  
fugaces en la corriente.

(Desde aquella tarde,  
mi amistad con el agua verde.)

(...)

En una noche cerrada,  
en vano te busqué yo.

(Desde aquella noche,  
mi amistad con el blando dolor.)<sup>605</sup> (*ibid.*, p. 177)

<sup>604</sup> Las esmeraldas aparecen en “Cántico”, *Obras...*, p. 18, v. 101.

<sup>605</sup> D. Ynduráin, en “Introducción” a *Poesías* de San Juan de la Cruz ofrece una revista de ejemplos de poetas que aprovechaban la imagen del agua como espejo del amado o de la amada, arraigado en la lírica española antigua, pp. 77-85. Nótese también el adjetivo «blando» que acompaña expresiones doloridas, también en “Dolor” (*FB*), y que en este contexto puede ser variación libre sobre la «mano blanda» que hiera en “Llama de amor viva”, p. 40, v. 9.



A la sección de «conocimiento y amor» sigue “Poesías del ascenso del hombre hacia Dios”. Pese a expresar su inclinación a la *ascética*, como tradicional alternativa a la mística, no evita alusiones a la lírica de poetas místicos. Entre “Nueve consideraciones ascéticas” encontramos la imagen de Dios que sale al paso, recorre la creación y al mismo tiempo se oculta, como vemos en el simbolismo de la pieza sexta (*ibid.*, p. 189). En la parte octava, el poeta pinta un «mojado madrugar del alma», que muestra semejanza con la parte tercera de “Cuatro canciones místicas”. Se encuentra en la misma unidad *ascética* “Romance de la verdadera pasión”, donde se expone un concepto de la pasividad mística, expresado especialmente mediante la paradoja final. Fijémonos en diversos motivos de lo elevado y apasionado del sujeto lírico<sup>606</sup>:

Pasión: un abandonarse  
a operaciones más altas,  
un quieto dejarse hacer  
por las tibias manos blancas  
de Dios; un estarse quedo  
sin acciones ni palabras;  
un recibir, un tomar,  
un blando echarse a sus plantas,  
un no buscar una dicha  
pasivamente encontrada.

Abierta al hacer divino  
-cáliz de rosa en el alba-  
no haciendo, por no romper  
la virtud de lo que Él haga,  
entre las rosas del mundo  
tengo yo quieta el alma...  
¡Tan quieta, que la han tomado  
por muerta, de apasionada! (*ibid.*, p. 195)

El poemario de *PS* incluye dos composiciones con referencias a la clásica división de memoria, entendimiento y voluntad, procedente de San Agustín<sup>607</sup>. Se hacen patentes en “Advenimiento” (*ibid.*, p. 179) que trata de la venida de Dios que se produce cuando cesa el esfuerzo de estas tres potencias. De modo semejante, los tres elementos se concentran en una estrofa de “Ser”:

<sup>606</sup> El comentario de San Juan de la Cruz acerca de esta exigencia se encuentra en el comentario a “Llama...”, *Obras...*, pp. 820-821.

<sup>607</sup> Cf. J. Maritain: *Distinguir para unir o los grados del saber*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1963, p. 519. De parte de San Juan de la Cruz, disponemos de su interpretación de «cavernas» entendidas como símbolos de estas tres potencias, en *Obras...*, p. 812.

Dios nos hizo por gozar  
de Sí mismo la victoria.  
¡Esconde, Ser, la memoria  
y el pensamiento en su manto  
con un anhelo de canto  
y una voluntad de Gloria! (ibid., pp. 204-205)

La lírica de los poetas místicos suele disponer de un presupuesto establecido de símbolos e imágenes que se agrupan alrededor de los siguientes conceptos: lo elevado (vuelo, altura) y lo profundo insondable, es decir, abismo, fondo, centro. Fueron típicas las representaciones de Dios como sol que ciega y toda clase de imágenes de luz, así como de oído y del tacto; también se enumeran como fundamentales: fuente, castillo, llama, caverna, huerto, mansiones, raíz, fundamento, las virtudes representadas como flores, la desnudez del alma, un lenguaje nupcial en referencia a la unión con Dios, etc.<sup>608</sup>. En el transcurso de la trayectoria poética de J. M.<sup>a</sup> Pemán observamos una creciente soltura en la asimilación de motivos místicos, que se funden a veces casi imperceptiblemente con su expresión personal. Especialmente el libro de *FB* abunda en las alusiones de este tipo, tanto en imágenes enteras como en versos particulares. Creemos que este fenómeno en la poesía pemaniana puede insertarse en una corriente más amplia, que utiliza los motivos místicos por su potencial de *poderosas metáforas*, que proporcionan un marco eficaz para poemas de carácter ascético o simplemente devoto y ayudan a mantener tensión dentro del poema<sup>609</sup>.

De *FB* escogemos composiciones que abordan el tema de *boda* con Dios en diversos significados. A veces se entiende, según vimos en “El amado en el jardín”, como la unión posible de alcanzar en la muerte, por ejemplo, en “Oración por una pecadora” (*ibid.*, p. 93) donde en el momento de tránsito se oyen «Cítaras ya, de boda, por la altura». “Soledad 21” lleva “Bodas” como subtítulo y se vuelve hacia el mundo popular. Sus concisas estrofas consiguen transmitir la unión del sujeto lírico con el pasado, el futuro y el conjunto de la creación. Añade imágenes de altura como «montes» y «sol de mediodía» que indican el cenit del amor (*ibid.*, p. 40). El tema de la unión amorosa con el Amado surge en “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas”, que hace compatible la estructura e

---

<sup>608</sup> Véase el estudio de H. Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*, p. 30. Á. L. Cilveti, Estudio preliminar”, en *Literatura mística española*, pp. 25-27,54. P. Rodríguez Panizo: “El ámbito de lo íntimo”, *Arbor*, nº 676, abril 2002, p. 711. Algunos de estos símbolos aparecen en la poesía de Pemán fuera del campo *místico* y cuentan con su propio sistema de referencias desarrollado a lo largo de todos los libros del poeta. Las diversas ramificaciones de su significado están comentadas más ampliamente en el último capítulo dedicado a la simbología en la obra pemaniana.

<sup>609</sup> Cf. L. L. Martz, *op. cit.*, p. 20. A. Peers afirma que la presencia de tópicos místicos: *anegarse, deshacerse, embeberse, desmayarse*, no supone todavía descripción de transformación en el amado. Cf. *op. cit.*, p. 355.

imágenes populares con los logros estilísticos recientes. Estrofas elípticas sin verbos y construcciones simples encierran una especie de soliloquio a lo popular dividido en dos partes. La primera condensa una purificación realizada dentro del sujeto lírico que seguidamente se prepara a las «bodas» del alma. La anunciada unión con el Amado está acompañada de asociaciones positivas de luz y pureza, pero es inseparable de una «herida» de amor. De modo que se incluyen referencias a Santa Teresa de Jesús. Así encontramos en el poema: «-¿Arras?- De lágrimas buenas./ (...)/ ¿Regalo?- El de la amargura». Dios aparece como el «Amor» que llega al centro del alma. La segunda parte también recurre a la condensación de imágenes, pero esta vez cuenta un diálogo a semejanza de canción popular, entre la amada que entendemos como un alma, y su Padre (Dios). Los dos hablan de la boda con «Él», es decir, el Amado que se encargó de prepararla (*ibid.*, p. 87-88). Este poema apunta a la idea del carácter gratuito de la venida del Amado, y si lo interpretamos desde la óptica de poetas místicos, notamos que insistían en la pasividad en el amor divino, como señal de apertura. Un planteamiento parecido se da en “Soledad 28” que une el “vivo sin vivir en mí”, la “música callada” y la consecuente pasividad ante Dios<sup>610</sup>. El símbolo de la primavera en un contexto místico reaparece en “Conversión” donde el poeta lleva a cabo una variación sobre los moldes de los místicos clásicos, a partir de la secuencia de la vía purgativa, iluminativa y unitiva<sup>611</sup>:

Primero habrá que hacer un gran silencio  
y una gran soledad dentro del alma.  
¡Después vendrás cantando, Primavera!

Primero habrá que hacer un hombre nuevo  
y una nueva presencia en mis entrañas.  
¡Después vendrás saltando, Primavera!

Luego ya el Otro buscará su centro  
se vestirá de novio y de alborada.  
¡Tú irás enmudeciendo, Primavera!

Al fin iré a buscar el alto beso  
del Amado lejano que esperaba.

---

<sup>610</sup> Las imágenes de pasividad del sujeto lírico están implicadas por las del dolor, según P. Rodríguez Panizo: «Que el sujeto esté herido es tanto como decir que está abierto». En *op. cit.*, p. 711. H. Hatzfeld llama la atención sobre un aspecto típico de la mística española que es el de «la esperanza que acompaña al dolor y lo hace tolerable (...) los dolores que anuncian el parto». En *Estudios literarios sobre mística española*, p. 163. “Soledad 13” (*FB*) de Pemán poéticamente ilustra esta dinámica, al referirse a la angustia como un anuncio inequívoco de la plenitud. *Op. cit.*, p. 35. Véanse los versos que glosan “Vivo sin vivir en mí” de San Juan de la Cruz: *Obras...*, pp. 10-11.

<sup>611</sup> Siempre que tengamos en cuenta que no la inventaron los poetas carmelitas, sino que aparece como referencia en numerosos tratados religiosos y es mencionada por varios santos. Atribuimos este poema a la influencia de San Juan de la Cruz por otras características específicas.

¡Y tú te irás llorando, Primavera! (*ibid.*, p. 76)

Cada breve estrofa del poema resume una etapa de la conversión que lleva al alma al encuentro con Dios. Podemos atisbar que la primera estrofa indica la necesidad del vacío preparatorio y una actitud de espera (la vía purgativa). Esa condición poco estable cede lugar a la etapa de iluminación, que corresponde a la segunda estrofa, donde el sujeto lírico renuncia a que su *yo* sea el único eje. En la siguiente, su corazón se convierte en una habitación nupcial para la unión con el «Otro»; el silencio interior no es más que un silencio de sentidos en la sistemática mística. El «centro», el ambiente de bodas, «el alto beso» y el Amado de la cuarta estrofa, ya claramente aluden a San Juan de la Cruz. En el empleo del símbolo de la primavera notamos un eje de alegría afectiva-silencio-herida.

El homenaje a los poetas carmelitas vuelve incluso en composiciones tardías, como en “Canto a la Eucaristía” (*O*, VII) de 1967. A continuación recogemos ejemplos de su asimilación:

Salirse el río de la fuente;  
aceptar este riesgo del “otro” (p. 9)

Se casaban el gozo y las querellas,  
y la razón y la locura.  
Se casaba el Criador con la criatura  
¡se casaba el Amor! (p.10)

En busca de la fuente que nos mana en el centro  
del Alma, iban los ciervos de espumosos ijares.  
Pero el Amor venía ya al encuentro  
con prisa de molinos y lagares (p. 11)

Quiero ser balbuceo, pero mío.  
Quiero se un silencio enamorado (p. 13)

Mi vida sin tu vida es pura muerte (p. 14)

El bloque siguiente está formado por poemas que incorporan libremente varios motivos particulares. En algunas ocasiones permanece todavía una semejanza notoria a la expresión sanjuanista, en otras, parecen sometidos a superposiciones de significado y trasladados a otros contextos. Se dan casos de incorporación temprana de la imagen de herida a la experiencia del *yo* lírico, por ejemplo en “Ofrenda del amor ante el mar” (*O*, XIV, p. 33) o en “Resignación” (*VS*). El mismo motivo se ofrece vertido a lo popular en “La fuente que huía” (*RR*) donde se combina el canon folclórico con el místico:

voy cantando y voy gimiendo  
(...)  
Y es que herido y prisionero  
de un vago anhelo impotente  
en mi vivir volandero  
yo también llevo el lucero  
robado, como la fuente...<sup>612</sup> (*O*, XVI, p. 104)

En otro poema, con el título alusivo de “Canción de vivir muriendo”, el *yo* lírico se dirige a Dios para expresar su dolor de vivir (*O*, XIV, p. 173). Varias composiciones se configuran en torno a una fe pura o *desnudez* del alma ante Dios. La idea de desnudez en la poesía pemaniana cuenta con resonancias muy variadas, sin embargo es posible encontrarla con el significado de guiarse por la fe sólo, especialmente en las composiciones que llevan títulos sugerentes, como “Cuatro canciones místicas” (*PS*). En “Inspiración y Gracia” (*PS*) la gracia viene «desnuda», y la misma cualidad corresponde a una palabra que pretende ser *mística* en “Preparación de la palabra mística” (*PS*), y al poeta en “Poesía” (*OC*, I, pp. 741-743). El concepto vuelve con más fuerza en *FB*, por ejemplo, en la parte segunda y tercera de “Propósito” (*FB*), en “Soledad 6”, “Gritos”, “De las criaturas”, “Del Dios-Hombre”, “Divina Presencia” y otros.

La asimilación del concepto de fe según San Juan de la Cruz se nota en poemas que expresan la negación del sujeto lírico a detenerse en las criaturas. En la segunda parte de “Propósito” (*FB*) hace incluso una distinción semejante a la del santo, sobre varios estímulos que llegan al ser humano: la creación pero también las propias emociones<sup>613</sup>. La parte tercera del mismo poema refuerza la idea de una fe independiente de todo lo externo. La hallamos incorporada también en “De las criaturas” (*FB*). Si en la poesía sanjuanista en el centro del alma había una fuente que equivalía a bienes espirituales gracias a la presencia de Dios, en el jardín pemaniano también brota el agua bajo diversas formas<sup>614</sup>. En “Salmo de pasión y dolor” (*NP*) la fuente en el alma se considera en el doble nivel de transparencia y barro, la inocencia y el pecado, y está acompañada de la alegoría del alma como un águila que aspira a volar alto. El agua interior puede tomar forma de estanque

---

<sup>612</sup> Véase la imagen de la amada dejada con gemidos y herida en “Cántico” de San Juan de la Cruz: *Obras...*, p. 25.

<sup>613</sup> Cf. “Cántico” en San Juan de la Cruz, *Obras...*, p. 25, vv. 11-15; en “Noche oscura del alma”, este motivo se desarrolla también en la p. 34, estr. 1, o en la p. 38; el comentario descriptivo de santo se halla en las pp. 451-452.

<sup>614</sup> Cf. «la fonte que mana y corre,/ (...)/ y sé que toda luz de ella es venida» en San Juan de la Cruz: *Obras...*, pp. 11-12, vv. 1,18; y el comentario del santo en la p. 469.

como en “Soledad 15” (*FB*), o verse en “Ya, transfigurado” (*FB*)<sup>615</sup>. El hecho que evidencia la relación de Pemán con la poesía sanjuanista es la coincidencia de esta imagen con la de las cavernas o del centro del alma<sup>616</sup>. En “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*) se enlaza con la imagen de herida: «Que mi alma, en Ti prisionera,/ vaya fuera de su centro», «dulce herida» (*O*, II, p. 88)<sup>617</sup>. Igualmente se acumulan alusiones en la parte segunda de “Dolor”<sup>618</sup>:

Cuando le llegaba al centro,  
se fue acabando, acabando.  
Me dejó un dolor por dentro...  
¡Éste sí que es dulce y blando! (*O*, V, p. 75)

A veces estas profundidades se dan en contextos negativos como en “Anhelos creador” (*OC*, I, p. 759) o la parte octava “Consideración ascética” (*PS*), pero prevalecen asociaciones positivas cuyo número aumenta en *FB*, por ejemplo: “Soledad 2” “Dolor”, “Somos creados...”. Encontramos también una huella de Santa Teresa en la representación del alma como una «mansión» en “Romance del divino gozo” (*FB*) (*ibid.*, p. 86). Otras evocaciones hallamos en “Meditación de la Soledad de María” (*PS*): «Prendida tengo y colgada/ ya mi cámara de flores» (*O*, II, p. 109). Aparte de la imagen de interioridad semejante al de Santa Teresa y sus “mansiones”, recordamos que flores en su poesía, como en la de San Juan de la Cruz, simbolizaban virtudes.

El poeta hace eco de las palabras del carmelita: «Las cavernas de las potencias enviando a Dios en Dios (...) esos mismos resplandores (...) que tienen recibidos (...) como el vidrio hace cuando le embiste el sol»<sup>619</sup>. Esas imágenes nos ayudan a enlazar una serie de metáforas que combinan la hondura interior, la presencia del agua, el verdor, la transparencia, a veces al lado de la “música callada”. Así en “Conciencia de mi libertad y mi ser” habla «de pozo profundísimo/ con temblor de agua y sol en la conciencia», en “Proclamación de la humildad” (*FB*): «Tú el sol y yo la fuente». En “Soledad 6” (*FB*) el «Serenos esplendor/ del arroyo dormido» viene acompañado del verdor de «estío

---

<sup>615</sup> Aunque la superposición de imágenes del agua y del alma también forman parte del canon de la poesía popular.

<sup>616</sup> Cf. “Llama de amor viva”, *Obras...*, p. 40. vv. 3, 15.

<sup>617</sup> I. Bengoechea ve en este poema semejanzas de estilo y planteamiento a la égloga “Pastorcito” de San Juan de la Cruz. En “Don José María Pemán y San Juan de la Cruz”, p. 18.

<sup>618</sup> Nótese la semejanza del ritmo con “Noche oscura del alma” y la doble repetición de palabras propia también del santo, en *Obras...*, pp. 33-34.

<sup>619</sup> En el comentario a “Llama de amor viva”, *Obras...*, p. 852.

adentrado». Vemos otro ejemplo de fusión original de símbolos en “Ya, transfigurado” (*FB*). También en “Soledad 14” (*FB*):

¡Cómo se pierde  
la voz de mi antiguo gozo  
por esta lámina verde  
-cristal y noche- del pozo  
que llevo dentro! (O, V, p. 36)

Un juego semejante existe en un poema más temprano, incluido en “Segundo cancionero” bajo el título “Yo me asomé al pozo oscuro”, con resonancias más melancólicas y sin mención explícita de experiencia de Dios (*O*, XIV, p.165).

Las remembranzas de la “música callada” reaparecen a lo largo de toda la trayectoria poética de J. M.<sup>a</sup> Pemán, también en contextos religiosos. Así en *VS* ilustra una experiencia religiosa de la naturaleza en “En la sierra”. Otro poema “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero” acude a este concepto ante el misterio eucarístico: «El silencio es un cantar» (*O*, V, p. 255). Igualmente “En el jardín de los frailes” (*NP*) une esta idea con la de la música pitagórica (*OC*, I, p. 232). También en el poema “Cuerpo” (*PS*) y “Mi soledad sonora” (*PS*) que ofrece la metáfora con aire popular de una «soledad sonora de canciones», además acompañada de imagen de herida. En *FB* aparece, por ejemplo, en “Recreación en el jardín” («Silencio... ¡qué canciones!»), “Del pecado”, “Soledad 3”.

Una alusión de la “noche oscura” sin omitir el contraste con la luz de esperanza, se percibe en “Soledad 24 (Noche)”:

La noche larga... la estrella  
que no la alcanza.  
¡Y los cendales de aquella  
blanca y amada esperanza! (O, V, p. 41)

El uso del vocabulario específico suele aparecer en contextos que evocan las figuras de los poetas carmelitas<sup>620</sup>. En “Canto a la Eucaristía” alude a Santa Teresa (*O*, VII, p. 13). Las mismas circunstancias de uso se dan en “Al beato fray Diego José de Cádiz” (*O*, VI, p. 173), o en “Proclamación de la humildad” (*FB*). Lógicamente, esta alusión implica también toda una gama de otras expresiones: «sinfonía renunciada», «desnudo de mí mismo», «Tú el sol y yo la fuente», «fuera de mí, conmigo», etc. (*O*, V, pp. 22-23). En “Miedos y humildades de la Doctora”, dedicado enteramente a la santa, se emplean

---

<sup>620</sup> A pesar de asimilar numerosos recursos expresivos de San Juan de la Cruz, Pemán ofrece en su poesía más menciones directas de Santa Teresa que de San Juan y no dedica ningún poema a su figura.

expresiones alusivas a su lenguaje (*O*, VII, pp. 167-170). A veces una circunstancia ajena sirve para evocar la figura de San Juan de la Cruz y su poesía, como en “A Manuel de Falla enterrado en la cripta de la catedral de Cádiz” (*OC*, I, p. 643).

Distinguimos también el uso de conceptos de la lírica mística, incorporados como recursos estilísticos y expresivos, en contextos que permanecen en el campo de la vida humana, de la que al fin y al cabo parten, o con realidades más intrascendentes que debido a este procedimiento adquieren dimensiones nuevas<sup>621</sup>. En *RR* encontramos asimilaciones fácilmente identificables como en “Salinas de San Fernando” (*O*, XIV, p. 109): «Un no sé qué de pecado/ y un no sé qué de inocencia», El tema no alude a la experiencia religiosa y, sin embargo, aprovecha vocabulario de este campo. Otra vez intenta proporcionar dramatismo al sentimiento amoroso humano en “Romance del último amador”: «vivió muriendo y callando/ un amor de soledades» (*O*, XIV, p.124). También en un contexto mixto de “Carta a Sor Cristina de la Cruz...”: «¡dame un poco de silencio/ para que cante mejor!» (*OC*, VII, p. 107). El estilo popular se favorece de recursos sanjuanistas también en “Homenaje a Aurelio de Cádiz” (*OC*, VI, p. 22) y en “Definiciones de Andalucía” (*FB*). En ambos casos en referencia al canto y sonido andaluces. Citamos respectivamente: «Porque el canto es más que día/ un poco de noche oscura», «un desnudo sonoro» de una guitarra. De modo parecido, el canto del poeta se dota de valores nuevos en “Proclamación de la humildad” (*FB*): «dice mi canto/ lo que queda de mí, sin mí»(*ibid.*, p. 22). Aunque en este caso particular, el poema entra en el ámbito de la experiencia religiosa. Las resonancias de la “música callada” y de la *ciencia* divina acompañan a las evocaciones de los familiares del poeta. En “La hija en los trigos” (*FB*), en “El nieto” (*ibid.*, p. 114)<sup>622</sup>.

A modo de resumen, las piezas escritas en épocas distintas muestran reiteraciones temáticas vinculadas con la poesía de los místicos carmelitas. Es posible distinguir la existencia del proceso en la asimilación y elaboración de tópicos místicos. En la mayoría de los casos, son inseparables del estilo popular, así que su transferencia vino respaldada por el folclore.

---

<sup>621</sup> La riqueza de la experiencia humana explotada por los poetas místicos se analiza, por ejemplo en “Introducción” de D. Ynduráin a *Poesías* de San Juan de la Cruz.

<sup>622</sup> Compárese: «era cosa tan secreta,/ que me quedé balbuciendo,/ *toda ciencia trascendiendo./ (...)/ de un entender no entendiendo*», en *Obras* de San Juan de la Cruz, p. 36, vv. 15-17, 23.



### 1.5.3. “Homenaje a Ramón Llull”.

El personaje mencionado en el título del poema “Homenaje a Ramón Llull” nació en Palma de Mallorca entre 1232 y 1235, y murió en 1315. Se inscribió en la historia como místico, apologista, filósofo, teólogo y poeta. A principios del s. XX empezaron a publicarse en Mallorca sus obras en catalán que alcanzaron treinta gruesos volúmenes. Merecen mención *De articulis fidei*, *Llibre de contemplació en Deu*, *Arbor Philosophiae Amoris* que exponen toda una doctrina del amor divino<sup>623</sup>. La obra que más fama le proporcionó fue *Blanquerna*, compuesta como fruto de la vida ermitaña de Llull hacia 1285. Incluía una parte titulada *Llibre d'Amic e Amat* que condensó con emoción lo que estaba expuesto, con más rigor intelectual, en sus opúsculos en prosa<sup>624</sup>. Expone una serie de aforismos que giraban en torno el diálogo del amigo y el Amado. De forma que los símbolos, alegorías, metáforas se combinan con diálogos, sentencias más narrativas y proverbios. Su envergadura, comenta L. Badía, «trata de concentrar con intensidad, hasta el límite de lo posible, la evocación de la presencia de Dios en el alma del hombre» y lo presenta como libro de *instrucción moral*, ideal *soñado de contemplación*<sup>625</sup>. Los estudiosos coinciden en destacar las fuentes principales de su inspiración que oscilaban entre la Biblia, el franciscanismo, el neoplatonismo, el sufismo y la poesía trovadoresca. El sufismo y el franciscanismo influyeron en la visión de la naturaleza como revelación de la presencia divina, mientras que la corriente trovadoresca proporcionó recursos aptos para verter pensamientos místicos y filosóficos en un diálogo de amor<sup>626</sup>. Galmés de Fuentes explica que al *Libro de amigo y Amado* corresponde más el nombre de «mística de la amistad» que la «esponsal» propia del *Cantar de los cantares* y de los poetas místicos carmelitas<sup>627</sup>.

---

<sup>623</sup> Cf. M. Menéndez Pelayo: “De la filosofía del amor y del arte en la escuela luliana”, en *Historia de las ideas estéticas en España. Vol. 1*, Madrid, CSIC, 1974, p. 417.

<sup>624</sup> En las palabras de L. Badía el libro representa con «aparente desorden de temas y de formas literarias, (...) la imprevisible irracionalidad de la emotividad sentimental», sin embargo, no es un arrebato, sino que se construye con ajuste a otros libros teóricos de Llull (en la introducción a R. Llull, *Libro de amigo y Amado*, Barcelona, Planeta, 1985, pp. XXIII-XXIV). M. Florí opina que *Llibre de contemplació en Deu* es considerado «síntesis de los conocimientos de época», y solamente el hecho de escribir en catalán privó a su autor de la posibilidad de gozar una fama igual a la de Santo Tomás o San Buenaventura. En “Actualidad de Raimundo Lulio”, *Razón y fe*, n° 523, septiembre-octubre 1941, pp. 160-161.

<sup>625</sup> L. Badía, en *op. cit.*, pp. XVI, XVII, XX.

<sup>626</sup> Los análisis detallados pueden consultarse en Á. L. Cilveti: “Estudio preliminar”, en *Literatura mística española*, pp. 20-21. L. Badía, en *op. cit.*, pp. XII-XIII. Menéndez Pelayo, *op. cit.* M. Florí, *op. cit.*

<sup>627</sup> Lo cual se debe a la herencia neoplatónica que la interpretaba como más *pura y desinteresada*. Á. Galmés de Fuentes: *Llull y la tradición árabe. Amor divino y amor cortés en el Llibre d'Amic e Amat*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999, pp. 44-46.

No resulta difícil adivinar los posibles motivos de la afición de J. M.<sup>a</sup> Pemán por el *Libro de amigo y Amado* y por su pintoresco autor. En el nivel formal, a Pemán le eran cercanas las figuras de los conquistadores, así que Llull tuvo que fascinarle también por sus numerosos viajes<sup>628</sup>. Pero sobre todo, pudo despertar su interés el parentesco de ideas filosóficas y espirituales. Especialmente la preferencia por la síntesis y la actitud totalizadora ante el mundo cognoscible, acompañada del respeto por el papel de la naturaleza como vehículo de comunicación con Dios e interlocutora en el diálogo entre Él y el hombre. Encontramos un reflejo de estos dos polos de interés por la obra de Llull en el ensayo pemánico “Cita en Mallorca”. Por una parte destaca en él las cualidades del «más arrebatado gigante», «loco, místico, raciocinante» y por otro lado, alaba su implacable lógica y apertura a todas las ramas del conocimiento: «era hombre de asimilaciones totales de las cosas todas en la unidad de la Verdad» que entendió «toda la unidad del mundo, para irse luego, a tocarla y abrazarla» (*OS*, I, pp. 150-151).

*Libro de amigo y Amado* se divide en 366 sentencias breves y concisas para ser meditadas sucesivamente cada día del año. “Homenaje a Ramón Llull” respeta este planteamiento epigramático, pero se limita a 57 unidades. Existe una serie de otras semejanzas concretas, que ejemplifican variantes de elaboración del texto luliano. Las estrofas de Pemán mantienen el carácter de moralejas autónomas, no relacionadas entre sí por ningún enlace lógico, pero cuyo contenido se relaciona y no rompe la unidad del poema delimitada por otros procedimientos. Se ajusta a los designios de *Libro*, definidos por Galmés de Fuentes: «el *significado parcial* de cada versículo tiene su puesto como parte del *significado total*, que constituye la forma interior de la obra»<sup>629</sup>. A semejanza de Llull desde el inicio introduce al Amado y al Amigo (en Pemán con mayúscula) como figuras protagonistas del diálogo amoroso. Sin embargo, la diferencia reside en que el poeta a veces se refiera también al Amado como «Amigo», así que la configuración Amigo-Amado, Amigo-Amigo es intercambiable, por ejemplo, en las estrofas LIII, LVII y en la LV que ofrece una explicación poética del procedimiento<sup>630</sup>:

¿Qué es más Amado o Amigo?  
-su nombre entero es Amado:  
pero Amigo se lo digo  
cuando estoy desconsolado.

---

<sup>628</sup> Cf. H. Hatzfeld: *Estudios literarios sobre mística española*, p. 38.

<sup>629</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>630</sup> Las citas de “Homenaje a Ramón Llull” proceden de su versión más accesible incluida en *O*, VI, pp. 155-166. Para seguir mejor el texto, se indica el número de las estrofas.

El diálogo luliano no es homogéneo, pero se rige por una serie de constantes que encontramos presentes también en el poema de Pemán, con la diferencia de que la versión poética prescinde de las expresiones introductorias de narración. Así, nos hallamos ante un «diálogo cuestiona!», es decir, construcciones a base de pregunta-respuesta como en la estrofa XXXIII:

-¿Tienes muchos amadores?  
-Pocos tengo, que el oficio  
los va matando de amores.

El carácter dialogal de la composición se refuerza cuando el Amado también responde con una pregunta, como en la estr. LVII: «Pregunta, amigo, pregunta,/ ¿para qué quieres más ciencia?». Aparte de las dos figuras principales aparece un interlocutor sin identidad propia que interviene en el diálogo, lo suscita o contribuye a la declaración de principios por parte del amigo<sup>631</sup>. Asimismo, en “Homenaje” se nota la presencia de un interlocutor que provoca la respuesta del Amigo, por ejemplo:

XLIV  
-¡Dame tu ciencia y poder!  
-Al Amado se las di...  
-Dile que las vuelva a ti.  
-No me las quiere volver.

En la estrofa XIII, XIV y XXII Pemán se aparta del procedimiento original porque el *tercero* se dirige directamente al Amado, prescindiendo del Amigo:

Se querellaba el Amigo  
de no encontrar Tu presencia.  
Tú le dijiste: “Mi ausencia,  
¿no estaba, acaso, contigo?”

De esta manera la figura del *tercero* cobra más relevancia. Esta división tripartita de interlocutores se justifica por la «tríada amante-amado-amor» procedente de la influencia trovadoresca en Lull. Si se une a la presencia de tres interlocutores, las dos forman una especie de simetría de tres en el poema<sup>632</sup>.

---

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>632</sup> L. Badía, en *op. cit.*, pp. XXII-XXIII. Galmés de Fuentes ofrece la siguiente interpretación: «El *amigo* es el místico en el mundo sensible; el *Amado* su ideal en el mundo inteligible; el *amor* es intermediario entre esos dos mundos». *Op. cit.*, p. 27.

Las preguntas y respuestas, que forman minidiálogos, se dan en forma de planteamiento y solución con frecuencia intermediados por una metáfora del mundo natural, como en la estrofa XLII o XIX:

¿Qué es mayor, amar... o amor?  
No hay flor sin su tallo verde.  
Hay tallo verde sin flor.  
Amor sin amar se pierde...  
¡Amar, amar es mayor!

Pemán intenta proporcionar dinamismo al diálogo por el uso de pronombres directos, también de parte del Amigo ante el Amado, por ejemplo en la estrofa V, frente a las narraciones más distanciadas del Llull. Otra fuente de mayor variedad con respecto al original es la elección de significado polarizado, como en la estr. XIII («alegría»-«agonía»), la abreviación de preguntas y la introducción de formas de futuro frente al pasado que predomina en el *Libro*. De modo parecido, vuelve el futuro en la estr. XXXI («Callaré») y se combinan formas narrativas tipo «Preguntáronle al Amigo», «pensó», «pidió» (I, XIV, XVII) con el imperativo en la estr. XIII («Pregúntale el Amigo») o en la XXX («Dime, Amado»). El último ejemplo recuerda las frecuentes apelaciones del propio *Libro* («Di, Loco»). Antítesis y paradojas aparecen como elemento estructural básico. Su uso sistemático refleja la idea luliana de la *concordancia y contrariedad* que, en las palabras de R. da Costa se sintetizan en una «ética de polaridad» propia de la época del autor medieval<sup>633</sup>. Recogemos ejemplos de la polarización antitética en “Homenaje”: la aflicción que aumenta el amor en el Amigo (XII), alegría-agonía (XIII), alegría en la muerte (XIV), llanto-sonrisa (XXV), la «pena y placer» (XXIX), entender-desentender (XLIX), la «Nada»-«Todo» (XLIII), guerra-paz (LVII), o la estrofa XXXV:

Los que el Amigo tenía,  
¡qué contrarios sentimientos!  
Moría de los contentos  
y de las penas vivía.

Otros parecidos se notan en el empleo del orden inverso de frases en la estr. I, II, XIV, XVII («Pidió el Amigo al Amado», «Sumó el Amado la cuenta»). También en la abundancia de políptotos que son elementos constituyentes del texto de Llull. Para destacar su presencia en “Homenaje”, sirvan ejemplos de la estr. V: «con que quiero que Te

---

<sup>633</sup> “La caballería perfecta y las virtudes del buen caballero en el *Libro de la Orden de Caballería* (CA. 1279-1283) de Ramón Llull”, en *Ramón Llull. Caballero de la fe*, (eds. A. Fidora y J. G. Higuera), Madrid, Cuadernos de Anuario Filosófico, 2001, p. 35.

quieran»; IX: «amar mis amores»; XXIII: «¡Lloro de llorar tan poco!». También en las estrofas X, XIX, XXIV, o la XV:

Si tu Amor te desamaba,  
¿qué ibas a hacer de tu amor?  
Seguir amando al Amado  
para no morirme yo.

Aparte de marcadas semejanzas de molde formal, destacan las internas. J. M.<sup>a</sup> Pemán respeta la existencia de varios núcleos temáticos del *Libro*. Los sufrimientos amorosos del Amigo vienen acompañados de un continuo llanto (XLVIII). Los *suspiros* que surgían a cada paso en Llull, en “Homenaje” aparecen en la estrofa VII y la XLVII. Se incluye el motivo franciscano del *amor que no es amado* y del enfrentamiento con el mundo como ajeno al Amado y privado de su presencia en las estrofas: V, VI, XXV, XXXI, XL. Se repite el tema del dolor por el arrepentimiento personal insuficiente (XXIII) y la consideración de la muerte (XIV). La dependencia y unidad del Amado y del Amigo se destaca en la estrofa X, igual que la exclusividad de su amor (XL). Las referencias dogmáticas se encuentran en las estrofas XLII y XLIII. Destaca la presencia de pájaros en relación estrecha con el Amado (II, XXVI). En todo el poema se esparcen imágenes del mundo natural, incluso con más frecuencia que en el *Libro*. Otro procedimiento asimilado es la repetición del mismo esquema o de la misma moraleja en varias estrofas, como un recurso específico de insistencia<sup>634</sup>. Así, la paradoja de ausencia-presencia resurge en las estrofas VI, IX, XXII, XXXIV, el *saber sin saber* en las estrofas XXIV, XLIX, LVII, la comunicación por señas en las XXVIII, XXX, la presencia del amor en su anhelo en las estrofas I, XLVII, el llanto de arrepentimiento en las XXIII, XXXIX, XLIII, el amor presente en el canto del ruiseñor en las II, XXVI, la creación como vía de ascenso al Amado en las XVI, XXXII, XXXVII, XLI.

El poema se polariza entre la reelaboración fiel del texto original y la discusión de su contenido, de modo que dentro de él caben varias técnicas y grados de asimilación del libro luliano. Hay estrofas que siguen fielmente el razonamiento de los versículos originales, y las hay que modifican el mensaje con más libertad, aunque coincidan en el concepto principal. En algunas ocasiones, el poeta prefiere resaltar algún aspecto, por ejemplo, el valor analógico de la creación o las enumeraciones de criaturas. Una serie de sentencias pemanianas mezclan varios versículos del Llull. Otras, recortan una frase o idea

---

<sup>634</sup> Cf. Á. Galmés de Fuentes, *op. cit.*, p. 165.

que viene completada por las consideraciones particulares del autor y completada por recursos típicos de su obra. Sin embargo, llama la atención que el poema no se limita a elaborar las piezas elegidas del *Libro*, sino que intenta discutir con algunas de ellas, así que podemos hablar de un homenaje relacional. Algunas unidades se incluyen en función de la mencionada correspondencia entre los significados *parciales* y *totales*, pero sin seguir al pie de la letra el texto del Libro, como en el caso de alusiones dogmáticas. Más adelante ofrecemos una revisión de todos esos tipos de asimilaciones.

En los casos de concordancia notoria con el original, el poeta realiza una síntesis necesaria para enfatizar el mensaje transmitido. Por este motivo a menudo acorta la narración seleccionada con el fin de centrarse en palabras o conceptos clave, que forman un eje de significado y los une por medios libremente elegidos. Por ejemplo, en la estrofa XV aprovecha los mismos verbos que Llull, en la X combina las mismas palabras «agua y vino» con la sustitución de «calor y luz» luliano por «claridad y esplendor». En otras ocasiones prescinde de una parte del original y selecciona sólo una partícula, como en la estrofa VII o en la XXIV, donde de un párrafo luliano amplio se rescatan sólo los motivos más esenciales: el nombre, el origen y la meta del amigo. Recogemos fragmentos del “Homenaje” acompañadas de la versión de R. Llull para facilitar la percepción de semejanzas<sup>635</sup>:

“Homenaje a Ramón Llull”

*Libro de amigo y Amado*

II

En el vergel del Amado  
bien cantaba un ruiseñor.  
No se le entiende el lenguaje.  
Se le comprende el amor.

Cantaba el pájaro en el vergel del Amado.  
Llegó el amigo, que dijo al pájaro: -Si no  
nos entendemos por el lenguaje,  
entendámonos por amor; porque en tu  
canto se representa a mis ojos mi Amado  
(v. 27, p. 16).

III

Amigo: ¿por qué te empeñas  
en decirme tus palabras  
si a mí me bastan tus señas?

No es preciso que me hables, sino hazme  
sólo una seña con los ojos (v. 29, p. 16).

V

¡Estoy cavando la tierra  
para ver si encuentro el cariño  
con que quiero que Te quieran!

Buscaba el amigo devoción (...) para ver si  
su Amado era servido; y encontró que  
faltaba en todos estos lugares. Y por esta  
razón excavó en la tierra, para ver si  
encontraría allí su plenitud (v. 34, p. 17).

<sup>635</sup> Todas las citas de *Libro de amigo y Amado* se basan en la traducción al castellano de Martín Riquer, Barcelona, Planeta, 1985. Introducimos los números de los versículos y de las páginas directamente en el texto.

VII

Suspiro que se le atreve  
más cerca está del Amado  
que está del candor la nieve.

(...) más cerca está el suspiro del amor que  
la nieve de la blancura (v. 38, p. 18).

X

En Amigo está en su Amor  
igual que están agua y vino,  
claridad y esplendor.

Porque del mismo modo que se mezclan el  
agua y el vino, se mezclan los amores del  
amigo y del Amado; y del mismo modo  
que el calor y luz, se encadenan sus  
amores (v. 50, p. 21).

XI

Se llevó mi voluntad.  
Yo le di mi entendimiento...  
Me ha dejado la memoria  
para cantar su recuerdo.

Respondió que su Amado le había hurtado  
su voluntad, y que él le había dado su  
entendimiento; por esto sólo le quedaba la  
memoria, con la cual recordaba a su  
Amado (v. 54, pp. 21-22).

XII

Por estar junto al Amado,  
subí a Su altura serena.  
Y Él porque mejor le amara  
volvió a bajarme la pena.

Elevóse el corazón del amigo a las alturas  
del Amado, (...) y el Amado lo descendió a  
este mundo para que lo contemplase con  
tribulaciones y fatigas (v. 56, p. 22).

XIII

Pregúntale al Amigo  
dónde está su riqueza:  
dirá que en su pobreza...

Preguntaron al amigo: -¿Cuáles son tus  
riquezas?- Respondió: -Las pobrezas que  
soporto por mi Amado. -¿Y cuál es tu  
reposito?- La fatiga que me da el amor.- (...)   
¿Y quién es tu maestro?- Respondió, y dijo  
que los son los significados que las  
criaturas dan de su Amado (v. 57, p. 22).

Pregúntale al Amigo  
dónde está su alegría:  
dirá que en su agonía.

Pregúntale al Amigo  
dónde está su enseñanza y su lectura:  
dirá que en los cien nombres  
que Te da la criatura.

XIV

Pensó el Amigo en la muerte;  
y se llenó de alegría  
pensando que era ir a verte.

Pensó el amigo en la muerte, y tuvo miedo  
hasta que se acordó de su Amado (v. 60, p.  
23).

XV

Si tu Amor te desamaba,  
¿qué ibas hacer de tu amor?  
Seguir amando al Amado  
para no morirme yo.

-Di, loco, si te desamara tu Amado, ¿qué  
harías?- Respondió, y dijo que amaría para  
no morir, ya que desamor es muerte, y  
amor es vida (v. 62, p. 23).

XVII

Pidió el Amigo al Amado  
la paga de tanto amor.  
Sumó el Amado la cuenta...  
Y añadió su corazón.

Dijo el amigo a su Amado que le diese la  
paga del tiempo en que lo había servido.  
Contó el Amado (...) y añadió el Amado, a  
aquella cuenta, eterna bienaventuranza; y  
se dio a sí mismo en paga a su amigo (v.  
64, p. 24).

## XX

El Amor adolecía  
de agonía y de dolor.  
Vino el Médico mejor:  
y aumentando su agonía  
Curó del todo al Amor.

Enfermo estuvo el amigo por amor, y entró a verlo un médico que multiplicó sus dolencias y sus pensamientos; y en aquel momento el amigo quedó curado (v. 88, p. 29).

## XXIV

-¿Cómo te llamas?- Amor.  
-¿A dónde vas?- Al amor.  
-¿De dónde vienes?- De amor.  
-Si amor son todos tus bienes  
y a amor vas y de amor vienes,  
fuera del amor, ¿qué tienes?  
-¡Las sobras de tanto amor!

¿Qué nombre tienes? -Amor.- ¿De dónde vienes? -De amor.- ¿A dónde vas? -A amor.- ¿Dónde estás? -En amor (97, p. 31).  
Dijeron al amigo: -¿A dónde vas? -Vengo de mi Amado.- ¿De dónde vienes? -Voy a mi Amado (v. 25, p. 16).

## XXVI

Un ruiseñor en el prado  
un nuevo canto ofrecía  
para un hombre enamorado.  
Se lo pedía, y me lo ha dado...  
¡Pero ya me lo sabía!

En una rama cantaba el pájaro y decía que daría un pensamiento nuevo al amador que le diese dos. Dio el pájaro el nuevo pensamiento al amigo, y el amigo dio dos al pájaro (v. 116, p. 35).

## XXIX

¿Quién sabe más del querer,  
el que goza o el que pena?  
El que con alma serena  
igual a pena y placer.

-Di, loco, ¿quién sabe más de amor: el que recibe su placer, o el que padece sus trabajos y fatigas?- Respondió, y dijo que por lo uno sin lo otro no se puede tener conocimiento del amor (v. 179, p. 49).

## LVI

Es vano buscar la flor  
sin herirse el espino.  
Sufre un poco... que el amor  
hace solo su camino.

Pensativo iba el amigo por los caminos de su Amado, y tropezó y cayó entre espinas, y le pareció que eran flores, y que su lecho era de amores (v. 36, p. 18).

Existen ejemplos de una transformación más elaborada del original. En algunas ocasiones la semejanza resulta lejana, o sólo se percibe el eco de la idea principal en los versos suplementarios añadidos por el poeta:

## VI

Al mundo que le rompía  
Su trato con la Verdad,  
El amigo le decía:  
“No me traigas compañía,  
que me sabe a soledad.”

Y así que el amigo volvía a la compañía de la gente, abandonábanlo las cosas antedichas, y el amigo se hallaba solo entre la gente (v. 234, p. 61-62).

## IX

Yo me fui a amar mis amores,  
por no vivir solitario,  
a la soledad de un bosque.

Deseó el amigo soledad, y fue a vivir solo para tener la compañía de su Amado, con el cual está solo entre la gente (v. 46, p. 20).



XXV

-¿Por qué ese triste gemir?  
-Porque no saben amar...  
Sentí ganas de llorar,  
y Él empezó a sonreír.

[el Amado] dijo que él recibía desacato por falta de fervientes y devotos amadores. Lloró amigo (...) y el Amado le consolaba mostrándole sus cualidades (v. 99, p. 32).

XXXIII

-¿Tienes muchos amadores?  
-Pocos tengo, que el oficio  
los va matando de amores.

Porque no existe amor mayor, y porque no enamora a muchos amadores para honrar los honores de mi Amado (v. 201, p. 54).

XXXV

Los que el Amigo tenía,  
¡qué contrarios sentimientos!  
Moría de los contentos  
y de las penas vivía.

Moría el amigo por placer, y vivía por fatigas; y los placeres y las torturas se juntaban y se unían para ser una misma cosa en la voluntad del amigo. Y por esto el amigo moría y vivía al mismo tiempo (v. 196, p. 53).

XL

Acusaron al Amigo  
en el tribunal del Mundo:  
porque andaba vagabundo  
con harapos de mendigo.

Y si ves a un amator pobremente vestido (...), sabe que en aquél ves salvación y bendición perdurable (v. 144, p. 41).

XLIV

-¡Dame tu ciencia y poder!  
-Al Amado se las di...  
-Dile que las vuelva a ti.  
-No me las quiere volver.

Separóse la voluntad del amigo, y entregóse al Amado; y el Amado encarceló a la voluntad dentro del amigo, a fin de ser amado y servido por él (v. 227, p. 60).

L

Del lado del Sur, del lado  
del Norte y del Mediodía,  
busqué la luz del Amado.  
¡Y no vi que me tenía  
toda su luz anegado!

Iluminó el amor la nube que se puso entre el amigo y el Amado; y la hizo tan luminosa y resplandeciente como la luna en la noche, la estrella en el alba, el sol en el día y el entendimiento en la voluntad; y a través de aquella nube tan luminosa se hablan el amigo y el Amado (v. 123, p. 37).

LI

Hubo junta de amadores.  
Pedí mi voz en la querella. No me  
entendieron: que en ella  
Trataban de otros amores.

[El amigo] lanzó su pensamiento a pensar en dinero, mujeres, hijos, yantares y vanagloria; y halló en su entendimiento que en mayor número son servidores de cada una de las cosas antedichas, que los que tiene su Amado (v. 356, p. 90).

LII

¿Qué tienes más, amator:  
amor a Su claridad  
o a Su justicia temor?  
-¿Qué es el temor sino amor  
que sabe su poquedad?

Amaba el amigo a todos los que tenían a su Amado; (...) hubo discusión sobre qué era mayor en el amigo: amor, o temor (v. 119, p. 36).

LV

¿Qué es más Amado o Amigo?

-Di, loco. ¿con qué se hace la mayor

-Su nombre entero es Amado:  
pero Amigo se lo digo  
cuando estoy desconsolado.

comparación o similitud?- Respondió: -  
Con amigo y Amado (...) por amor, que  
estaba entre ambos (v. 190, p. 51).

Otro grupo corresponde a estrofas compuestas a fuerza de unir ideas de varios versículos lulianos. Así, en la estrofa LIV los dos primeros versos hacen eco del concepto de la pluralidad y unidad del Amado (v. 266, p. 68). Los dos siguientes evocan la perfección que como uno de sus atributos se menciona en los versículos: 37, 83, 205, 265, 315, 326. En la versión pemaniana toman forma de una unidad independiente:

LIV  
¿Qué es mayor, tenerlo todo  
o no tener falta alguna?  
-No disputéis perfecciones;  
que la Perfección es una...

Otro ejemplo presenta la estrofa XLV:

-¿Qué es Él?- Es la claridad.  
-¿Y el mundo?- La noche oscura:  
Noche y sol; más no en figura,  
sino Mentira y Verdad.

El poeta oscila entre los binomios luz-oscuridad y verdad-mentira. El primero tiene raíces en la presencia del Amado que trae luz, mientras que en su ausencia caen tinieblas (v. 124, p. 25). Su presencia condiciona la existencia de la verdad; su ausencia significa falsedad (v. 312, p. 79). Otra vez entramos en el ámbito de la presencia luminosa, frente al pecado que connota oscuridad, en el v. 206 (p. 55). También el v. 92 (p. 52) menciona la verdad que está a favor del Amado y la falsedad que le reniega, así que en el Amado no pueden existir simultáneamente la verdad y la mentira (268, p. 67). Para aclarar las posibles asociaciones de “noche oscura” con San Juan de la Cruz, en este caso particular el poeta aprovecha la expresión sanjuanista como soporte del contenido luliano, sin connotaciones propias del poeta carmelita. La estrofa IV se interpreta a luz del v. 79: «-¿Qué te trajo amor?- Hermosas facciones, honores y valores de mi Amado» (p. 25); y del v. 215: «¿cómo puedes hacerte más semejante a tu Amado? (...) -Entendiendo y amando con todas mis fuerzas las facciones de mi Amado» (p. 57). El poeta aprovecha además el motivo de vigilancia:

Su rostro, en aquella tarde,  
tuve tan impreso en mí,

que porque no se borrara  
me empeñaba en no dormir.

También aparece una alusión a otro libro de Llull, *Cent noms de Déu*, escrito hacia 1285, perceptible en la ya citada estrofa XIII y en la XXI compuesta a base del v. 90: «Decía el amigo al Amado (...) que con muchos nombres le nombraba su palabra» (p. 30). Se refleja en la estrofa XXI de “Homenaje”:

Apenas habré alcanzado  
un dejo inarticulado  
de la lengua de los hombres:  
y ya conozco cien nombres  
para nombrar al Amado.

No falta el tópico luliano del amor cortés que se complace con la comunicación por señas o con la mirada<sup>636</sup>. El v. 29 resume: «No es necesario que me hables, pero hazme una señal con tus ojos, que son palabras para mi corazón, a fin de que te dé lo que me pides» (p.16). En “Homenaje” encontramos dos ilustraciones de la misma idea:

XXVIII  
Porque llamé cielo y mar  
a los ojos de mi Amigo,  
me ha puesto, como castigo,  
que lo mire... sin hablar.

XXX  
-Dime. Amado: ¿qué es el amor?  
¡Y Él se me quedó mirando  
por toda contestación!

En contraste con las transformaciones casi directas del texto original, existe una serie de estrofas que crean un sistema independiente de asociaciones pero que se entienden desde la óptica de las explicaciones lulianas acerca de la presencia y la ausencia del Amado. La idea principal se esparce entre varias alusiones. Así, a la comunicación por señas se añade la presencia del Amado en su ausencia. Los versículos lulianos: «llena mi corazón de amor.- Respondió el Amado: -Sin plenitud de amor no estarían los ojos en llanto» (v. 6, p. 12), «más cerca está el suspiro del amor que la nieve de la blancura» (v. 38, p. 18), se hallan reflejados en la estrofa I y XLVII:

I  
Preguntáronle al Amigo  
en dónde estaba el Amado...

---

<sup>636</sup> Cf. Á. Galmés de Fuentes, *op. cit.*, p. 121.

Y él respondió: “En el suspiro  
con que me lo has preguntado”.

XLVII

Me dijo con un suspiro:  
“Explicame qué es Amor...”  
-Repítete la pregunta  
¡que ésa es la contestación!

El concepto de presencia y ausencia se desarrolla a lo largo del *Libro* de Llull de forma sistemática. La presencia del Amado compromete el conocimiento, mientras que la ausencia pertenece al ámbito del recuerdo. Sin embargo, sólo el olvido supone la ausencia, ya que la presencia de alguna manera permanece en cuanto que el Amado sea recordado (v. 7, p. 12). Las mismas pautas se expresan en la paradoja de la soledad como un lugar predilecto de encuentro con el Amado, y la compañía humana como verdadera soledad por ser la privación de esa presencia:

Deseó el amigo soledad, y fue a vivir solo para tener la compañía de su Amado, con el cual está solo entre la gente (v. 46, p. 20).

-Di, loco, ¿qué es soledad?- Respondió: -Consuelo y compañía de amigo y Amado.-  
¿Y qué es consuelo y compañía?- Respondió que la soledad morando en el corazón del amigo que tan sólo recuerda a su Amado (v. 246, p. 64).

[El amigo] encontró en el camino gran concurso de gentes que le pidieron noticias; y el amigo (...) dijo que a fin de no alejarse de su Amado no quería responder sus palabras (v. 357, p. 90).

Una configuración semejante se encuentra en los vv. 47 y 300 (pp. 20, 76). En la versión de Pemán estas afirmaciones se distribuyen entre varias estrofas:

VI

Al mundo que le rompía  
Su trato con la Verdad,  
El amigo le decía:  
“No me traigas compañía,  
que me sabe a soledad.”

IX

Yo me fui a amar mis amores,  
por no vivir solitario,  
a la soledad de un bosque.

XXII

Se querellaba el Amigo  
de no encontrar Tu presencia.  
Tú le dijiste: “Mi ausencia,  
¿no estaba, acaso, contigo?”

XXXIV

-¿Cuál es soledad mayor  
entre tu pena y la mía?  
-Preguntar fuera mejor:  
¿cuál es mayor compañía?

La estrofa XLVI aborda el v. 306 del *Libro*: «Eternamente comienza, ha comenzado y comenzará mi Amado; y eternamente no comienza, no ha comenzado ni comenzará. Y estos comienzos no son contradicciones en mi Amado» (p. 78). Pemán permanece fiel al recurso de la paradoja, pero desarrolla una secuencia original: la expresión «claro y preciso» alude a la importancia de exactitud en su poética:

XLVI

¡Qué vano ha sido mi empeño  
de hacerte claro y preciso!  
Tú eres el punto indiviso  
que ni es grande ni es pequeño,  
no tiene orilla ni lado,  
ni llena un ser limitado  
que se afirma ni se niega...  
¡Dime, Amor, adónde llega  
lo que nunca ha comenzado!

Sin embargo, encontramos estrofas que parecen discutir las sentencias de Llull. En la estrofa XIX el poeta parte del v. 86:

Preguntó el amigo al Amado qué es mayor: amor o amar. Respondió el Amado y dijo que, en la criatura, amor es el árbol y amar es el fruto, y los trabajos y las fatigas son las flores y las hojas; y en Dios, amor y amar son una misma cosa, sin ningún trabajo ni ninguna fatiga (p. 29).

La versión pemaniana enfatiza más el motivo de la flor, en la línea de sus preferencias por este símbolo, y al final discrepa de la conclusión del texto original:

¿Qué es mayor, amar... o amor?  
No hay flor sin su tallo verde.  
Hay tallo verde sin flor.  
Amor sin amar se pierde...  
¡Amar, amar es mayor!

Otro ejemplo, aún más notorio, lo vemos en la variación sobre el v. 39: «Y por qué es sabio: -Porque es sabiduría.- Y por qué es amable: -Porque es amor» (p. 18), y el v. 6: «Tú que llenas el sol de resplandor,/ llena mi corazón de amor» (p. 12). R. Llull con frecuencia representaba varios atributos del Amado, mientras que la estrofa VIII de Pemán

se inicia con una negación para indicar la pertenencia de estos atributos a la naturaleza misma del Amado:

VIII

No es sabio, es Sabiduría;  
no es luminoso, es el Sol;  
no es alegre, es la Alegría;  
no es amable, es el Amor.

De modo parecido aprovecha una secuencia de versos que no sólo discuten, sino que parecen contradecir los conceptos de Llull, especialmente en lo que atañe al papel del entendimiento. *Libro de amigo y Amado* permanece fiel a la representación clásica de las tres potencias: memoria, razón y voluntad, y reconoce su igualdad de importancia. El entendimiento se presenta como apto para conocer al Amado y para estimular el amor<sup>637</sup>. En “Homenaje” observamos una inclinación hacia el no saber. El concepto de *ciencia* de amor no era ajeno a los textos lulianos, sin embargo, Pemán evita alusión al entendimiento tal como éste queda expresado en el *Libro* y ofrece un concepto más propio de los poetas místicos españoles posteriores a Llull:

XXVI

Vino Amor a mi presencia.  
-¿A qué vienes?- A aprender...  
-Pues ¿no sabes toda ciencia,  
Amor, si sabes querer?

XLIX

Buen entender es saber  
que aquel que se desentiende  
todo lo empieza a entender.

En esta línea, la última estrofa del poema presenta una aproximación al mismo tema que puede ser interpretada en función del ideario luliano patente en la convergencia del anhelo y la presencia del Amado, y en su relación con la lírica trovadoresca, especialmente visible en morir de amor o en una serie de reiteradas antítesis. Citamos otro fragmento de Pemán:

LVII

Enséñame una canción  
para rezarla al Amigo...  
-Sigue, Amigo... -Es que si sigo

---

<sup>637</sup> Cf. *Libro...*, vv. 53, 98, 127, 138, 139, 165, 169, 184, 189, 220, 338, pp. 21, 37, 38, 40, 46, 47, 50, 51, 58, 85, 85.

se me rompe el corazón.  
 -¿Y quieres más oración?  
 - Dame la ciencia que junta  
 el deseo y la presencia...  
 -Pregunta, amigo, pregunta,  
 ¿para qué quieres más ciencia?  
 -Dame tu llama encendida  
 ¡porque de amores me muero!  
 -¿Y quieres más alta vida?  
 -No sé, Amado, lo que quiero,  
 no sé qué es este querer,  
 no sé si es guerra o es paz...  
 -Si sabes ya no saber,  
 ¿por qué quieres saber más?

Gracias a su extensión esta estrofa refleja con más claridad la paradójica «adivinanza» que a veces forma la secuencia de preguntas y afirmaciones paralelas<sup>638</sup>. También se entrecruza el parentesco con la lírica de San Juan de la Cruz, dada la acumulación de tópicos como «llama», un «no sé qué», la «ciencia» de no saber, el morir. La alusión a la *altura* de la vida con el Amado es común a San Juan y a R. Llull (cf. v. 291, p. 51).

Aparte de remarcar o discrepar del libro de Llull, el poeta lógicamente deja constancia de algunos rasgos recurrentes de su lírica. Los estudios sobre el *Libro* subrayan la presencia de la naturaleza como participante en el diálogo entre el amigo y el Amado, y su papel de recuerdo del Amado, que suele explicarse como un préstamo de la filosofía sufi<sup>639</sup>. En este campo, es posible distinguir notas individuales en los cambios introducidos con respecto al *Libro*. Llull habla del canto del pájaro, mientras que Pemán lo presenta concretamente como ruiseñor (II, XXVI, XXXI). Proporcionalmente, emplea con más frecuencia flores en metáforas o referencias simbólicas (XXXI, XXXVII, XXXIX, XLI). Por regla general, “Homenaje” insiste más en la representación de la naturaleza como recurso analógico, por ejemplo, en la estrofa XVI:

¡Ay, lugares regalados!  
 ¡Ay, cielos, árboles, prados,  
 cuesta, río, valle, cumbre,  
 donde el Amor es costumbre  
 de mis ojos sosegados!

El poeta aprovecha también una frase luliana que *ambienta* más en el mundo visible. Así el v. 99: «Respondió el Amado, y dijo que él recibía desacato por falta de fervientes y

<sup>638</sup> Cf. L. Badía en *ibid.*, p. XXVI.

<sup>639</sup> En la introducción de L. Badía a *Libro de amigo y amado* aparece «la idea de las dignidades divinas como motor metafísico de la divinidad y de la creación» (p. XXX). También en Á. Galmés de Fuentes, *op. cit.*, p. 130.

devotos amadores» (p. 32), sirve como punto de llegada tras la evocación de elementos naturales:

XXXI

Miré nubes, aguas, flores;  
escuché los ruiseñores  
desde la cumbre más alta...  
-Dime, Amor, si algo te falta.  
-¡Amadores! ¡Amadores!

En esta ocasión llaman la atención las enumeraciones que están presentes en el *Libro*, pero más bien empleadas para contar *dolores, fatigas, llantos, aflicciones*, etc. Mientras que Pemán actúa en sintonía con sus inclinaciones habituales y hace un uso más optimista de este recurso para resaltar la presencia de varias criaturas. Otra explicación que se ofrece es que aparte de servirse de ellas para entender al Amado, Llull subraya el valor del sufrimiento desinteresado por el amor, mientras que “Homenaje” insiste más en la elevación por medio de la creación<sup>640</sup>. La presencia del Amado en el poema es inseparable de la creación (XVI), y se perciben en ella sus atributos: «Callaré, prados serenos,/ donde siento Su belleza» (XXXII), o la naturaleza indica el camino al Amigo, por medio de personificación y participando en el diálogo, como en la estrofa XXXVII:

-Rosas, ¿pasó el que yo quiero?  
-¡Di las señas!-¡Tan hermosas!:  
gracioso, blanco, ligero...  
Se miraron las dos rosas.  
Señalaron un sendero.

En otro lugar, la creación representa una gradación del conocimiento del Amado y lleva al Amigo a entender la inhabitación del Amado en él. Es así en la estr. XLI con un eco del v 24: «Preguntaron al amigo dónde estaba su Amado. Respondió: -Vedlo en una casa más noble que todas las demás noblezas creadas; y vedlo en mis amores, en mis fatigas y en mis llantos» (p. 13). Se hace notoria también la huella de San Agustín y su *interior intimo meo*:

Vi una azucena y creí  
que el Amado estaba en ella;  
vi luego una rosa bella

---

<sup>640</sup> Más reflexiones al respecto pueden encontrarse en Á. Galmés de Fuentes, *op. cit.*, pp. 109,114. H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, p. 351.



y pensé que estaba allí;  
luego en el claro alhelí  
y en un río y una estrella...,  
¡Y era porque estaba en mí!

Según este razonamiento poético, la realidad queda filtrada a través de los ojos y del corazón del ser humano, de manera que su estado moral parece ser un espejo del estado del mundo<sup>641</sup>.

Se percibe la preferencia del poeta por unos vocablos determinados. Entre otras peculiaridades, se reitera la presencia de la alegría que no aparece tan explícitamente en el *Libro*, pero sí en “Homenaje” en la estr. VIII como atributo del Amado y reaparece en las estrofas XIII y XXV. En la XIV se convierte en «alegría» lo que en Llull fue un *grito de descubrimiento* (v. 60, p. 23). Otro adjetivo característico de Pemán es «sereno»: en la estr. XII («altura serena»), XXIX («alma serena»), XXXII («prados serenos»). De los atributos del Amado mencionados por Llull, explota más el de la claridad, por ejemplo en XLV, X («clara razón entera»), XL («claridad y esplendor»); y confiere más importancia a la «verdad» en las estrofas VI y XLV.

En el *Libro* se incluyen alusiones a dogmas cristianos; también observamos en “Homenaje” este rasgo de estructura interna. Así, Llull alude a la Trinidad, mientras que Pemán se centra en la condición paradójica del Dios-Hombre en la estrofa XLIII:

-¿Cómo es su nombre?- Sin nombre.  
-¿Es fuerte o débil?- Los dos.  
-¿Pues no es Dios?- Pero es un hombre...  
-Luego es hombre.- Pero es Dios.  
-Ponle un nombre.- Dile Todo.  
-Enséñame de algún modo  
con que le agrade y le rece.  
-Llora en silencio.- ¡Parece  
oración bien corta y mala!  
-Date todo.- ¿Quién regala  
ofrenda tan pobrecita?  
-Tu Nada es tan infinita  
que a su Todo se le iguala.

Cabe destacar la huella del v. 68: «Decía el amigo a su Amado: -Tú eres todo, y estás por todas partes y en todo con todo» (p. 25). La antítesis: «fuerte y débil» es un lejano eco del v. 82, donde el amor aparece como una mezcla de «temor y osadía» (p. 28). El significado de los dos últimos versos se asemeja a la estrofa V, porque en ambos casos se

---

<sup>641</sup> Cf. Á. Galmés de Fuentes, *op. cit.*, p. 28.

refieren al mismo concepto escolástico: «lo que se recibe, se recibe según la manera y modo del recipiente»<sup>642</sup>. R. Llull dedicó dos versículos a la Virgen María (vv. 15, 327, pp. 14, 83). No existe correspondencia entre ellos y la estrofa XLII de “Homenaje”, sin embargo el poema hace alarde del esquema de partida.

Es inevitable la pregunta de si el interés por R. Llull se tradujo sólo en “Homenaje” o dejó una huella más perdurable en la poesía de Pemán. Cuando repasamos sus versos salta a la vista que el concepto de la amistad con Dios le parece más cercano que el nupcial de San Juan de la Cruz, por lo menos si tenemos en cuenta la totalidad de su obra poética. No hay seguridad de si fue Llull quien contribuyese decisivamente a la idea de amistad con las criaturas y de las criaturas entre sí, que con tanta frecuencia describe el poeta. Sin embargo, podemos vislumbrar un eco luliano en el concepto de la amistad de Dios con el mundo entero y en la actitud del *yo* lírico pemaniano en la relación con el Dios-Amigo. Se observa especialmente en las composiciones más tardías reunidas en *FB* y en los recopilatorios posteriores. Así, la «amistad» está en el aire en “Soledad 30”. Al ver el contenido de “Soledad 1” de *FB*, destaca la soledad como un modo de *estar* con la creación y de entrar en la presencia amistosa que ella revela, ambos muy cercanos a los aforismos de Llull sobre aspectos semejantes:

¡Soledad en mí, sin ti;  
soledad sin mí, contigo;  
soledad de amigo  
que no vive en sí!     (*O*, V, p. 27)

Entre los poemas reunidos en *OC*, VII el tema de la amistad de Dios con los hombres vuelve en “Temor de amor” y en “Salvación”, que menciona la «seguridad de amigo» que llena la tierra (pp. 40-41). Indudablemente existen puntos de contacto en el tipo de paradojas recurrentes empleadas por J. M.<sup>a</sup> Pemán, las de ausencia-presencia, amor-dolor, o también en el motivo de los ojos divinos y el canto de pájaro. No obstante, estos procedimientos forman parte de una tradición literaria más amplia y enraizada en varias fuentes, así que sería arriesgado opinar que se deben únicamente a Ramón Llull.

---

<sup>642</sup> Mencionado en este contexto por J. Saiz Barbera: *R. Lullio, Genio de la filosofía y mística española*, Madrid, Epsa, 1963, p. 249.



## II. La poesía religiosa.

### 2.1. La poesía religiosa cristiana.

#### 2.1.1. Algunas dudas y reflexiones preliminares.

Hablar de poesía religiosa resulta un terreno espinoso, porque no está bien claro si existe un conjunto de criterios especiales y, caso de que existieran, si éstos están sistematizados y comúnmente reconocidos. Aparentemente, debería aplicarse un criterio artístico, pero a menudo a la poesía religiosa se le exige algo más. En realidad, son menos frecuentes las voces que requieran habilidad de expresión, mientras que abundan las que abordan el criterio de la experiencia personal del poeta. Si quisiéramos hablar de la poesía de Pemán sólo desde esta óptica, tendríamos que valorar la profundidad de su fe o de su duda. Eso significaría valorar a un ser humano más que su poesía. Comentando la poesía de Unamuno, E. Alarcos Llorach señaló que el dogma es una cosa y otra el contenido artístico y su calidad literaria. Un crítico no puede centrarse en la pregunta de hasta qué punto el poeta es creyente o ateo<sup>643</sup>. Insiste en extraer los «valores artísticos, aunque existan los sagrados». Aclara: «ha de exigirse de un poema religioso calidad artística mínima»<sup>644</sup>.

Y si nos centramos en criterios artísticos, es difícil determinar según cuáles de ellos acercarnos a la poesía religiosa. Si éstos bastaran para calificar la de Pemán, nos limitaríamos al primero y al último capítulo de nuestro trabajo, es decir, a la participación de Pemán en su época literaria y a los recursos estilísticos que utiliza. En realidad Pemán podría cumplir con ambas expectativas: ser poeta *sacro* ceñido al dogma y poeta de *sentimiento* religioso. El reto de este subcapítulo consiste en aproximarnos a alguna definición, lo más precisa posible, de su obra.

---

<sup>643</sup> «Unamuno escribió y habló de temas religiosos, más no son éstos ni las opiniones que aporta lo que confiere categoría literaria a su obra». *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 132-133.

<sup>644</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

Cabe empezar por una pregunta fundamental: ¿en qué sentido la poesía es religiosa? ¿Cuando se ve dependiente de fuerzas superiores que además venera; o bastaría decir que lo es cuando descubre la trascendencia? En el segundo caso, un poeta podría creer que cualquier estado superior que describiera ya es religioso. Más adelante veremos la insistencia en un *sentimiento* religioso más que en la fidelidad a una creencia determinada. Algunos comentaristas, al unísono con diversos poetas, reclaman el derecho de ser religiosos sin recurrir a una profesión de fe concreta que, según ellos, les haría sentirse limitados en la religiosidad de la poesía.

Si un poeta ya se plantea la existencia de Dios, también dispone de opciones. Puede reconocerlo o pasarse la vida negando Su existencia, pero en este caso se le concederá el mérito de una *preocupación religiosa*. Entre los que reconocen a Dios, algunos hablan de Él por ver el testimonio de la naturaleza, o meditan en Él más bien so pretexto de problemas morales. Los hay que hablan del silencio de Dios y otros que ven el mundo rebosante de comunicados de Su parte. En este grupo también existen subdivisiones. El que lo presentará sólo como una *fuerza*, o bien irá más lejos y verá un *Tú* con quien tiene sentido dialogar. Hay quienes lo ven indiferente, o hasta ausente, y otros que experimentan Su presencia como amor. Hay quienes discuten con Dios porque no lo entienden. Para otros será un amor que todo lo hace sencillo, sin necesidad de luchar contra él. Además, la poesía advierte el problema del mal, y el poeta puede echar la culpa a Dios o al hombre. Dentro de la segunda posibilidad caben otras opciones: lamentar que el hombre se haya quedado solo con su maldad o vislumbrar una salida en la misericordia divina.

Notamos cierta predilección de la crítica por el desgarramiento y la angustia religiosa. Sin duda, el encuentro con Dios resulta en algunos aspectos devastador para el hombre y éste puede verterlo en versos. Cabe preguntar entonces si es posible una poesía de paz y si esta paz sugiere que el poeta aparentemente desconoce vivencias extremas. Tal vez simplemente no haya dejado constancia del combate. Si alguien se empeñara en la presencia de tormentas en la poesía, en principio, sería con el fin de valorar la emotividad y no la calidad poética. El poeta puede ser más emocional o más intelectual. Sin embargo, de la revista crítica se desprende la idea de que hoy día está en declive la poesía que teorice o tienda a expresar un sistema filosófico porque se vería acusada de esteticismo. Las expectativas se centran en una poesía testimonial de lo que uno vive.

Y si un poeta se expresa ante Dios, ¿será religiosa sólo la poesía de algún arrebatado, que ya se creará *místico*? En el uso común del término *místico* prevalece la convicción de que prescinde del mundo creado. Puede que sí, pero en este caso habrá una bifurcación de

caminos entre la poesía religiosa y la cristiana. También hay que recordar que incluso si se alude a una experiencia *mística*, no supone la identificación del poeta con ella. Bien puede repetir tópicos o, al contrario, elabora su propio lenguaje de comunicación con Dios. Además convendría observar si hay un desarrollo de la experiencia de Dios o sólo repeticiones. La poesía puede clamar a un Dios indefinido o a un Dios-amigo. También cabe la duda de si la poesía que menciona el nombre de Dios y alude directamente a los símbolos religiosos, ya por eso sea religiosa; o sólo es tal cuando haya una postura de diálogo y apertura a Él, como a un *Tú* personal. De un lado, un vocabulario específico puede utilizarse con otra finalidad que la religiosa, sin consonancia con su sentido original; por otra parte, la divinización mediante unos resortes determinados no equivale a su autenticidad.

Pemán en muchos aspectos anticipó la corriente poética de posguerra, entendida como la vuelta de Dios a la poesía. Su libro *FB* acompañó las nuevas tendencias y marcó un contraste con D. Alonso y V. Aleixandre. Suelen citarse sus poemarios: *Hijos de la ira* (1944) y *Sombra del paraíso* (1944), respectivamente, como decisivos para los años 40. Los dos poetas se interrogan y dudan mientras que Pemán parece descubrir y afirmar indiscutiblemente su fe. En comparación con ellos, transmite una experiencia positiva de Dios y promueve el deseo de lo bello, el bien y lo verdadero. Es una poesía de contenidos aparentemente sencillos y fáciles de identificar. Pero la sencillez y la concentración se vuelven su fuerza y a la vez su debilidad, porque abren camino a interpretaciones demasiado simplistas. En este lugar, también puede despertar interrogantes la repentina ausencia de la poesía comprometida a partir de los años 40 en un poeta que la cultivó sin reparos en los 30. Y este es el cambio más notable en cuanto a la distribución de temas, porque el planteamiento de base de *PS* y *FB* continúa y desarrolla el de los libros no comprometidos anteriores. En el tono de la expresión no se notan cambios bruscos.

En nuestro autor se puede hablar de un correlato entre la biografía y la obra en el sentido en que la óptica cristiana es su andamiaje. Pemán propone un enfoque religioso desde el que realiza una variedad de temas. Este carácter ortodoxo de su poesía permite omitir la discusión de algunas preguntas y simplemente caracterizarla con afirmaciones: es la poesía de fe en Dios y de trato íntimo con Él, es la poesía de paz y de confianza. En vez de cuestionar, afirma la existencia de Dios. Es la poesía del diálogo con el *Tú* personal según el planteamiento del credo con que Pemán se identificaba. Trata constantemente el tema de la divinidad en los contextos más diversos, no como una idea poética sino como una experiencia de relación. Al mismo tiempo, podemos decir que es un poeta de

reverencia religiosa, no sólo por ausencia de blasfemias o porque no sea un poeta *discutidor*, sino más bien por el reconocimiento alegre de su dependencia de Dios. En ocasiones es introvertido y concentrado en el diálogo, y en otras, aparecen alusiones bíblicas o a la tradición, con el vocabulario específico. En algunos casos el vocabulario religioso surge en temas intrascendentes o en los que se refieren a la poesía como fenómeno. También abundan poemas donde no aparece ni una sola palabra *sagrada*, ni el nombre divino, pero que tienen forma de oración hacia un *Tú*, mencionado o indefinido. Ocurre así en los que describen las cualidades del mundo, la belleza sobre todo. Estas composiciones se contextualizan con otros poemas. Sobre todo, si tenemos en cuenta que los libros de Pemán suelen tener una estructura coherente, cerrada, con poemas introductorios, partes separadas, y orden específico de temas y contextos.

También encontramos poesía religiosa más propia de himnos, o poemas en nombre de una colectividad religiosa. Sabemos que un poeta puede hablar teniendo detrás a toda una comunidad. Lo que canta es precisamente la expresión de tradición y fe comunes. En el caso de Pemán (dejando de lado el sector comprometido de su obra) es perceptible el afán didáctico de muchas composiciones, pero sobre todo él se expresa desde una relación con Dios marcada por la conciencia de su exclusividad. En todo caso, su clasicismo y su poética le llevó a una poesía que denominaríamos como llena de *decoro* (con un término de C. S. Lewis) en la expresión religiosa.

### **2.1.2. El poeta religioso en su época.**

T. Luca de Tena en la antología *La mejor poesía cristiana* menciona como representativos del s. XX a: Unamuno, Juan Ramón, Altolaguirre, García Lorca, Diego, los hermanos Machado, Aleixandre, Pemán, Foxá y D. Alonso<sup>645</sup>. Por su parte, J. Guillén sostiene acerca de los poetas del grupo del 27: «Los grandes asuntos del hombre -amor, universo, destino, muerte- llenan las obras líricas y dramáticas de esa generación (Sólo un gran tema no abunda: el religioso)»<sup>646</sup>. J. M.<sup>a</sup> Valverde también se refiere a ese período: «A primera vista, y sin la altura del tiempo, no pudo ser más herético el paisaje. Dejando

---

<sup>645</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>646</sup> *Op. cit.*, p. 408.

como caso distinto a Gerardo Diego, que siempre trató motivos religiosos»<sup>647</sup>. Añade que sólo en D. Alonso y V. Aleixandre la veta religiosa toma notas inesperadas en la posguerra. Valverde opina que la poesía anterior fue todavía fruto del «esteticismo» del s. XIX. La de posguerra entró en una etapa nueva, representada por L. Panero, L. Felipe Vivanco, L. Rosales. Este último se sorprende ante la vuelta a Dios en D. Alonso, en *Hombre y Dios* o en *Hijos de la ira*: «este tema tiene poco que ver con los poetas de su generación; es decir, con los poetas de la generación del 27. Es un tema de Unamuno y Antonio Machado, continuado años después por la generación del 36»<sup>648</sup>. Así que, según Rosales, existió un hueco generacional en el que el trato directo con Dios desapareció. Asimismo J. Díez de Revenga, reclama que la fidelidad a un credo se vislumbró en *Vía Crucis* (1931) de G. Diego, pero los demás poetas también demostraron, cada uno a su manera, una «preocupación religiosa». A semejanza de L. Rosales reconoce la existencia de cierto suspenso de la poesía religiosa en la época de las vanguardias, y su significativo resurgimiento en los 40: «pero es después de la guerra cuando más aparece, firmada por Alonso, Domenchina, Ernestina de Champourcín o Altolaguirre. Y de forma agnóstica a veces anticristiana se preocupan del final del hombre Prados o Cernuda, entre otros»<sup>649</sup>.

L. de Luis también habla de un «eclipse» de la lírica religiosa, después de los poetas de la talla de Unamuno o A. Machado, por dos razones: el deterioro de la calidad poética y la proclamada autosuficiencia de la poesía pura. Aunque admite que el tema religioso no desapareció por completo<sup>650</sup>. Ofrece un breve repaso de la poesía religiosa anterior a la guerra. Recuerda a Gabriel y Galán que representó los gustos de otra época, a Ganivet que de alguna manera expresó su religiosidad mediante la aniquilación suicida, a L. Felipe como poeta intimista que temía a Dios implacable, a Aleixandre que exaltó más bien una fuerza cósmica, a Alberti que consiguió combinar el folclore con imágenes nuevas, a Cernuda cuya *voz infernal* fue una especie de antítesis, a R. Laffón de «un barroquismo litúrgico», a Pemán como un poeta de sencillez y ascética. Enumera a otros poetas que trataban el tema religioso: R. Sánchez Mazas, J. Bergamín, Á. Valbuena Prat, Lope Mateo, José M.<sup>a</sup> Souvirón, E. de Champourcín, J. Luis Estrada, F. C. Sainz de Robles<sup>651</sup>.

---

<sup>647</sup> «Lo religioso en la poesía actual», *Estafeta literaria*, n° 13, 25 de septiembre de 1944, p. 5.

<sup>648</sup> L. Rosales, *op. cit.*, p. 557.

<sup>649</sup> *Panorama crítico de la generación del 27*, p. 56.

<sup>650</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969, p. 27.

<sup>651</sup> *Ibid.*, pp. 28,30,34-38. En el clima de la época de posguerra se fijó L. Cernuda. La incorporación de vivencia religiosa con la técnica como soporte se convirtió en el rasgo fundamental: «Me parece que la



A. del Villar en “La lucha con Dios en la poesía española del siglo XX” recorre la poesía religiosa española de la primera mitad del s. XX desde una óptica de enfrentamiento con Dios<sup>652</sup>. Unamuno ve una lucha con Dios en cada ser humano, A. Machado está ante el Dios de la historia y habla con Él, a L. Felipe Dios le hiere pero el poeta lo acepta, en Cernuda se ve una mezcla de amor-odio contra Dios en quien dice no creer en realidad<sup>653</sup>. Villar acentúa que la lucha con Dios se reforzó en la posguerra: «Los poetas que padecieron la dictadura sintieron a Dios como agresor, a menudo torturador de sus criaturas, al que trataban de combatir con verdadero horror». En todo caso, los poetas no trataron la existencia del mal sino que declararon a Dios como el único responsable y, por tanto, el primer adversario para combatir<sup>654</sup>. El Dios castigador, que abandonó al hombre en el libro de D. Alonso, es el limitador de la libertad humana en *Ángel fieramente humano* (1949) de Blas de Otero<sup>655</sup>. Villar resume el proceso entero con un juicio trágico: «Si en el siglo XIX se predicó la teología de la muerte de Dios, en el siglo XX se impuso la teología del asesinato de Dios»<sup>656</sup>. También el artículo de Fernández Nieto y García Velasco hace eco de esta reflexión: «Se diría que hay una especie de “psicosis” de Dios, una ansiedad poética de meter a Dios en todas las cosas, aunque preciso es reconocer que de una manera totalmente negativa»<sup>657</sup>. Para L. de Luis esta postura surgió como protesta contra la realidad. En contraste, la poesía intimista es vista por él como *conformismo* con esa realidad. Entre el garcilasismo, la poesía social y la religiosa de posguerra, dice de la última:

Las frecuentes invocaciones a Dios de los poemas de entonces, podían suponer una forma perifrástica alusiva a realidades imposibles de expresar directamente. La poesía religiosa adquirió así un tono protestatario, reflejo de actitudes disconformes con la realidad inmediata. Sin duda la poesía religiosa como protesta tiene un cauce más claro, en el que posteriormente aparecen poetas de denuncia social en nombre de preceptos evangélicos. (...) Por otra parte, lo religioso puede mostrar frente a las circunstancias históricas un matiz conformista, cuando dicta al poeta el desistimiento de lo temporal<sup>658</sup>.

---

mutación representada por esta generación es más de temas que de técnicas; ya indiqué antes su posición frente a la sociedad; quiero ahora indicar otra diferencia importante, que no sabría si llamar antecedente o consecuente de la orientación tomada de ellos, y es el fervor religioso (...).» En *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 224.

<sup>652</sup> *Letras de Deusto*, vol. 33, n° 98, enero-marzo 2003, pp. 35-65.

<sup>653</sup> *Ibid.*, pp. 43-46.

<sup>654</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>655</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>657</sup> “Poesía y religión”, *Rocamador*, n° 16, 1959, p. 2.

<sup>658</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 47.

En la poesía religiosa publicada en aquellos años en *Espadaña* o en *Escorial* predomina una nota intimista y serena, con hincapié en la tradición del Siglo de Oro, propia también de la revista *Garcilaso*. Los poetas experimentaron con la estilización clasicista, como L. Rosales en “Retablo sacro del nacimiento del Señor”. Algunas muestras pueden encontrarse en el ciclo de “Ejercicios espirituales” en *FB* de Pemán. F. Martínez Ruiz denuncia el declive de la calidad artística de la poesía religiosa de posguerra debido a la imposición del «nacionalcatolicismo» y «los estrictos términos de una ortodoxia equivocadamente constreñida»<sup>659</sup>. Compara con la situación de otros países: «Frente a otras experiencias de la poesía -Francia, Inglaterra, Alemania- en donde ha sido mayor la libertad para situarse cada uno frente a lo absoluto y permitir la multiplicidad de respuestas»<sup>660</sup>. Según él, por esta razón no reapareció la «intensidad» de experiencia religiosa que se dio en los místicos y clásicos españoles. Citamos un fragmento:

De ahí, la mala opinión de buena parte de la poesía religiosa de posguerra -mucho en cantidad, más escasa en innovaciones estéticas- que lejos de explorar los horizontes abiertos por la tensión de los graves acontecimientos, se encerró en la lírica lustral y devota, o se pasó al camino del exabrupto, que también lo hubo<sup>661</sup>.

Según este razonamiento, algunas doctrinas cortan las alas de un poeta, mientras que otras, o su mezcla, las refuerzan. Pero podemos recordar que los poetas místicos españoles y los clásicos del Siglo de Oro lograron «intensidad» precisamente dentro de un ámbito socio-cultural ortodoxo, así que no parece ésta la causa de la falta o presencia de calidad artística. Por otra parte, reconocer su opinión significaría confundir la experiencia personal con la presencia o ausencia del talento poético, que más bien parecen aspectos distintos. La poesía religiosa no habría ganado en calidad sólo por el mérito de abordar las circunstancias externas.

Por otro lado, no faltan voces que confunden ideas de calidad y ortodoxia desde otro punto de vista. Así, Á. Valbuena Prat en *El sentido católico de la literatura española* (1940) cree que la renovación del «arte poético» se debe a la vuelta a la catolicidad, la tradición histórica de la España imperial, etc.<sup>662</sup>. Acuña incluso el término de un poeta «clásico de catolicidad». Como representativos menciona a José María López Picó y a Pemán por la serie “Meditaciones y jaculatorias” de *PS*<sup>663</sup>. Una serie de postulados

---

<sup>659</sup> Prólogo a J. Polo Laso: *Palabra y misterio: 31 poetas frente a Dios*, Madrid, Vitruvio, 2003, pp. 10,13.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>662</sup> *Op. cit.*, Zaragoza, Edic. Partenón, 1940, p. 3.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 170.

semejantes aparecieron en varios artículos de prensa, por ejemplo, de Jesús Revuelta “Necesidad de un tempismo literario” (1943)<sup>664</sup>.

En la época de posguerra vemos como significativa la aparición de antologías que supusieron un intento de resumen de la trayectoria del tema religioso, aunque desde varios puntos de vista. En 1940 se publicó *Antología de poesía sacra española* a cargo de Ángel Valbuena Prat, en 1941 *Poesía religiosa española: antología* de Roque Esteban Scarpa, de 1944 fueron *Voz celestial de España: poesía religiosa*, del mismo editor, y *Suma poética* a cargo de J. M.<sup>a</sup> Pemán y Miguel Herrero. Mencionaremos también dos antologías de los años 60 que todavía continuaron esta línea: *Antología de la poesía católica del siglo XX* (1964) de Emilio del Río y *Poesía religiosa española (Antología)* (1968) de Lázaro Montero. Todas ellas recogen poemas de Pemán<sup>665</sup>.

### **2.1.3. La poesía cristiana: el contenido sagrado al lado del contenido artístico de la poesía religiosa.**

Para evitar la confusión de términos, recordamos que la palabra “religión” se deriva de *ligare*, que en latín supone estar relacionado o unido con lazo, ligado. La religión expresa un lazo a algo o alguien. De ahí que, dada la ortodoxia de Pemán, no podemos extender el término “religioso” a cualquier poema que tenga algo que ver con lo sobrenatural y superior a uno. Sin embargo, hemos observado distintas tendencias: mientras que N. Lowry propone considerar esos poemas como simplemente «sobrenaturales» y utilizar el adjetivo «religiosos» para los que estrictamente tienen que ver con las doctrinas establecidas<sup>666</sup>, según V. Buckley, todo poeta que reconoce la vinculación del hombre a alguna existencia superior a él y reconoce su *sumisión* a ella, ya es religioso, así que carece de sentido establecer la poesía religiosa como un género aparte<sup>667</sup>. Aunque observa dos corrientes: una que descubre «la presencia de Dios como

---

<sup>664</sup> *El Español*, 10 de abril de 1943, p. 3.

<sup>665</sup> La recopilación de Leopoldo de Luis *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa* (1969) está dedicada sólo a los poetas que publicaron después de 1939, pero ofrece una introducción retrospectiva de la poesía religiosa anterior.

<sup>666</sup> N. Lowry: “The Rhetoric of Ineffability: toward a Definition of Mystical Poetry”, *Comparative Literature*, vol. VIII, n° 4, 1956, p. 324.

<sup>667</sup> *Poetry and the Sacred*, London, Chatto and Windus Ltd., 1968, p. 11.

persona» y otra como una «fuerza»<sup>668</sup>. También J. Decreus recurre al concepto de la «poesía sagrada» que todavía no se dirige a Dios directamente, pero de alguna manera reconoce su existencia en el mundo, contemplando el aspecto exterior de la realidad<sup>669</sup>. Por otra parte, tampoco podemos incluir a Pemán entre ese grupo amplio de poetas de ideas panteístas o animistas sino situarlo dentro de un credo cristiano.

Como veremos en los comentarios críticos, la religiosidad confesional y no confesional se ha convertido en un criterio nuevo de clasificar la poesía, independientemente de su contenido formal. Por su parte, J. L. Fuentes Labrador, antes de abordar el tema “La vivencia religiosa en la obra poética de José María Pemán”, señala que la frase de Dámaso Alonso de que «toda poesía es religiosa» le parece demasiado imprecisa<sup>670</sup>. Inició la moda de conferir religiosidad a cada tipo de poesía subjetivista<sup>671</sup>. Dice: «Identificamos con demasiada facilidad poesía “de tema religioso” con poesía “religiosa”». El autor sugiere tres criterios para reconocer la poesía religiosa: la irresistible atracción a Dios, cierto *temblor* ante Él, pero lo más importante es la «vivencia»<sup>672</sup>. L. M. Herrán también ve en las palabras de D. Alonso un punto de viraje que implantó toda una tendencia. Parece ser su exponente *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa* de Leopoldo de Luis, que confeccionó al amparo de esta frase<sup>673</sup>. En ella L. de Luis se distancia frente a la actitud *seleccionadora* de las antologías de Pemán o del P. Emilio del Río que optan por la poesía católica<sup>674</sup>. Resume las tres actitudes de la poesía que considera fundamentales para la formación del sentido religioso en la poesía contemporánea española: «Unamuno, o la religión hecha poesía. Juan Ramón Jiménez, o la poesía hecha religión. Antonio Machado, o el Dios que se sueña»<sup>675</sup>. Así que dejó de estar claro qué es exactamente la religiosidad en la poesía.

Los poetas parecen evitar la identificación con las exigencias de cualquier credo, y menos en la poesía. Dice F. Garfias: «El dogma era, para los poetas españoles, casi una doméstica necesidad. Ahora el dogma es, en muchos casos, agonía y angustia»<sup>676</sup>. En

---

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 76. Propone también distinguir entre lo sacro y lo devocional en la poesía. El primero corresponde al reconocimiento de que Dios *está actuando* en el mundo, mientras que lo devocional se vincula a una doctrina concreta. *Ibid.*, pp. 12,17,58-59.

<sup>669</sup> “Poesía y santidad”, *Humanidades*, Santander, vol. XVII, n° 41, mayo-agosto 1965, p. 125.

<sup>670</sup> Cf. D. Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 375-376.

<sup>671</sup> “La vivencia religiosa en la obra poética de José María Pemán”, p. 7.

<sup>672</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>673</sup> *Mariología poética española*, p. 249n.

<sup>674</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 60.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 256.

algunos poetas G. Diego nota una «alergia a lo dogmático»<sup>677</sup>. La literatura y la teología han dejado de ser cómplices, y se han convertido en rivales<sup>678</sup>. H. Gardner recuerda que éste no es un fenómeno aislado ni repentino sino arraigado en los inicios de la poesía moderna en el s. XVIII. A partir de entonces los poetas venían afianzándose en la idea de que su «experiencia religiosa personal» equivale a «experiencia emocional», dejando al lado la jerarquía de valores establecida como objetiva. Necesitaban la sensación de haber descubierto a Dios en su intimidad, con independencia de la doctrina<sup>679</sup>. La búsqueda del sentimiento en la poesía religiosa, incluso con preferencia ante la estética u otras cualidades, se propició en España por el krausismo y toda la tradición postkantiana, en los que la experiencia de Dios estaba estrechamente ligada a las intuiciones y sentimientos de cada persona, dejando de lado cualquier credo común<sup>680</sup>.

Sirva de ejemplo la opinión de M. Pinillos: «Para mí, es poesía religiosa toda aquella que aun sin nombrar demasiado -o hasta sin nombrarlo- a Dios, a la esencia de lo divino, muestra un lado de esa cara divina que tiene todo lo que existe (...)»<sup>681</sup>. Dice por fin C. Pedrosa Izarra que no es religiosa sólo la poesía con referencias al catolicismo o al culto religioso. No es necesario que el poeta se dirija explícitamente a Dios y puede surgir provocada por estímulos «espirituales y sociales», aunque:

El exceso de esta interpretación ha llevado generalmente a considerar como religiosos poemas en los que no existen los elementos constitutivos de la religiosidad y permanecen anclados en una mera fe humana. (...) por el extremo opuesto, muchos poemas con contenido o elementos claramente religiosos deben rechazarse de este género, pues se trata de posturas o materiales culturales que no suponen sentimiento religioso de su autor lírico<sup>682</sup>.

Como vemos, este recopilador antepone el *sentimiento* a cualquier otro criterio. Más aún, define como no-religiosa la poesía que haga referencias culturales al cristianismo sin *sentimiento*.

También A. R. Llanillo, recopilador de *Mil años después: antología breve de la poesía religiosa actual*, apuesta por esos poetas que «entienden la poesía religiosa, no como jaculatoria puesta en verso ni narración piadosa poetizada, sino sentimiento personal

---

<sup>677</sup> Cit por L. M. Herrán, *op. cit.*, p. 249n.

<sup>678</sup> T. R. Wright, *op. cit.*, p. 5.

<sup>679</sup> *Op. cit.*, pp. 130,146,162. Pero en la opinión contraria de J. L. Martín Descalzo, esta huida de la fe comunitaria por parte de los poetas que ya no quieren hablar en nombre de ella, sino que siguen el criterio del «individualismo», puede sacudir los cimientos de la poesía religiosa. En L. de Luis: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 483.

<sup>680</sup> Cf. L. de Luis en *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 24

<sup>681</sup> En *ibid.*, p. 102.

<sup>682</sup> *Religión y religiones en los poetas (La lírica religiosa en la literatura puertorriqueña del siglo XX)*, Madrid, Fax, 1973, p. 240.

profundo de admiración o angustia ante lo trascendente»<sup>683</sup>. Todavía más elocuente es E. Alarcos Llorach: «poesía religiosa no es la adscripción a un credo o a una obediencia, viene a propiciar un estado de recogimiento, una zona del alma en donde las realidades invisibles y espirituales nos parecen las únicas verdaderas»<sup>684</sup>. Por tanto, propone excluir del criterio las obras escritas con la intención de «la predicación», es decir «la poesía a lo divino», la poesía didáctica o comprometida, porque, según el autor, puede ponerse en duda su calidad artística<sup>685</sup>.

En este juicio subrayamos el criterio de independencia de fenómenos que superen al ser humano y puedan ser recogidos en un dogma. Sirven también como ejemplos, V. Gaos: «no hay que confundir “poesía religiosa” con “poesía católica” (...) Porque si la poesía religiosa no es precisamente poesía católica, etc., menos aún es “poesía devota”, o “poesía sacra”»<sup>686</sup>. J. L. Tejada: «yo distingo (...) la que podría llamarse *poesía devota*, si no *piadosa*, circunstanciada a una anécdota plástica, advocacional o argumental, a una imagen de Cristo, a una leyenda, a un nombre de la Virgen, (...) de la verdadera poesía religiosa, intimista, de hondas raíces ascéticas o místicas, en las que el hombre-poeta habla con Dios desde su fe, o incluso se encara, desde la duda, con su ausencia»<sup>687</sup>.

En el artículo “Poesía y religión” J. M. Fernández Nieto y M. García Velasco incluyen una reflexión muy significativa. A menudo no se distingue «el sentido religioso de la poesía, del sentido de la poesía religiosa y de la religiosidad poética», que los mismos autores reconocen no discernir con claridad<sup>688</sup>. Otro aspecto por aclarar es la confusión entre el fenómeno poético y el religioso, que en la época moderna a menudo se equipararon. Los autores se refieren al «proceso de religiosidad de la poesía» cuya esencia es renuncia al papel de «servidumbre» a un tema concreto, religioso, por ejemplo. De manera que la poesía se convierte en un medio directo de llegar a Dios<sup>689</sup>. Esa falta de distancia entre Dios y la poesía, o más bien el poeta, que en su inspiración poética cree enfrentarse con Dios mismo, ya era conocida en el s. XIX, en el s. XX encontró su exponente en Juan Ramón, y se propagó entre los poetas españoles de posguerra<sup>690</sup>.

---

<sup>683</sup> *Op. cit.*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1978, p. 11.

<sup>684</sup> Recogido en J. Polo Laso, *op. cit.*, p. 16.

<sup>685</sup> E. Alarcos Llorach, *op. cit.*, pp. 240-241.

<sup>686</sup> En L. de Luis: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Poesía religiosa, pp. 197-198.

<sup>687</sup> En *ibid.*, p. 412.

<sup>688</sup> En *Rocamador*, n° 16, 1959, p. 1.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>690</sup> Basta leer las autopresentaciones de los poetas en la antología de Leopoldo de Luis.

En efecto, a veces en lugar de analizar elementos religiosos en obras literarias particulares la crítica se centra en el *potencial religioso* del poema sin prestar atención a los recursos estilísticos<sup>691</sup>. Como ejemplo de esta corriente sirva la definición de L. Rosales:

La poesía siempre tiene carácter religioso o al menos sacral. Para comprenderlo basta tener en cuenta el sentido de sus principales constituyentes: la palabra poética es el único absoluto que conocemos; tiene carácter de realidad fundante. El tono poético es siempre canto, salmodia, liturgia. La vivencia poética (...) al poner en descubierto nuestras raíces, nos enfrenta con Dios<sup>692</sup>.

Pero esta interpretación, enraizada también en la frase de D. Alonso, convierte en religiosos a la mayoría de los poetas. Sigue presente el juicio de su «vivencia». Incluso parece que la poesía que no da la impresión de testimoniarla, deja de ser *religiosa*. Ese sector de la poesía de Pemán que es más retórico, centrado en el desarrollo de ideas, más conceptual, o el que se apoya en un juego de imágenes y un vocabulario del credo cristiano, podría no ser *religioso* si algún lector opinara que no hay *vivencia* o *sentimiento* detrás.

Encontramos también interpretaciones *religiosas* de la poesía religiosa. R. Esteban Scarpa en su antología de *Poesía religiosa española* excluye tanto la poesía de J. Ramón Jiménez por ser panteísta, como la *sentimental*, o incluso la de «muchos poemas de raíz cristiana» que no comparten la postura de dependencia ante Dios y Sus misterios<sup>693</sup>. Con un criterio parecido, según A. G. de Lama en 1944 los instrumentos poéticos y toda la estética de preguerra pudo servir de preparación para expresar el *sentimiento* religioso «de abismos y eternidades», despertado por la devastadora experiencia de la guerra. Anuncia el «nacimiento de una nueva poesía religiosa»<sup>694</sup>. Esta convicción fue compartida por Pemán, como vemos en la parte “La revolución al servicio de la nueva poesía religiosa” (el apartado 2.2.2.5). El poeta juzga como menor precisamente esa poesía que excluye a Dios. Reproducimos un fragmento de una entrevista:

1.-¿ Cree usted que un poeta puede prescindir implícita o explícitamente de Dios en su poesía?

-Estrictamente podría, a condición de resignarse a ser un poeta menor.

2.-¿ Dónde coloca entonces usted trascendencia para dicho poeta?

---

<sup>691</sup> G. Gunn, *op. cit.*, p. 67. Gunn denuncia la existencia de la corriente crítica que valora una obra literaria religiosa según si logra un *efecto* o si *comunica* algo, descuidando sus normas internas y la calidad de medios de expresión. *Ibid.*, p. 73.

<sup>692</sup> J. M. Gironella: “¿ Cree Usted en Dios?...”, en *100 españoles y Dios*, Barcelona, Plaza-Janés, 1976, p. 455.

<sup>693</sup> *Op. cit.*, Santiago de Chile, Ercilla, 1941, pp. 345,367.

<sup>694</sup> “La poesía religiosa”, *Española*, n° 8, 1944, p. 183.

-Si no se resigna a ser un “poeta menor” aquella zona a la que el poeta trasciende será siempre Dios, aunque lo llame el Infinito, como Leopardi; e incluso la Nada como algunos contemporáneos<sup>695</sup>.

Cuando L. de Luis avisa contra el riesgo de delimitar la poesía religiosa tradicional, la opone a una poesía *ungida*, lo cual hace suponer que ella aspira a algo más que ser una creación artística: «El peligro de la poesía que canta directamente los hechos ejemplares del culto religioso, es que nos tropecemos antes con el arte que con la unción»<sup>696</sup>. El autor se centra en el valor de «sentimiento religioso», pero insiste en rasgos que ya nos acercan a la poesía de Pemán: la «belleza y la perfección de la naturaleza (...) hacen sentirse al hombre dependiente de un ser superior, de una totalidad cósmica, de unas normas morales»<sup>697</sup>. Añade que entran otros factores más: el conocimiento, el amor, la dependencia de algo que nos excede y la conciencia de que es algo común para más personas, el hombre «siente que se debe a alguien o a algo, que su presencia en la tierra no es insolidaria, que no es-ni podría-un ser exento»<sup>698</sup>. La reacción ante la naturaleza de la que habla L. de Luis es un resumen de la analogía tomista, frecuente en Pemán, al lado del conocimiento en el amor: dos conceptos cristianos. Así que el autor expone la definición de la poesía *cristiana*, además de religiosa, aunque no aparezca este adjetivo, y se pronuncia sobre Pemán en quien descubre el «sentimiento católico», así que encontramos un reconocimiento de que la poesía de un credo determinado y común no excluye un *sentimiento*<sup>699</sup>. Para J. M. Castro Calvo esos poemas de Pemán que tratan un tema tradicional de la Virgen tienen «un profundo sentido católico»<sup>700</sup>. El contenido tradicional de “Ante el Cristo de la Buena Muerte” y sus semejantes, también puede expresar un «sentimiento cristiano de Pemán», que R. Urbano considera distinto de *ornamental* y del «cristianismo romántico» angustiado<sup>701</sup>.

Decir poesía *cristiana* estrecha el campo semántico de *religiosa*. Así que para M. Edwards, J. M. Battenhouse y G. Diego un poema cristiano debe de alguna manera identificarse como tal y estar escrito por un poeta que se confiese cristiano. Le conceden el papel de expresar un concepto concreto de la vida, de los valores y, en general, de la ética

---

<sup>695</sup> P. M. Lamet: “Poesía y ateísmo”, *Reseña*, Madrid, nº 13, junio 1966, p. 171.

<sup>696</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Poesía religiosa, p. 37.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>698</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>699</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

<sup>700</sup> *La Virgen y la poesía*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1954, p. 42.

<sup>701</sup> *Op. cit.*, p. 16



que representa<sup>702</sup>. En la opinión de J. Decreus, las convicciones del poeta cristiano pueden ser explícitas o implícitas en sus versos, según le plazca. No necesita reflejar experiencias excepcionales e insólitas, «ni que las celestes cohortes invadan sus estrofas, o que el nombre del Todopoderoso monte la guardia en cada verso»<sup>703</sup>. Admite más bien que se trata de una actitud de fondo<sup>704</sup>. Espera que este poeta sea fiel al sentido cristiano del cosmos, de la omnipresencia del Creador, de la relación con las criaturas, de la humanidad, etc.

Un juicio contundente acerca de lo que es o no poesía religiosa se encuentra en el artículo “La poesía religiosa” de A. G. de Lama publicado en *Espadaña*. Coincide en reclamar a un poeta creyente como autor de poesía religiosa. Excluye tanto el extremo de centrarse sólo en los *sentimientos* religiosos como el retoricismo que se justifica sólo por el vocabulario o un tema sacro, porque corre el riesgo de ser una anécdota superficial<sup>705</sup>. De modo parecido J. L. Martín Descalzo se distancia ante lo religioso *degradado* sólo a los sentimientos y ante el uso retórico de conceptos por ser demasiado seco<sup>706</sup>. Un enfoque semejante encontramos en *Antología de la poesía católica del siglo XX* (1964) a cargo de E. del Río, centrado en el sector *católico* de la poesía religiosa. El recopilador expone sus criterios de selección, cercanos a las expectativas de los poetas y críticos ante la poesía religiosa en general:

Es preciso decir que la poesía católica no se identifica con una lírica fácil de “temas religiosos”: que ser poeta católico no supone en ningún sentido, desertar de la gran obra humana que es el sentir, evocar, nutrir y agrandar la creación artística y mental; que no le es lícito sustituirla por un subterfugio fácil de lirismo ya tipificado, usado, que no se hace bueno por el mero hecho de que se emplee en él el nombre de Dios en cada verso<sup>707</sup>.

---

<sup>702</sup> M. Edwards: *Towards a Christian Poetics*, London, McMillan Press, 1984, p. 111. J. M. Battenhouse: *Poets of Christian Thought. Evaluation from Dante to T. S. Eliot*, New York, The Ronald Press Company, 1947, p. 7. La opinión de G. Diego se evoca en L. M. Herrán, *op. cit.*, p. 249n También E. del Río identifica la poesía cristiana con una sola óptica de tratar lo profano y lo religioso. En *Antología de la poesía católica del siglo XX*, Madrid, A. Vassallo de Mumbert, 1964, p. 30.

<sup>703</sup> “Poesía y santidad”, p. 127.

<sup>704</sup> «La experiencia religiosa del poeta cristiano y católico no debe ser sino una fe constantemente repensada y profundizada, activa y conscientemente vivida en el seno de la Iglesia (...)». *Id.*

<sup>705</sup> *Op. cit.*, pp. 173,183.

<sup>706</sup> En L. de Luis: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 483.

<sup>707</sup> *Op. cit.*, p. 29. Esta antología incluye también versos de Pemán, la mayoría de *PS* y *FB*, lo cual supone una diferencia con respecto a otros antólogos que suelen elegir los poemas inspirados en Lope de Vega o en el Siglo de Oro en general. Probablemente algunos comentaristas pueden concebir una opinión sobre la poesía religiosa de Pemán a base de esas antologías que al unísono repiten el mismo grupo de poemas (no necesariamente los más representativos), como si no existieran centenares de otros de índole distinta. El índice de antologías que seleccionan los versos de Pemán se encuentra en la parte bibliográfica del final.

Según el propio Pemán, la diversidad de expresiones se vuelve comprensible para un público amplio, cuando existe un tronco común con el que se interpreta la realidad. En *El agustinismo del pensamiento contemporáneo* recuerda con San Agustín que dentro de cada ser humano existe «la palabra interior» que se expresa al exterior. Su recepción por el otro requiere la condición de alguna referencia común:

para que se pueda realizar ese milagro eucarístico de la *veritas comunis*, o sea, de una verdad que sea entendida por igual por muchas mentes distintas, es preciso que esta palabra individual del hombre sea confrontada con un verbo superior que la ilumine y la impregne de las verdades eternas y de los primeros arquetipos y ejemplares de las cosas<sup>708</sup>.

La poesía de Pemán es la de un credo común cristiano. Se puede distinguir entre la poesía himnica que empleaba *al servicio de la causa*, la poesía imitativa de Horacio, Virgilio, etc. que destaca por su elaboración, y la poesía intimista. La primera con frecuencia parece perder contacto con la tierra. La segunda servía excelentemente de ejercicio de estilo y forma, mientras que la tercera gana en intensidad. Pemán no separa sus creencias personales de la poesía<sup>709</sup>. Por esta concordancia entre su biografía y el contenido poético se puede hablar de cierta falta de autonomía de «lo literario (poético) respecto a la conceptualidad (doctrinal)»<sup>710</sup>.

El punto de vista de Pemán sobre la poesía religiosa española está expuesto en el “Estudio preliminar” a *Suma poética* (1944)<sup>711</sup>. La antología se confeccionó en torno a dos preceptos. Pemán y Herrán eligieron la «poesía católica», ceñida a un credo determinado (*O*, V, p. 291). Renunciaron al criterio puramente estético de estilos, autores o épocas, y decidieron dividir la antología según temas: Antiguo y Nuevo Testamento, mariología, mística y ascética, hagiografía. Resume Pemán: «Más que una antología de la poesía religiosa de los poetas españoles, es un panorama de la religión poética de España». Por encima de la trayectoria estética les interesa una «exégesis histórica» (*ibid.*, pp. 290, 299). Parte de la tesis de que en España, más que en cualquier otro país, se han borrado los límites entre la poesía religiosa y la profana, porque lo religioso está presente como un «clima» en numerosas, aunque sean disimuladas, alusiones bíblicas y teológicas, místicas y

---

<sup>708</sup> *Op. cit.*, p. 23. Encontramos una interpretación parecida en *Fe y creación literaria* de W. Grenzmann, Madrid, Rialp, 1961, p. 187.

<sup>709</sup> Pemán contesta en la entrevista con J. M.<sup>a</sup> Gironella: «Creo en Dios y acaso no creo más que en Dios. Todo lo demás resulta confusión si no es trascendencia de Dios. (...) Mientras más me explican el mundo, más creo en un Dios personal que hizo el mundo inteligible». En “¿Cree Usted en Dios?”, p. 392.

<sup>710</sup> M. Ballester: “La música en fray Luis de León y la armonía en el desgarró”, *Anthropos*, n° 52, 1985, p. 52.

<sup>711</sup> *Op. cit.*, ed. J. M.<sup>a</sup> Pemán y Miguel Herrero, Madrid, BAC, 1944. Reproducido en *O*, V, pp. 287-317.

ascéticas (*ibid.*, pp. 288, 290). Extrae rasgos que considera constituyentes para la poesía religiosa española. Por alcanzar su cumbre en el ambiente de lucha antiprotestante, adquirió la tendencia predicativa manifiesta en el conceptismo, carácter retórico y afán de moralizar, por tanto: es didáctica, dialéctica y gobernada por la ética. Además insiste en la dimensión temporal del ser humano y su relación con la vida a través de los sentidos (*ibid.*, pp. 292, 299, 302). En esos rasgos se fundamentó la vertiente mística, la ascética y la de experiencias sólo humanas. Aunque admite que en ocasiones dieron lugar a «simples juegos de palabras o conceptos» (*ibid.*, p. 292). Esta insistencia en lo humano abrió camino al popularismo en la poesía religiosa, al lado del barroquismo y una fraseología culta. El popularismo se fomentó por dos motivos: el afán de que lo religioso *sea entendido*, y porque la poesía religiosa expresa una fe comunitaria, así que no siempre será introspectiva (*ibid.*, pp. 294, 303). Lo que considera original es precisamente «la posición de unanimidad y conformismo frente al tema sagrado. La más abundante poesía sacra española es la expresión de su unidad religiosa. Se la oye nacer de un pueblo que no duda ni vacila (...)». Sin embargo, opina que es obvio que la calidad artística se deteriore con tal premisa: «La falta de toda contradicción, de todo recelo, tiende a hacer nuestra poesía religiosa un poco “casera”, a acortar distancias, a familiarizar expresiones» (*ibid.*, p. 296). Aparte de pronunciarse en nombre de una creencia común, la poesía religiosa española se distingue por el trato particular entre Dios y el poeta, la conciencia de «Dios y yo» tanto en la vertiente mística como en la ascética (*ibid.*, p. 308). Recuerda que en la poesía el misticismo español más encendido se alió al dogma. Al contrario de la poesía contemporánea que expresa angustia precisamente por no conformarse con él. Niega que un dogma pueda sofocar la duda o polémica:

El dogma no es para la poesía española agonía ni angustia: es plenitud, es quietud de certeza, como la Biblia es doméstica seguridad. (...) Se admite un adversario, se admite la duda. Pero es porque seguimos estando en el interior de la casa: en el centro opinable del dogma, y la disputa es también doméstica y familiar (*ibid.*, pp. 300-301).

Como antólogo, Pemán se distancia de la poesía religiosa tal como la entendieron los partidarios de la poesía pura o de una religiosidad de *vivencias*:

(...) donde acaso “lo religioso” fuese más que tema y asunto, vibración o clima, difusa intuición sin contorno, lo menos ladeada posible hacia toda precisión dogmática y positiva. (...) Esa fuerza y asepsia de la poesía sólo ha podido producirse y desearse cuando la creciente organización de tantas y tantas “técnicas” ha ido absorbiendo toda la parte conceptual, reflexiva y aun didáctica que antes se adhería al puro fenómeno

poético, y dejando a éste cada vez más desnudo y libre. Es el mismo proceso ocurrido en todas las artes (*ibid.*, p. 291).

Pemán excluye el criterio de intensidad de una vivencia, sea poética o religiosa, o de las innovaciones expresivas porque, como puntualiza, en este caso tendría que limitarse a San Juan de la Cruz, algunos versos de Lope y de fray Luis de León. Evoca ejemplos de los poetas como James, Miłosz, Rilke, que sí son religiosos en este sentido y se permitían mucha libertad para «captar las más delgadas sutilezas de la emoción religiosa, cuando ya su parte conceptual, articulada o dogmática, ha sido recogida por otras técnicas». El ideal consistiría en combinar la técnica, el tema y la autenticidad, que de alguna manera se vislumbra en la lírica peninsular (*ibid.*, pp. 291, 293). Pemán expresa su juicio acerca de la poesía religiosa de los años anteriores. Observamos que lo emite según el criterio de religiosidad de la poesía citado antes. Subraya la pervivencia de los rasgos forjados en la tradición del Siglo de Oro, y con ellos contrasta la poesía reciente:

De su savia ortodoxa viven todavía los poetas españoles que enfocan el tema religioso. Alguna vaguedad panteísta y seudofranciscana, en el «modernismo»; alguna nada de misticismo estético y sin perfil, de vanguardia, es todo cuanto España ha podido producir en un terreno laxamente religioso, desenganchado del rigor del dogma (*ibid.*, p. 317).

Según Pemán, los antólogos de *Suma poética* no pretenden hacer selección a modo de críticos literarios, porque acusan diferencias entre la sensibilidad de la crítica y del público, por eso su antología es «refrendada por una aprobación colectiva y cargada de un gran valor de representación» (*ibid.*, p. 296). La división temática parece confirmar su planteamiento de «exégesis histórica». Faltan apartados de temática más intimista sin recursos divinizadores, lo cual delimita el panorama representado. Predominan los autores del Siglo de Oro, con Lope de Vega a la cabeza. Los de cierta proximidad temporal son escasos, representados por R. Darío, S. Rueda, E. D'Ors, J. M.<sup>a</sup> Gabriel y Galán, M. Machado, R. Sánchez Mazas, M. de Unamuno, A. del Valle, etc. Incluso en su caso, los versos seleccionados son clásicos en forma y expresión, a menudo con el mismo aire áureo. La *Suma* incluye sólo dos poemas de Pemán: “Ante el Cristo de la Buena Muerte” y “El Viático”, es decir, lo más lopesco y lo más gabriलगalanista de él.

#### 2.1.4. La poesía ante un *Tú*.

Cuando L. Rosales habla de varias manifestaciones de la poesía religiosa española, extrae una postura común que es el diálogo con Dios a solas. Así lo aprecia en Rosalía de Castro y en Antonio Machado. Con este «tú absoluto» se enfrentan los dos, tanto con su propia voz como aprovechando la voz común de la lírica popular<sup>712</sup>. En otra ocasión P. M. Lamet observa dos vías en la poesía religiosa, la bifurcación entre «negación rotunda y aceptación plena». La primera tiene como punto último su propia vivencia y con ella identifica a V. Aleixandre, C. Bousoño tardío, y parcialmente a A. Machado, Unamuno o Juan Ramón. Caracteriza la segunda como presencia del Dios-interlocutor, en los poetas: L. Panero, G. Diego, Pemán, García Nieto<sup>713</sup>. En ellos su poesía se convierte en lugar de encuentro con el Dios personal. Se trata de la poesía que lleva a la confianza<sup>714</sup>. En *Dios en la poesía española de posguerra* M. J. Rodríguez destaca las vías de búsqueda de la salvación en la poesía, que pueden resumirse en dos actitudes: la introspectiva y la «dependencia de Dios». La segunda reconoce la relación criatura-Creador y puede abarcarse desde la alegría o desde la imposibilidad de comunicación<sup>715</sup>. El mismo aspecto de enfrentamiento con lo divino se vislumbra en la definición de J. de Bengoechea:

Yo entiendo por poesía religiosa aquella que, de alguna manera, reconoce, o se plantea, la realidad de la dependencia del hombre con respecto a su Creador. (...) [Hay] diversos talentos de religiosidad: religiosidad alegre o confiada, o triunfalista, o dramáticamente perpleja, o sentimental, o una religiosidad que desea desde la añoranza. Todas ellas, en fin, creo yo que pueden ser fuente de poesía religiosa, y de alta poesía religiosa, según sea la capacidad poética de cada autor<sup>716</sup>.

Según estas palabras la relación del *yo* humano con el *Tú* divino genera expresiones diversas, pero la calidad artística de un poema no depende de ellas sino del talento de un poeta concreto.

M. Pinillos espera que la poesía religiosa se escriba de cara a «Aquel que habita en la inmensidad, tan asequible como escurridizo»<sup>717</sup>. Señala V. M. Arbeloa la poesía cristiana se sitúa frente al *Tú* de Dios que connota amor<sup>718</sup>. Según I. M. Crombie,

---

<sup>712</sup> *Op. cit.*, p. 47.

<sup>713</sup> “Poesía y ateísmo”, pp. 167-170.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>715</sup> *Op. cit.*, Pamplona, EUNSA, 1977, pp. 215-216.

<sup>716</sup> En L. de Luis: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, pp. 157-158.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 571.

expresarse ante Dios significa tomar postura ante «el Ser que es digno de ser adorado»<sup>719</sup>. Entonces, todas las relaciones espacio-temporales se sitúan en relación con Él<sup>720</sup>. Las características de darse cuenta de la *presencia* de Dios, conocerlo, llegar a admirar y tener *reverencia* ante Él son distintivos para la corriente meditativa de la poesía religiosa<sup>721</sup>. El caso de Pemán puede interpretarse en esta clave, tanto por el carácter meditativo de su lírica, también la neopopularista, como por una constante línea *yo-Tú*, abarcada desde los más diversos ángulos. La presencia de la introspección también entra en este esquema<sup>722</sup>. La poesía pemaniana apuesta por el conocimiento y por el auto-conocimiento, sobre todo ante el *Tú* de Dios. La línea directa *yo-Tú* implica en su caso un tono conversacional e inmediato<sup>723</sup>. En Pemán a veces se traduce en que convierte sus poemas en oraciones.

### 2.1.5. El problema del vocabulario *sacro*.

Los críticos se reparten entre los que insisten en que el poeta religioso se identifique con una creencia determinada también en el vocabulario que utiliza, aunque algunos consideren de segunda categoría a los poetas así, y los que aceptan todo tipo de vocabulario. La insistencia en el subjetivismo ha llevado a minusvalorar la poesía que se esfuerza por permanecer en un marco objetivo de metáforas, formas de oración o imágenes comunes de una determinada creencia. El reflejo de este problema se encuentra en el comentario de J. L. L. Aranguren sobre el himno que Pemán escribió para el Congreso Eucarístico de 1952: «¿Pero es posible, en nuestro tiempo, escribir un buen himno a un Congreso Eucarístico? Sin duda, no. No existe, ni por lo más remoto, un arte sacro comunitario»<sup>724</sup>. Pocos quedan que defiendan la poesía de vocabulario específico, que alude directamente a la Biblia, la liturgia, los santos, la tradición cristiana. Más aprecio encuentran los poetas que expresan su religiosidad sin utilizar palabras propiamente sagradas, en comparación con los que se distinguen como profesantes de una fe

---

<sup>719</sup> “The Possibility of Theological Statements”, en *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge*, (ed. Ronald E. Santoni), Bloomington & London, Indiana University Press, 1968, p. 115.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 90. L. L. Martz, *op. cit.*, p. 129.

<sup>721</sup> Cf. L. L. Martz, *op. cit.*, p. xxv.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>723</sup> Según F. J. Warnke la poesía que habla del Absoluto está autorizada a la «paradoja de coloquialismo» desde su aparición tanto en San Juan de la Cruz, como en los poetas metafísicos. En *European Metaphysical Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1974, pp. 55,59.

<sup>724</sup> “Cruz y Raya, Morente y Pemán”, en *Contralectura del catolicismo*, p. 90.

determinada. Sorprendentemente, algunos niegan el calificativo de religioso y la autenticidad a un poeta que se identifique con una doctrina precisa y que emplea el vocabulario que le identifique con ella. Esta postura parece ser fruto de una desconfianza ante el lenguaje sacro, porque según lo antes expuesto, un lector e incluso un crítico son más propensos a identificarse con un *sentimiento* que a sospechar que un lenguaje tan conocido pueda ocultar todavía alguna sorpresa. Tal conclusión se desprende de las palabras de L. de Luis:

Los temas mitológicos, los litúrgicos o ceremoniales, han sido y son también incorporados a la poesía y deben tenerse en cuenta para un estudio de la poesía religiosa, pero como motivos exteriores, siempre menos radicales que el propio sentimiento religioso (...) <sup>725</sup>.

Reflexiona sobre la poesía religiosa española:

[hay otro aspecto] que es el inspirado en temas piadosos y de advocación hagiográfica. Su presencia ha proliferado, en detrimento de su entidad poética, en la poesía del siglo XIX e incluso en nuestros días, singularmente -y no es del todo paradójico- entre los poetas de ropa talar. No cabe duda de que es la parte más caediza de la poesía religiosa, la que antes puede perder vigencia. Es sabido que la poesía que se basa en símbolos o valores convenidos, en la cargazón emotiva que hemos puesto en una determinada palabra, perderá su supuesta perdurabilidad en cuanto esos símbolos no representen la misma cosa, esos valores no merezcan la común aceptación o esa carga emotiva se desplace a otras voces <sup>726</sup>.

También T. S. Eliot resalta que el problema actual de la recepción de la poesía religiosa gira en torno al *sentimiento* frente al lenguaje. Existe cierta falta de aprecio de los poetas que luchan por expresar sus creencias con palabras comunes para una doctrina <sup>727</sup>.

En la clasificación de G. Carnero, a Pemán le encontramos en las filas de los poetas *sacros*, catalogadas las características de su obra de la siguiente manera: «No pretende reflejar un sentimiento íntimo y personal de la vivencia religiosa; no es más que poesía de circunstancias con elementos religiosos, y suele escribirse siguiendo modelos tradicionales cultos o popularistas». Como ejemplo pone, entre otros, un “Soliloquio y paradoja de la

---

<sup>725</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 8.

<sup>726</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>727</sup> «Much has been said everywhere about the decline of religious belief; not so much notice has been taken of the decline of religious sensibility. The trouble of the modern age is not merely the inability to believe certain things about God and man which our forefathers believed, but the inability to *feel* towards God and man as they did. A belief in which you no longer believe is something which to some extent you can still understand; but when religious feeling disappears, the words in which men have struggled to express it become meaningless. It is true that religious feeling varies naturally from country to country, and from age to age, just as poetic feeling does; the feeling varies, even when the belief, the doctrine, remains the same». “The Social Function of Poetry”, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1965, p. 25.

muerte” que es una «especie de trabalenguas apelmazado acerca de la inmortalidad», y menciona el resto de su «abundante poesía religiosa». Calificativos parecidos se ganan los poemas de “Coplas a la pura y limpia Concepción de María” de R. Laffón, el *Retablo...* de L. Rosales, *Horario* de M. Machado y “Cándida puerta” de L. Panero, etc.<sup>728</sup>.

El crítico niega la autenticidad a la poesía que emplea esquemas e imágenes tradicionales. Extiende ese criterio del *arte por el arte* a toda la poesía religiosa de Pemán, con lo que no podemos estar de acuerdo, porque el “Soliloquio” mencionado representa sólo un sector. Adentrándose en la lírica de Pemán se hacen visibles su desgarramiento interior. Aunque éste sea, en matices y por las obvias diferencias en la vivencia personal de su fe o simplemente por cronología distinta, de otra línea que los de L. Rosales o C. Bousño, lo religioso no es para él un mero pretexto de un juego poético. El análisis de la poética de Pemán y de su metapoesía demuestra que trataba con demasiada seriedad sus certezas como para jugar con ellas sólo con finalidad estética.

L. de Luis elogia a G. Diego que no cayó en la trampa y conservó su autenticidad incluso en canciones y villancicos tradicionales<sup>729</sup>. ¿Por qué G. Carnero lo niega en el caso de Pemán y, además, en la totalidad de su poesía religiosa? Tampoco es fácil de explicar el criterio arbitrario de E. del Río que en *Antología de la poesía católica del siglo XX* incluye los poemas de *Poesía sacra* de Pemán, que son los que menos vocabulario *sacro* emplean, en la serie de “Las bellas recitaciones humanas”, y no los identifica ni con *lamentos*, ni *tempestades*, ni *confesiones*, ni el *nacimiento interior*<sup>730</sup>.

A menudo un poeta de credo religioso determinado parece ser un poeta menor. El hecho de que se conforme con los esquemas tradicionales o explota el vocabulario *devoto*, como una supuesta muestra de incapacidad de expresar su religiosidad sin recurrir a las metáforas o el vocabulario de su credo. Pero este criterio insinúa que el problema lo tiene el receptor por varias razones. Puede que no entienda qué significan esas metáforas, porque el poeta emplea un lenguaje que él no es capaz de descodificar. También, porque puede parecerle que el armazón de imágenes tradicionales contradice el *sentimiento* y el poeta no es *auténtico*. La marginación de las metáforas o el vocabulario *devoto* en la poesía religiosa pueden ser fruto de la falta de *sensibilidad* frente a ellos, tal como lo entiende Eliot, pero también se debe a la pérdida del conocimiento formal de su significado y de sus relaciones internas dentro de una creencia concreta. Porque los que lo explotan son

---

<sup>728</sup> *Op. cit.*, p. 301.

<sup>729</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 37.

<sup>730</sup> *Op. cit.*, pp. 369-382.



«cognitivistas», es decir, «su discurso tiene sentido dentro de su marco»<sup>731</sup>. La interpretación del lenguaje sacro no se limita a detectarlo en el texto poético sino que consiste en el descubrimiento de relaciones nuevas de significado establecidas por el poeta<sup>732</sup>. Aunque en este caso tendríamos que reconocer que la comprensión de este tipo de poesía disminuye fuera de un público que tenga los conocimientos formales necesarios para entender la simbología cristiana.

El razonamiento de D. Daiches de alguna manera denuncia que el entendimiento del contenido del lenguaje *devoto* puede abrir horizontes inesperados ante el lector: «la creencia es una especie de *lenguaje*, y un lenguaje es un medio de comunicación, no un elemento en un credo»<sup>733</sup>. Por tanto, sólo una configuración determinada de los elementos de ese lenguaje dentro del poema estimula la imaginación y revela un significado nuevo de cosas fundamentales para el ser humano, que no existe fuera de ese poema. Entonces puede analizarse cómo un poeta construye lazos nuevos entre metáforas conocidas. Y así puede servir incluso a los que no comparten su credo<sup>734</sup>.

H. Gardner discurre con razón sobre la necesidad de aplicar a la poesía religiosa algunos criterios específicos. Propone dos opciones de respuesta: esa poesía presenta un valor especial, o por sus *restricciones* es un tipo de *poesía menor*<sup>735</sup>. De antemano pregunta si hay motivo para considerar a un poeta como menor porque habla de la realidad en la que no cree él solo, sino toda una comunidad de sus semejantes. ¿Supone eso falta de originalidad? ¿Excluye un presupuesto preexistente de creencias la originalidad<sup>736</sup>? Sus dudas surgen en referencia a una serie de juicios críticos. Hay quienes (Johnson, por ejemplo) aseguran que la poesía consiste en la *invención*, mientras que la poesía religiosa se limita a algo preestablecido que un poeta acepta sin inventar<sup>737</sup>. Para otros (como T. S. Eliot) es un género menor porque el poeta se sitúa en relación con Dios, por lo cual cierra su sensibilidad ante los que no comparten su creencia<sup>738</sup>. Por fin (para D. Cecil) la identificación con una creencia priva al poeta de su propia voz; el poeta debe ser espontáneo, y transmitir la fuerza del sentimiento<sup>739</sup>. Gardner enfrenta esas expectativas con la argumentación de C. S. Lewis: un poeta religioso está predispuesto a una mayor

---

<sup>731</sup> P. Avis, *op. cit.*, p. 76.

<sup>732</sup> Cf. P. Donovan, *op. cit.*, p. 101.

<sup>733</sup> *God and the Poets*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 212.

<sup>734</sup> *Ibid.*, pp. 212, 217.

<sup>735</sup> *Op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>737</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>739</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

conciencia de su vida emocional, que incluye no solamente los arrebatos sino también estados de cierta caída, por la transitoriedad de la experiencia sensible. Por tanto, está más inclinado a un estilo que en palabras de Lewis se caracteriza por el *decoro* de tono sosegado<sup>740</sup>. En sus conclusiones, Gardner coincide con E. Alarcos Llorach, y considera inadecuado valorar la poesía por el grado de experiencia del poeta, que arbitrariamente juzgaríamos como convincente o poco espontánea. El talento de un poeta no tiene que ver con la profundidad de sus emociones<sup>741</sup>.

D. Daiches en *God and the Poets* introduce una interpretación a favor de la poesía explícitamente basada en un credo. Presenta dos polos entre los que se produce tensión en el poema: uno de la creencia aprehendida y otro de la descubierta personalmente. Si desaparece uno de ellos, desaparece la tensión. Un poeta que pretende llamar religiosa su duda o emoción, sin recurrir al primer polo, corre peligro de convertirse en un melancólico empedernido<sup>742</sup>. También en la opinión de W. Grenzmann el dramatismo se debe a la confrontación «entre lo objetivo y lo subjetivo»<sup>743</sup>. Por una parte, esta visión coherente del mundo proporciona cierta sencillez y *decoro* en la expresión, pero también favorece la tensión, y un «elemento de tragedia» siempre presente porque Dios, que toma como punto de partida, es imprevisible y difícil de entender<sup>744</sup>. También en la interpretación de E. del Río, la tensión en la poesía (católica en este caso) se produce por el tránsito «de lo revelado a lo revelable», del mundo visible a su sentido sobrenatural<sup>745</sup>.

Para J. Decreus la autenticidad de la poesía *sagrada* (según su terminología) es un terreno resbaladizo. Por un lado, si el respeto a la religión es estéril y el poeta no se atreve experimentar con la lengua y con la expresión, puede contribuir al eclipse de la poesía *sagrada*, porque ella no excluye la libertad, ni se define por el empleo de formas tradicionales<sup>746</sup>. Sin embargo, un poeta que quiere mantener la identificación con un credo determinado, el católico por ejemplo, está en un aprieto. Dado que necesita una óptica personal, puede incluso, sin querer, falsear el rostro de la religión en matices teológicos<sup>747</sup>. El mismo problema se vislumbra en la reflexión de E. del Río:

---

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>741</sup> *Ibid.*, pp. 127-128,131.

<sup>742</sup> *Op. cit.*, p. 88.

<sup>743</sup> *Op. cit.*, p. 188.

<sup>744</sup> H. Gardner, *op. cit.*, pp. 95,97.

<sup>745</sup> En *Antología de la poesía católica del siglo XX*, pp. 25,32.

<sup>746</sup> *Op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 131.

No es extraño, en consecuencia, que el poeta católico se halle situado como naturalmente en un cierto riesgo. Si es consecuente con su vocación (...), este hombre, además de ser enteramente sincero -como condición- (...) se hallará situado frente al misterio del conocimiento, cuyo límite está llamado a franquear -lo cual no podrá ser sin violentar, alterar, y esclarecer al fin las nociones hasta ese punto conquistadas-en lo que tienen de previas, de limitadas<sup>748</sup>.

En vista de los dos testimonios, la poesía fiel a un credo puede cargar con más tensión que la apoyada sólo en un *sentimiento* o el binomio divino-demoníaco. Pero exige sensibilidad tanto del poeta como del lector.

Ya hemos tratado el problema del lenguaje religioso contemporáneo en el apartado dedicado al simbolismo en Pemán. De hecho, puede que la cultura hispánica se haya enfrentado a un problema con su entorno cultural. Porque en las palabras de V. García de la Concha la literatura «en todo el ámbito de la cultura europea, y, más en concreto, en la literatura hispánica, recurre de continuo a los temas, símbolos y formas bíblicas»<sup>749</sup>. También J. Terlingen asume su existencia:

La promiscuidad entre el lenguaje coloquial y lenguaje sacral es fenómeno que se observa en todos los idiomas románicos, pero apenas hay lengua en que el empleo, en la vida profana, de términos relativos a Dios y la vida religiosa sea tan intenso como en español<sup>750</sup>.

Hay que tener en cuenta el dilema de si un vocabulario específico es una manifestación religiosa o un mero hábito lingüístico. Especialmente en el caso de la poesía neopopularista, como a menudo sucede en Pemán, los elementos religiosos son puramente culturales. En esta ocasión sólo añadimos que T. R. Wright avisa contra el riesgo de entender el lenguaje religioso al pie de la letra como un *ornamento*, sin poner esfuerzo por comprender las relaciones internas entre imágenes o metáforas<sup>751</sup>. Una actitud de rechazo contra el presupuesto metafórico y expresivo acumulado por las religiones durante siglos, puede desembocar en el otro extremo. Los que protestan contra la poesía de esquemas tradicionales o vocabulario *devoto*, en realidad también caen en el peligro de limitarse a un sólo *registro*<sup>752</sup>.

---

<sup>748</sup> En *Antología de la poesía católica del siglo XX*, p. 26.

<sup>749</sup> Cit. en M. W. de Diego Lobejón: *Los salmos en la literatura española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, p. 125.

<sup>750</sup> «Cara de Dios», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso. Vol. III*, Madrid, Gredos, 1963, p. 477.

<sup>751</sup> *Op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>752</sup> «To dismiss all metaphorical and metaphysical language as meaningless is to limit language to one register, to neglect its potential to generate meaning in a variety of ways (...).» *Ibid.* p. 24. Además, supone no reconocer que el lenguaje referente a lo *inefable* en todos los campos de la vida funciona precisamente a base de un vocabulario determinado: «Models and metaphors are accepted as necessary devices to describe,

Pemán quiso componer versos dirigidos a un público que se identificaba con una gama concreta de vocabulario o valores. Remitió a la comprensión común de ciertos contextos. A lo largo de nuestro trabajo intentamos descubrir cómo explota las imágenes conocidas, pertenecientes al credo cristiano, con el fin de crear relaciones nuevas entre ellas. Apreciamos también su esfuerzo por incorporarlas en las formas neopopularistas o simbolistas. Incluso queremos pensar en cómo aprovecha los esquemas de la poesía meditativa para dentro de ellas reconocer la novedad que introduce. Nuestro autor compuso algunos poemas en forma de escenas, una especie de *exemplum*, a veces moderno, a veces con un deje antiguo, que explotan el vocabulario sacro pero que carecen de actitud intimista. En ocasiones emplea motivos bíblicos o sagrados en temas circunstanciales e intrascendentes.

Por otro lado, en su obra abundan versos que esquivan este vocabulario, a veces ni siquiera utilizan el nombre de Dios, pero en los que sin duda articula su ideario y poética. Pemán consigue introducir en la poesía toda una sistemática de la filosofía tomista, y cristiana en general, de la analogía en la creación, sin dar pistas fáciles de vocabulario. Numerosos poemas que hablan de las diversas *ciencias*, o de la *idea*, o son metapoéticos, se insertan dentro de un marco más amplio, y podemos decir que el análisis del conjunto permite que se iluminen entre sí. Es más fácil entender a Pemán si se lo toma «entero», tal como él deseaba<sup>753</sup>. Es muy difícil valorar su autenticidad sin caer en el criterio del que avisa E. Alarcos Llorach. Al mismo tiempo, es difícil decir si esos poemas nos despiertan algún *sentimiento*, porque su aparición y grado de intensidad variará según el lector. Por tanto, nos parecen sin fundamento los intentos de valorar negativamente a Pemán porque a veces utilice el vocabulario calificado como *devoto*. Además, este tipo de poemas no constituyen la mayoría, sino un grupo junto a los que sí son intimistas.

---

albeit indirectly, phenomena which are not directly observable. We talk quite confidently of light waves, magnetic fields, electric currents and black holes, aware that these metaphors represent a manner of speaking about phenomena whose effects we can observe and utilize without knowing their essential nature». *Ibid.*, p. 23.

<sup>753</sup> Cf. "J. M. Pemán habla con J. M. Pemán", p. 9.

### 2.1.6. ¿Es oportuna la poesía de la serenidad en la posguerra?

Aparentemente, la insistencia en la autenticidad se debe a cierta exclusión de los cánones de la poesía religiosa de aquellos poetas que se atengan a un dogma, o que expresan su religiosidad con las metáforas tradicionales en detrimento de esa supuesta autenticidad. La poesía española de posguerra que se encaminaba más hacia la serenidad o hacia el clasicismo, a veces cosechaba críticas, como la de que adormecía las conciencias, o simplemente huía de la realidad<sup>754</sup>. Sin duda pudo ser así, pero limitarse sólo a esta interpretación excluye una corriente más universal de lo que se cree, presente en el mundo de posguerras no sólo en España. Además, de alguna manera refleja el cambio de criterios ante la poesía religiosa, que también excede el ámbito peninsular, y se debe a una serie de cambios en el pensamiento y en la poética de los últimos dos siglos. En realidad ése es sólo el resultado de un proceso más complicado en la historia de la poesía. El lector moderno parece buscar la duda y la vacilación y guarda sospechas ante la poesía que no las exprese. Un poeta que hace alarde de sus problemas existenciales aparenta más *auténtico* que un poeta sereno.

La duda y el tormento interior es un mérito que crea tensión en la poesía, mientras que la paz aparentemente lo disminuye<sup>755</sup>. Esta glorificación de la desesperanza en la poesía religiosa tiene sus raíces en los últimos dos siglos que han reconfigurado la oposición entre el bien y el mal, que en la literatura ha empezado a ser suavizada e incluso nivelada<sup>756</sup>. Varios poetas y escritores (Goethe, Byron, Vigny, Schelley, Blake, Baudelaire y otros) han presentado el mal como una vía imprescindible hacia el bien. El infierno se ha convertido en un camino eficaz para llegar al Cielo. De acuerdo con esa idea, el hombre se hace más humano cuando conoce y vive el mal, mientras que la bondad y la inocencia empiezan a connotarse con la parálisis y el estaticismo<sup>757</sup>. La literatura poco a poco se iba impregnando del rechazo de la creación y de Dios como Creador. Iba ganando terreno la mezcla de lo puro e impuro como el ideal, y el mal como una dimensión con un lugar

---

<sup>754</sup> *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 47. V. García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. 1*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 319,322-337,339. J. Rodríguez Puértolas: "Fascismo y poesía en España", en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980. Vol. II*, Roma, Bulzoni Editores, 1982, p. 889.

<sup>755</sup> Cf. L. de Luis: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, pp. 13,256.

<sup>756</sup> A. Blanch: "La inversión de valores en la literatura moderna", pp. 340-344. M. Borghesi, *op. cit.*, pp. 53-58.

<sup>757</sup> Hegel proporcionó una base teórica a lo que pasaba en la literatura. En su filosofía, el mal es imprescindible para la plenitud de la existencia, la experiencia del abismo facilita el conocimiento de la realidad y Dios se entiende como unidad de los contrarios. *Ibid.*, p. 53.

propio que asegura el progreso y dinamismo<sup>758</sup>. Resumimos con las palabras de M. Borghesi:

La idea de fondo es que la redención pasa a través de la degradación, la gracia mediante el pecado, la vida a través de la muerte, el placer mediante el dolor, el éxtasis por obras de la perversión, lo divino mediante lo diabólico. El encanto que lo negativo -metáfora de lo demoníaco- ejerce sobre la cultura contemporánea depende de esta singular idea: que los caminos del paraíso pasen por el infierno, que “Bajada a Hades y resurrección” son uno<sup>759</sup>.

De allí puede surgir y afianzarse la idea de que la poesía cristiana centrada en los aspectos positivos del mundo no es dialéctica porque excluye la participación del mal en el bien. Su pragmática parece unidimensional por no ceder lugar al mal como un motor. La poesía de la paz da la impresión de ser sólo *ingenua* o *edificante*<sup>760</sup>.

Todo el tiempo sigue presente la pregunta de si la falta o abundancia de la inquietud denominan el valor estilístico y expresivo de la poesía. Los dos tipos de creación parten de distinto presupuesto, ni mejor ni peor. La presencia de los «abismos existenciales» muestra al hombre «redimido o necesitado y capaz de redención»; al hombre que en la duda tiene más posibilidad de *tropezar* con Dios que fuera de ella<sup>761</sup>. J. M.<sup>a</sup> Valverde defiende la poesía del tormento:

El signo de la poesía en nuestro siglo ha sido el de la inquietud; ya estética, ya espiritual. Pero la inquietud no es en sí mismo ni buena ni mala; sino que lo son sus consecuencias. Y tendiendo la vista a la reciente experiencia, vemos siempre la amarga disyuntiva: o la destrucción, o la subida de Dios<sup>762</sup>.

En lo que atañe a Pemán, él no huía de la expresión de tristeza. La diferencia básica reside en que no es un poeta que dude ante la existencia de Dios, a quien percibe como una constante infalible. Vemos que quiere devolver la serenidad a la poesía religiosa:

Se ha abusado mucho de la presentación negativa de las cosas religiosas: se ha mirado mucho la ascética por su fachada de prohibiciones o la mística por su fachada de renunciamentos. Parecía, a veces, por el tono minuciosamente defensivo de los predicadores, que no le quedaba a la Religión sino el campo acorralado de una

---

<sup>758</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>760</sup> Cf. K. Rahner: “La palabra poética y el cristiano”, en *Escritos de Teología. Vol. IV*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2002, p. 420.

<sup>761</sup> *Id.*

<sup>762</sup> “Lo religioso en la poesía actual”, p. 5.

resignada dureza inevitable. Parecía que la virtud o la familia o el estado religioso no tuvieran contenido positivo de belleza<sup>763</sup>.

K. Rahner, el mismo que defendía los «abismos existenciales» en la poesía, añade que ellos no agotan las posibilidades de la poesía cristiana. Un poeta cristiano más bien puede optar por otro aire, sin disminuir la calidad artística:

Y también incluirá, con pleno derecho, en el ámbito de la poesía auténtica lo sereno y celeste, lo espontáneo y gozosamente ingenuo, sin pensar que la grandeza poética exija como primer supuesto que la culpa y el desamparo, lo trágico y el tormento infernal caigan sobre el hombre<sup>764</sup>.

J. Decreus de alguna manera, hace frente a las expectativas del dramatismo en la poesía religiosa cuando afirma que el poeta cristiano no necesita ser dramático y desgarrado en toda su obra. Puede atravesar períodos tanto calmados como áridos. La autora también le exige autenticidad, pero no según el grado de ser divino o demoníaco<sup>765</sup>.

Battenhouse distingue dos actitudes ante cualquier estado anímico en la poesía. La primera corresponde a un «dream poet» (poeta del sueño) que nos convence que sólo el sueño da un respiro ante la noche que nos envuelve. La segunda será propia de un «priestly poet» (poeta sacerdotal) que intenta transmitir la esperanza en que algo bueno sucederá. Battenhouse añade una nota importante: ese aire *regenerativo* está presente en el «uso cristiano de la poesía» más que en el término de «poesía cristiana»<sup>766</sup>.

Una voz similar apareció en España de parte de P. M. Lamet, que también ve la meta de la poesía cristiana en el descubrimiento de lo infinito y del Dios personal en el mundo<sup>767</sup>. El autor vuelve a tratar el binomio cielo-infierno. El poeta centrado en las situaciones límite, a menudo calla la vida cotidiana, de la familia, o vuelve a ella en dos casos: la pérdida de alguien o el nacimiento y vida de los hijos, como ante la sorpresa y el misterio<sup>768</sup>. En muchos casos, las alegrías cotidianas forman parte de esa poesía de «religiosidad sencilla» o de «beatitud» de Pemán, según la definió L. de Luis. Pero Pemán se sitúa en un sólo extremo, el de su credo religioso abordado positivamente, sin voces *infernales*. En la poesía de posguerra V. M. Arbeloa aprecia la aparición de un nuevo tipo de poesía cristiana: «mucho más humanizada, sencilla y honesta, encarnada en el tiempo y

---

<sup>763</sup> En el prólogo a *Poesía nueva de jesuitas*, p. 26.

<sup>764</sup> “La palabra poética y el cristiano”, p. 422.

<sup>765</sup> *Op. cit.*, p. 131.

<sup>766</sup> *Op. cit.*, p. 5. La suposición de que la moral del poeta influye en la calidad del poema, probablemente se debe a la sintonía con J. Maritain a quien Battenhouse evoca en otras partes de su libro.

<sup>767</sup> *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea*, Bilbao, Mensajero, 1970, pp. 60-61.

<sup>768</sup> *Ibid.*, pp. 122-125.

en el espacio, de carne y hueso, mucho más cercana también del Dios cristiano, porque está mucho más cercana del hombre»<sup>769</sup>. En este rasgo coincide Fuentes Labrador, cuando comenta los dos libros de posguerra escritos por Pemán. Subraya que el Dios presente en su poesía es, entre otras muchas cualidades, el Dios de Amor. El descubrimiento del poeta de sí mismo supone el tropezar con el amor en su interior y en el mundo alrededor<sup>770</sup>. De hecho, el poeta ya antes de la guerra había iniciado el hábito de dirigirse al *Tú* divino directamente, y en el contexto del amor, a menudo escrito con mayúscula. Ayudan a entenderlo las palabras del propio Pemán: «No se está del todo dentro del sentir cristiano hasta que uno no es traspasado por aquella idea que un día iluminó a Paul Claudel: “de pronto comprendí que el Amor era Alguien”» (*OS*, I, p. 603).

Surge la pregunta de si el poeta puede permitirse el optimismo con la guerra a sus espaldas, y seguir creyendo en la existencia del Dios amoroso. W. Grenzmann, un historiador alemán que investigó el problema de Dios en la poesía de posguerra europea, reconoce que la poesía «extiende ante nosotros un panorama del mal», demuestra que el hombre está en crisis, ha perdido la seguridad de su identidad y necesita descubrir de nuevo quién es<sup>771</sup>. También este autor razona a base de binomios; cree que la humanidad se ha dividido en dos grupos: aquellos que han perdido la confianza en el mundo y se han convertido en sus «enemigos», y aquellos que lo «aman», cuando lo contemplan<sup>772</sup>. Sin embargo, a pesar del aspecto ruin del ambiente de posguerra surge algo intocable:

En medio de tales experiencias aparece la imagen maestra de un hombre “armónico”, que por medio de las fuerzas del cuerpo, del alma y del espíritu, sabe crear un equilibrio, en medio de una situación desesperada<sup>773</sup>.

La omisión de imágenes devastadoras no necesariamente supone una actitud huidiza y ciega ante el desastre. El análisis racional de la condición humana de posguerra dictaría un fallo de condena, mientras que a menudo se trata de la toma consciente de una actitud que supera la angustia. Tiende a salvar del mundo lo que tiene de bueno en esencia y quiere recordar que, paradójicamente, los altos valores de Dios y el amor siguen presentes en él:

---

<sup>769</sup> En L. de Luis: *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 571.

<sup>770</sup> *Op. cit.*, p. 16. También L. de Luis señala que una concepción cristiana en la poesía connota la alegría, a la que la tristeza no es capaz de superar. Cf. *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*, p. 48.

<sup>771</sup> *Op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 13.



En la poesía actual se hace visible una exigencia profunda del hombre de nuestros días: la de conseguir, aunque sin fundamento, una postura más segura, crítica, ante la totalidad del mundo, después de tantas catástrofes en el campo de la cultura, de las tradiciones espirituales y de las certezas absolutas. “Fe” no es aquí la expresión de una posición intelectual, como si se tratara de una aceptación incontrolable o fantástica, sino más bien la pretensión más elevada de ver el mundo como una totalidad en una visión que rebasa todo conocimiento empírico y racional. La poesía actual esclarece la relación del hombre (...) frente al sentido radical del mundo (...). En el campo cristiano se refleja la imagen del mundo que ofrece la fe teológica, por la cual el hombre da una respuesta a la llamada del Dios personal<sup>774</sup>.

Como hemos visto, la poesía cristiana permite pero no connota la angustia. Sin embargo, la serenidad y la alegría en la poesía de posguerra pueden parecer una actitud evasiva en extremo, a no ser que se mire con otro criterio. Grenzmann señala algo fundamental para entender *PS* y *FB* de Pemán. Son libros de un trasfondo filosófico, teológico, de la historia literaria, mucho más consciente del que encontramos en las poesías publicadas antes de la Guerra Civil. Estos dos poemarios no incluyen denuncias políticas ni sociales, pero podemos decir que intentan dominar la realidad por otra vía. Pretenden presentar esta parte de la realidad a la que el mal no tiene acceso y que excede la dimensión temporal de este duro período. Grenzmann justifica así la poesía de serenidad en el tiempo de posguerra:

[existen poetas] que viven y crean en la ininterrumpida serenidad de la fe cristiana, poco afectados por la oscura problemática de nuestro tiempo: conocen el cristianismo eterno y no dan demasiada importancia al encuentro entre tiempo y eternidad. Miran el mundo menos con los ojos del tiempo que con los de la eternidad; en su conciencia albergan a un Dios considerado como un padre amante y no al Dios terrible (...). [Para ellos] que viven recibiendo un bien que se crea en las esferas más altas, es la poesía un testimonio del espíritu que revela claramente el estado momentáneo del mundo y al mismo tiempo le sirve de medida<sup>775</sup>.

Observamos que especialmente *FB* no se explica sin la analogía tomista entre la creación y Dios. Pemán da una imagen muy positiva del mundo creado, pero sobre todo revela en él un espectáculo de belleza. Grenzmann habla de «una nueva confianza en la creación». «Ella nos pone en claro que el mundo no es del diablo sino de Dios»<sup>776</sup>. Señala con un sorprendente optimismo: «La poesía cristiana (...) ha contribuido a superar la desesperación de nuestro tiempo»<sup>777</sup>. Pemán en 1947 parece ilustrar la tesis de Grenzmann en una serie de afirmaciones: «El mundo moderno está desvelado de cañonazos y herido de

---

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>775</sup> *Ibid.*, pp. 20,24.

<sup>776</sup> *Ibid.*, pp. 16,19.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 17.

traumatismos de todas clases. Necesita que le canten»; «Lo que ahora pelagra es la “dignidad del hombre” y es ese peligro el que requiere remedios de la humana cordialidad»<sup>778</sup>. Se plantea la existencia de alguna verdad objetiva, más profunda que la zona oscura de la conciencia humana presente en la poesía de su tiempo:

El espíritu humano es como un pozo profundo. En el fondo tiene fango. El escritor moderno mete la mano en ese fango y la saca chorreante de libido, de instintos, de sueños y de inconsciencia. Pero en el fondo hay también una capa, una lámina, de agua purísima, que refleja las estrellas (...): es decir, las razones eternas y arquetipos primeros de las cosas. Y todavía más: cada pozo tiene su fango, pero las estrellas son comunes a todos los pozos. Por lo tanto, el fango alude a una pluralidad anárquica de pozos solitarios, atronados cada uno por los ecos y resonancias de una subjetividad, o sea: un desorden, un caos. En cambio, ese agua transparente alude a un orden, un cosmos, todo él referido a la reposada e inalterable objetividad de las estrellas<sup>779</sup>.

Cabe mencionar que la poesía comprometida de Pemán parece haberse terminado poco después del final de la Guerra Civil. Su auge corresponde a los años 30, desde *Elegía de la tradición de España* en 1931, hasta el *Poema de la Bestia y el Ángel* de 1938. La última recopilación retrospectiva remonta a 1940 en *Por Dios, por la Patria y el Rey*. A partir de 1940 la poesía de Pemán se distanció del compromiso político. En cierto modo se adelanta a las tendencias intimistas de los poetas de posguerra, aunque eso no quiere decir que fuera su maestro o les sirviera de inspiración, porque no fue su caso. La expresión poética de Pemán está ligada a su época literaria, pero queda al margen de las grandes revueltas poéticas y consecuentemente sigue sus propias líneas. El intimismo y el trato directo con la divinidad son perceptibles a finales de los 30, aunque ciertas notas ya se vislumbraran en *VS* y *NP*. *PS* y *FB* culminan la línea intimista.

La poesía sin duda pertenece a su tiempo y puede sorprender que nuestro autor opte sólo por el contenido personal, después de manifestaciones tan comprometidas como el *Poema de la Bestia y el Ángel*, cuando tiene una guerra a las espaldas y la posguerra ante sus ojos. Los rotundos juicios de la crítica parecen tener como base el refrán: “quien calla otorga” y acusan la ausencia del compromiso con la realidad circundante. En el caso de Pemán, la poesía fue uno de los medios de expresión al lado de los ensayos y artículos, en los que tomaba posiciones más definidas. Otros contenidos tiene a su vez su teatro de posguerra. La poesía se convirtió en un refugio y cierto contrapeso también al periodismo. Más adelante veremos que *PS* o *FB* pueden distanciarse de la anécdota histórica por un enfoque más amplio del simple estar en pro o en contra de la realidad circundante.

---

<sup>778</sup> *Poesía nueva de jesuitas*, pp. 12,21.

<sup>779</sup> *El agustinismo del pensamiento contemporáneo*, p. 24.

Asimismo hay que tener en cuenta que la militancia de los poetas coetáneos de Pemán igualmente tuvo su auge en los años 30, excepto D. Alonso, y eso se debe probablemente a razones biográficas. El trabajo de J. Díez de Revenga sobre la poesía de senectud de los poetas del 27 refleja el desvío de sus temas hacia el mundo interior y el distanciamiento ante el exterior<sup>780</sup>. Aunque Pemán no traspasara el umbral de la senectud en la década de los 40, podemos interpretar que ya empieza a encaminarse hacia un planteamiento similar y empieza a refugiarse en la poesía para descansar de la agitación externa. Entendemos esta interpretación no sólo en las categorías cronológicas, sino como acumulación de experiencias vividas.

### 2.1.7. ¿Es Pemán un poeta místico o ascético?

Sorprende la facilidad con que se atribuye a un poeta religioso el adjetivo de *místico*, como en el caso de Pemán lo hacen J. L. Fuentes Labrador por su *autenticidad*, T. Aparicio López, F. García, o el diario *ABC* en dos ocasiones<sup>781</sup>. Para B. Pensado la suya es «poesía mitad mística y mitad ascética»<sup>782</sup>. M. Machado simplifica al decir que el misticismo es inherente a los poetas españoles, mientras que el mérito añadido de Pemán consiste en ser «un autor de “rimas sacras” tan perfectamente clásico» (*O*, XIV, p. 23).

En realidad, surgen voces que acusan el abuso de este término y su desconsiderada aplicación a cualquier fenómeno con pretensiones de exaltación, porque se convirtió en denominador común de todo lo oculto y vago<sup>783</sup>. Según J. M.<sup>a</sup> Valverde: «en el uso habitual, la palabra “místico” no se toma únicamente en este estricto sentido de infusión de Dios al alma, sino también refiriéndose al temple (...) de elevada temperatura espiritual»<sup>784</sup>. Por su parte, L. de Luis sigue la misma línea, al decir que en la tradición mística española predominan «intuiciones y sentimientos antes que razones»<sup>785</sup>. P. Sainz Rodríguez en *Espiritualidad española* cita las definiciones más corrientes de la mística: «creencias o doctrinas que se basan más bien sobre el sentimiento y la intuición (...) que sobre la

---

<sup>780</sup> *Poesía de senectud* (Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales), Barcelona, Anthropos, 1988.

<sup>781</sup> T. Aparicio López, *op. cit.*, pp. 843,860. J. L. Fuentes Labrador, *op. cit.*, p. 10. F. García, *op. cit.*, p. 12. *ABC*, 21 julio 1981, p. 31. *ABC* literario, 9 de febrero 1997.

<sup>782</sup> *Op. cit.*, p. 6.

<sup>783</sup> H. Gardner, *op. cit.*, p. 130.

<sup>784</sup> En *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 371.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 11.

observación y el razonamiento»; «las creencias o doctrinas que menosprecian o rechazan la realidad sensible en provecho de una realidad inaccesible a los sentidos»; «la pretensión de conocer a Dios sin intermediario y en cierta manera cara a cara»<sup>786</sup>. De esas definiciones se desprenden dos ideas. Una, que la mística se ha extendido a la definición de sentimientos exaltados sin control racional, y la segunda, que entronca con el concepto tradicional, apunta a una especie de raptó divino, la unión con Dios sin intermediarios. En cuanto a Pemán, tenemos que descartar las dos, con la ayuda de él mismo. Primero, porque la base de muchos poemas suyos reside más en los misterios teológicos que en una emoción religiosa. También por el énfasis del poeta en la importancia de la razón y el conocimiento de Dios por vía de *grados de saber* a partir de la creación<sup>787</sup>.

El poeta era consciente de la separación entre la mística, e incluso una experiencia religiosa de Dios, y la poesía como fenómeno (*OC*, I, p. 659). A la última le atribuye un papel más humilde, sin aspirar a alcanzar comunicación directa con la divinidad. La poesía se parece «remotamente a la iluminación mística y, más remotamente, a la intuición angélica» (*OC*, I, 659). Añade que, pese a las apariencias, los místicos solían ser conscientes de su estado y capaces de dejar testimonios precisos, mientras que los poetas tienden a conformarse con términos de lo vago y excusarse con lo inefable<sup>788</sup>. En 1936 reconoce cierta semejanza entre la inspiración poética y la mística, en lo que atañe a sus aspectos psicológicos de una inspiración súbita, aunque enfatiza que hay una «diferencia enorme y esencial» que es la intervención directa de la divinidad<sup>789</sup>. Tenemos base para suponer que esa distinción fue fruto de los avisos proporcionados por J. Maritain. Este filósofo desarrolló una reflexión sobre los peligros de atribuir a la poesía una función mística, actitud propia de finales del s. XVIII, cimentada en el s. XIX y firme en la poesía pura del s. XX. Sus ideas, expuestas en *Fronteras de la poesía* y *Los grados del saber*, se resumen en que la poesía sólo simboliza la vida sobrenatural, aunque a menudo se

---

<sup>786</sup> *Op. cit.*, p. 53.

<sup>787</sup> La influencia tomista moderó la platónica que yacía en las raíces de la poesía mística española. Cf. P. Sainz Rodríguez: *Espiritualidad española*, p. 97. Habitualmente se reconoce que la mística es un conocimiento directo de Dios, mientras que la poesía pemániana insiste en el conocimiento de las cualidades divinas en la contemplación del mundo creado.

<sup>788</sup> Coincide con las características de la poesía mística según N. Lowry, que también subraya que los poetas místicos apenas aluden a su éxtasis, pero hacen intento de ordenarlo y sistematizar: «Dante's *Commedia* and St. John's "Noche oscura" illustrate one of the most important resources of mystical poetry, the use of natural, plausible situating leading directly, with as little abruptness as possible, into a "statement" of the ineffable experience itself. In both instances, the first moment of vision or ecstasy is passed over so easily than the reader finds himself, almost before he knows it, accepting the reality of the reality and commits to trying, with the poet's help, to comprehend it through figured language. Once having got the reader to accept the fact of the mystical experience, the poet must give some account of what it was like». En *op. cit.*, pp. 330-331.

<sup>789</sup> «La poesía como forma de conocimiento», p. 116.

confunda con ella. La poesía demuestra que existe la vida sobrenatural, pero sólo se acerca a ella sin entrar. Los poetas se equivocan cuando piensan que la poesía ya es la meta última, de manera que vuelan hacia el cielo y se rompen las alas al chocar contra una bóveda. Maritain reconoce que la poesía tiene instrumentos y capacidad para lanzar al ser humano al absoluto, sin embargo, si éste no llega al encuentro con el Dios personal, de repente se encuentra en el vacío y queda sólo ante cualquier soplo emocional o espiritual. Como resultado, el poeta desprovisto de apoyo se enfrenta con la nada, vuelve a caer sobre sí mismo y se sumerge en la angustia. Maritain llamó a este proceso un «suicidio angelista»<sup>790</sup>.

Pemán carece de pretensiones de ser un místico y se niega a serlo. Alude a un camino gradual de conocer a Dios en una entrevista realizada por J. M. Gironella en 1976:

*-¿Ha experimentado Ud. alguna vivencia que haya influido su actual actitud religiosa?*

He sido un hombre afortunado. Mis “vivencias” han sido sosegadas, intelectuales, desapasionadas. No sé nada de chispazos, rayos, dardo o conmoción. Dios me dio tiempo y silencio para reflexionar y sentir. Busqué a Dios con facilidad porque Él iba a mi lado dándome la mano, durante el paseo reflexivo. Como los discípulos de Emaus, lo conocí por la manera de partir el pan<sup>791</sup>.

Resulta que el poeta repitió prácticamente la convicción que expresó mucho antes en el libro de *PS* publicado en 1940, en el poema “Oración”:

No he sido arrebatado sobre nubes  
ni he sentido tu voz, ni me he salido  
del prado verde donde suelo andar...  
¡otra vez, como ayer, te he conocido  
por la manera de partir el pan! (O, V, p. 214)

Volviendo a la presencia del misticismo en la poesía, según N. Lowry con excesiva facilidad se confunde el término *místico* con los de *devoto*, *meditativo*, *religioso*. El autor limita el nombre de la poesía mística sólo a la que describe una unión particular con la divinidad. Lowry introduce un nuevo criterio de valor al decir que necesitamos distinguir entre la poesía *sobre* la idea de tener una experiencia mística, y la poesía que de hecho

---

<sup>790</sup> *Fronteras de la poesía y otros ensayos*, Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945, pp. 16-18,28. Veamos un fragmento de *Distinguir para unir o los grados del saber*: «[el poeta] está connaturalizado no con Dios mismo, sino con el misterio esparcido en las cosas y bajado de Dios». (Buenos Aires, Club de Lectores, 1963, p. 444).

<sup>791</sup> “¿Cree Usted en Dios?...”, en *100 españoles y Dios*, pp. 394-395.

intenta comunicar una experiencia de este tipo<sup>792</sup>. Entre los títulos de Pemán encontramos “Cuatro canciones místicas” (*PS*), “Preparación de la palabra mística” (*PS*), “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” (*FB*), al lado de numerosos poemas que explotan los típicos conceptos, metáforas o imágenes, frecuentes en la poesía de los místicos españoles<sup>793</sup>. Encontramos alusiones a la mística pero falta identificación del poeta con ella. Además, las características de la poesía religiosa de Pemán son bien distintas. Aprovechan esquemas de la poesía meditativa, más en consonancia con cierto racionalismo poético del autor. Los tópicos místicos proporcionan un grupo de metáforas y símbolos eficaces que a menudo aparecen en una lírica religiosa como una especie de armazón para un contenido más sosegado<sup>794</sup>.

Por la naturaleza misma del credo cristiano, la vía de introspección es muy propia de la poesía religiosa, aunque ésta no se aventure a reflejar las vivencias místicas. Los versos de Pemán expresan el deseo de conocer a Dios y conocerse a sí mismo, para tener una identidad definida en el diálogo con la divinidad. Pemán no es místico porque no pretende instruir en el camino de llegar a Dios, ni crea un sistema organizado de etapas del conocimiento del que habla. El conocimiento le llega a través del alfabeto de la creación, de la belleza femenina, del reconocerse pecador. Uno de los rasgos más significativos en toda la lírica del poeta es la tendencia a callarse el momento del encuentro directo entre el yo poético y el Tú divino. Son más frecuentes las alusiones al fruto de este encuentro. Prueba de esto son, por ejemplo, expresiones de «ya», «estar de vuelta», etc., o simplemente los poemas en que crea la sensación de haber dado un salto desde una etapa a otra, sin embargo, no deja constancia del instante en que el cambio se realizó. La mayoría de los poemas refieren el cambio perceptible en el paso de la tristeza a la alegría o marcado con imágenes de luz, agua, inocencia. Apuestan por un paso suave entre la presencia y la ausencia de Dios<sup>795</sup>. Esta ley se observa en *PS*: “El amado en el jardín”, “Romance de la

---

<sup>792</sup> *Op. cit.*, p. 324.

<sup>793</sup> Remitimos al cap. 1.5.1 y 1.5.3: “Homenaje a los poetas místicos carmelitas” y “Homenaje a Ramón Llull”.

<sup>794</sup> L. L. Martz, *op. cit.*, p. 20. A. E. Peers en *op. cit.*, pp. 353-355. De forma parecida comenta las *Rimas sacras* de Lope de Vega, que explotan los tópicos místicos, pero no hay huella de transformación en el amado. Su actitud es la de servicio a Dios. Pero la cualidad semi-mística de Lope se da por su intensidad y la intimidad en el trato con Dios; y una especie de memoria amorosa, como en San Agustín y el anhelo de los saboreado pero inasible. Estos términos pueden aplicarse a Pemán, no sólo en los versos de clara influencia lopesca, sino en su poesía entera.

<sup>795</sup> Según comenta Á. L. Cilveti, tampoco en San Juan de la Cruz hay una unión repentina, sino un proceso en el conocimiento de Dios. Los poetas místicos a menudo no mencionaban explícitamente las etapas de su vida espiritual sino que los codificaban en un diálogo entre personajes imaginarios o hablando con las criaturas, que es un procedimiento frecuente en Pemán. En *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 46,228.

verdadera pasión”, “Cuatro canciones místicas”, en algunas de “Nueve consideraciones ascéticas”, en *FB* en “Conversión” y, en general, en la mayoría de soliloquios de índole meditativa.

Dada la tradicional división entre la mística y la ascética, surge la pregunta de si Pemán es un poeta ascético, y si un epíteto así tiene alguna aplicación en su poesía religiosa. En ocasiones, los autores que se pronuncian sobre la ascética en relación con la poesía, introducen no menos confusión que en el caso de la mística. Así, P. Sainz Rodríguez recuerda que para los clásicos greco-latinos la ascética expresaba la idea de exigencia en el trabajo artístico<sup>796</sup>. En este sentido Pemán sería un asceta, pero no necesariamente religioso. Otra definición pertenece al campo de los ejercicios practicados con el fin de llegar a la perfección y a Dios por el propio esfuerzo, aunque con ayuda de la gracia<sup>797</sup>. L. de Luis en este caso identifica la ascética con el predominio de la moral<sup>798</sup>. Propone también cierto cambio en la ascética para la poesía moderna: «La ascética clásica empezaba por eliminar el mundo y las cosas sensibles, por cerrar las ventanas perturbadoras y quedarse en la tiniebla; tal vez una ascética actual necesite seguir el camino contrario de exteriorización y liberación del “solus ipse”, mediante las cosas»<sup>799</sup>. La nota que destacamos es que en este sentido un poeta ascético estaría centrado en las cualidades morales, en su propio interior, y más bien se sentiría molesto con cualquier exuberancia del mundo natural.

Para encontrar un término aplicable a Pemán, que de principio a fin se declaraba cristiano, parece servir la definición teológica de la ascesis que ayuda a clasificar más adecuadamente su poesía. Nos permitimos un breve resumen de las ideas expuestas por K. Rahner en “Pasión y ascesis”. Según su distinción el concepto de perfección moral existe también fuera del contexto cristiano, así que es un término demasiado amplio como para interpretar sólo así la poesía<sup>800</sup>. La ascesis mística, a la que aparentemente se refería L. de Luis para la poesía, intenta liberarse de las apariencias del mundo finito, huye de él o lo acepta de mala gana porque no puede evitarlo<sup>801</sup>. Rahner subraya que en este contexto la ascesis cristiana es «parcial» porque contiene el amor al mundo como obra de Dios. No se

---

<sup>796</sup> *Espiritualidad española*, p. 42.

<sup>797</sup> *Ibid.*, pp. 39-41.

<sup>798</sup> En *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, p. 11.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>800</sup> En *Escritos de Teología. Vol. III*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2002, p. 74.

<sup>801</sup> *Ibid.*, pp. 78-80, 96.

plantea el dilema entre la huida del mundo y el amor al mundo<sup>802</sup>. Pemán coincide con dos aspectos de la ascética en la poesía. En sus versos reconoce la necesidad de cualidades morales y de los valores trascendentales: verdad, belleza, bien, unidad. También sintoniza con la definición de Rahner, dada su inclinación a exaltar el mundo creado en dependencia de las cualidades divinas que refleja, y la realidad humana: el amor, el cuerpo, el tiempo, la familia, etc. A través de las criaturas *asciende* a Dios, según su propia definición de «escala del conocimiento humano», antes citada.

## **2. 2. Premisas poéticas y vitales.**

### **2.2.1. Notas introductorias al enfoque platónico y tomista de la poética pemaniana.**

Además de situar a Pemán en el contexto de su generación hay que recordar que partía de presupuestos diferentes en lo que atañe al concepto del arte y de la poesía, de la inspiración y ejecución. Millán Puelles opinaba que Pemán no siguió ningún sistema filosófico concreto, aunque aludiese a muchas nociones filosóficas. Pero el pensador reconoce que el poeta explicaba el valor de la vida humana por la existencia de Dios<sup>803</sup>. Se inclinaba hacia el concepto de una razón suprarracional, que actúa atravesada por los afectos que la complementan y que nunca existe como una cualidad aislada de ellos. En este aspecto Pemán discrepa con las «filosofías racionalistas»<sup>804</sup>. Así que no escribía del todo desconectado de las corrientes filosóficas, sino que buscaba en ellas justificación para su poética, especialmente en el platonismo y el tomismo. En esta parte, puntualizamos los aspectos más importantes que configuraron la poética de Pemán y su concepto de la vida

---

<sup>802</sup> Protesta contra el tópico de que el cristiano rechaza la tierra, porque en realidad «se esté preparando tal vez para amar de nuevo al mundo con una fuerza e intimidad de las que la protesta no es capaz». *Ibid.*, p. 96. El hecho de citar a un teólogo parecería fuera de lugar en un trabajo de tema literario, si no es por que en este caso sus palabras permiten encontrar una definición acertada de la poesía de Pemán.

<sup>803</sup> “En torno a la filosofía de Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 39. Un panorama más amplio de las influencias filosóficas en Pemán se encuentra en de G. Álvarez Chillida: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, pp. 129-159.

<sup>804</sup> A. Millán Puelles: “En torno a la filosofía de Pemán”, pp. 40-42.



expresado en la poesía. Presentamos un compendio que será desarrollado con más detenimiento en los apartados siguientes.

La aventura de Pemán con el platonismo se documentó en su tesis doctoral *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón* (1921). Aunque fuese un texto con enfoque jurídico, el autor reconoció que ya se sentía seducido más por la belleza platónica que por otros aspectos (*O*, XVII, p. 22). Paralelamente, se formó con la lectura de *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo y su exposición de las ideas platónicas (*ibid.*, pp. 20-21)<sup>805</sup>. Al conjunto de esas influencias se deben las bases de la poética pemaniana en los siguientes aspectos:

- La forma de una realidad se expresa en la *idea* de la belleza. La belleza es preexistente con respecto a un objeto bello, que participa en ella<sup>806</sup>.
- Uno de los orígenes del poemario pemaniano *FB* es que la belleza pertenece al ámbito del bien<sup>807</sup>.
- La finalidad del arte se limita a expresar *ideas*<sup>808</sup>.
- La idea se conoce por vía intelectual<sup>809</sup>.
- La idea que se plasma en la poesía es inmutable y sencilla. Se expresa con sencillez, porque es sintética<sup>810</sup>.
- La poesía se puede entender en término conceptual de música<sup>811</sup>.
- Las cualidades humanas positivas son *ciencias* para Pemán. Especialmente todo lo que concierne al amor forma parte de la *ciencia de amor*<sup>812</sup>.
- El presentimiento de un *recuerdo*, tanto en el amor humano como divino<sup>813</sup>.

Según Millán Puelles, el tomismo explica la versatilidad de Pemán para abordar tantos temas, guardando al mismo tiempo la fidelidad a unos ejes fijos<sup>814</sup>. En numerosas

---

<sup>805</sup> En la misma línea J. L. Tejada halla en el contacto con las ideas platónicas la explicación del culto a la perfecta belleza profesado por Pemán desde los inicios de su creación poética. “La poesía de Don José María Pemán”, p. 119.

<sup>806</sup> M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España. Vol. I*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 24,27,43. Cf. R. Bayer: *Historia de la estética*, México, 2001, pp. 34-43.

<sup>807</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, p. 22.

<sup>808</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>809</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*, pp. 23-24n,183. R. Bayer, *op. cit.*, p. 89.

<sup>810</sup> Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, p. 29.

<sup>811</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, p. 15.

<sup>812</sup> Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, pp. 18,29.

<sup>813</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*, pp. 24, 25n. Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas...*, p. 32.

ocasiones las alusiones a Santo Tomás le sirven de apoyo a sus tesis y con frecuencia habla del tomismo en el contexto de la poesía, la literatura en general y la religiosidad. Pemán estaba convencido de que este sistema filosófico contribuyó a la formación de la cultura y sensibilidad occidental. En primer lugar, se refiere a la revaloración de la razón proporcionada por el tomismo, como vía legítima para llegar a Dios partiendo de la realidad exterior. De este modo afirma el valor de la naturaleza y los sentidos humanos. Al contrario de Kant que partía de las intuiciones subjetivas<sup>815</sup>. En “Nuestra hora romántica” protesta contra el intento de hacer de los sentimientos un punto de referencia superior al racional: «El tomismo ha podido ser una “filosofía perenne”. No creo en ningún “romanticismo perenne”» (OC, VII, p. 491). Más estrechamente, como poeta, justifica su actitud clasicista que define como «la teología escolástica del Arte» (O, III, p. 104), y siente afinidad con la filosofía vital medieval porque ve en ella un remedio contra la angustia de los tiempos modernos (OC, VII, p. 518).

En resumen, la poesía de Pemán parte de la realidad reconocible, a la que trata como punto de referencia seguro para sus especulaciones poéticas. Valora positivamente la belleza del mundo y de la vida humana, de ahí que su poesía es serena<sup>816</sup>. También de alguna manera se explica por el tomismo el hecho de que la creación pemániana dé la impresión de ser retórica: con interrogaciones, antítesis y paradojas, paralelismos de conceptos, etc. Su poesía no se rinde a los flujos de conciencia, porque busca cierta *razón* poética. En sintonía con el tomismo, en bastantes poemas Pemán primero contrasta y luego integra y sintetiza. Recomienda el mismo procedimiento a la poesía moderna en general. Así justifica su afán de convertir las innovaciones en poética estable y aplicable, como lo expresa en 1945 y 1947, aludiendo explícitamente a Santo Tomás<sup>817</sup>.

La expresión de las ideas, parecidas a las de Jacques Maritain, permite observar la indudable influencia de este filósofo en la poética pemániana. La aplicación del tomismo como herramienta de valoración del poema y de la responsabilidad del artista se expresa en

---

<sup>814</sup> “En torno a la filosofía de Pemán”, pp. 43-44. G. Álvarez Chillida destaca, sin embargo, que Pemán no compartía con el platonismo la necesidad de utilizar los instrumentos para ir «hacia la luz», porque para el poeta la verdad ya es revelada. En *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, p. 147.

<sup>815</sup> Así lo expresa en los artículos y ensayos “Tener que decir” (OC, VII, p. 410), “Un mensaje y un ‘ballet’” (*ibid.*, p. 414), “Descentralización de la poesía” (*ibid.*, p. 450), “Las dos experiencias” (*ibid.*, p. 504), “La creación del tópico” (*ibid.*, p. 519), “Razón y amor” (*ibid.*, p. 666), “Nuestra reforma y nuestro Renacimiento” (OC, V, pp. 1240-1241), “La filosofía perenne” (OC, VI, pp. 868-878).

<sup>816</sup> En 1936 este planteamiento será uno de sus principales argumentos contra la poesía pura. “La poesía como forma de conocimiento”, p. 141.

<sup>817</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, p. 3. *Poesía nueva de jesuitas*, pp. 19-20. Compárese también el argumento de “Cifra y compendio”: «Todo descubrimiento pasa por una primera fase de abstracción, y luego viene una segunda fase de apoderamiento, en la que se entra en la intimidad con el sujeto humano» (OC, VII, p. 461).

*Arte y escolástica* y en *Fronteras de la poesía*, cuyas primeras ediciones francesas remontan respectivamente a 1920 y 1926 (adjunta a *Arte y escolástica*). Los dos libros se imprimieron en un solo volumen en 1935. El discurso de Cádiz en 1936 en el que aparecen referencias a Maritain, podemos considerarlo como inmediato y directamente influido por esa edición. También sabemos de su influencia por el libro *Los grados del saber*, editado por primera vez en Francia en 1932, y el artículo “¿Quién pone puertas al canto?” en *Cruz y raya* de 1933<sup>818</sup>. Sin embargo, ya antes de escribir *El divino impaciente*, el poeta confiesa haber leído a Maritain (*O*, XVII, p. 75). Posteriormente reitera en sus artículos, como “Falla y ‘Atlántida’” (*OC*, VII, pp. 338-342) o “Revisión del Descartes escolar” (*OC*, V, pp. 878-886), alusiones y admiración al filósofo francés<sup>819</sup>. La influencia de J. Maritain en la poética de Pemán puede resumirse en los siguientes puntos:

- La separación entre la naturaleza de la mística y de la poesía, con el fin de evitar la confusión de conceptos<sup>820</sup>. Advierte contra el peligro de la autosuficiencia del arte proclamada por la poesía *pura*, sin necesidad de recurrir a la ética<sup>821</sup>.
- La razón lleva a la contemplación, y el amor lleva al conocimiento<sup>822</sup>. En Pemán este concepto tomará forma de la *ciencia de amor*.
- Expone la relación entre la inteligencia y el misterio<sup>823</sup>. La creación poética exige el empleo de la inteligencia<sup>824</sup>.
- Manifiesta que la poesía es un fenómeno superior a su realización formal en un poema<sup>825</sup>. De modo que la forma está al servicio de la poesía<sup>826</sup>.
- La poesía es fruto de un conocimiento sintético, intuitivo; y el único procedimiento válido de expresarlo<sup>827</sup>.
- Defiende que la poesía no se conforma con imitar sino que continúa la creación<sup>828</sup>.
- Propone la labor artesana a la hora de crear un poema y cualquier obra de arte<sup>829</sup>.
- Postula la exactitud, la sencillez y la humildad del artista ante su obra<sup>830</sup>.

---

<sup>818</sup> “¿Quién pone puertas al canto?”, pp. 6-51.

<sup>819</sup> Sin embargo, el concepto de la belleza primaria y exterior al poema ya apareció en el discurso de Cádiz de 1921, lo cual sugiere que se debía a la afinidad con el estímulo anterior del tomismo. En “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, pp. 13,18,64.

<sup>820</sup> *Distinguir para unir o los grados del saber*, p. 444. *Fronteras de la poesía*, p. 28.

<sup>821</sup> *Fronteras de la poesía*, pp. 16-18

<sup>822</sup> *Distinguir para unir o los grados del saber*, pp. 27,377.

<sup>823</sup> *Fronteras de la poesía*, p. 43.

<sup>824</sup> *Arte y escolástica*, pp. 13,15,182n.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 182n. *Fronteras de la poesía*, pp. 13-14.

<sup>827</sup> *Fronteras de la poesía*, pp. 143,145,154.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 72. *Arte y escolástica*, pp. 77-78.

<sup>829</sup> *Arte y escolástica*, pp. 15-17,29-30. *Fronteras de la poesía*, p. 34.

- Busca la perfección dentro de los límites de la obra<sup>831</sup>.
- Sólo una obra acabada es perfecta. Y sólo una obra perfecta puede ser cauce de la *idea* del objeto que representa<sup>832</sup>. De ahí la necesidad de exactitud en el poema, tan reiterada por Pemán, que corresponde a la necesidad de expresar con exactitud el conocimiento del mundo y de la *idea*<sup>833</sup>.
- Persigue la plasmación de la *idea* en el material con que se crea<sup>834</sup>. Si el artista lo consigue, es luego la *idea* la que asegura la supervivencia de una obra por la que se expresa<sup>835</sup>.
- Afirma la necesidad de tener un punto de vista desde la *idea* más alta, que para Maritain es Dios, para poder percibir correctamente las *ideas* esparcidas en el mundo<sup>836</sup>.
- Como legado del platonismo, la *idea* está relacionada con la música<sup>837</sup>.
- Lo humano aparece como agarradero indispensable y es evidente el importante papel de los sentidos en el conocimiento poético<sup>838</sup>. Es una de las razones (que coincide con el modelo horaciano y con el neopopularismo) por las que la poesía pemániana pone ese énfasis en los valores pictóricos y auditivos.
- Es patente la influencia de la calidad moral del artista en su obra<sup>839</sup>.
- Defiende la necesidad de tensar los límites del arte. La capacidad para expresarse de modo innovador sin salirse de los marcos impuestos será el testimonio de la maestría y el genio del artista<sup>840</sup>.
- Como consecuencia surgirá la necesidad del progreso del arte<sup>841</sup>.
- Maritain trata a menudo la figura de Baudelaire y sus *correspondencias*. Admite el mérito del poeta francés en recurrir a ellas que, ni más ni menos, volvieron a incorporar el procedimiento de analogía en la expresión poética<sup>842</sup>.

---

<sup>830</sup> *Arte y escolástica*, pp. 15-17,29-30. *Fronteras de la poesía*, p. 35.

<sup>831</sup> *Arte y escolástica*, p. 22.

<sup>832</sup> *Fronteras de la poesía*, p. 146.

<sup>833</sup> Cf. *ibid.*, p. 24.

<sup>834</sup> *Arte y escolástica*, p. 15.

<sup>835</sup> *Fronteras de la poesía*, p. 143.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>837</sup> *Arte y escolástica*, p. 182n.

<sup>838</sup> *Ibid.*, pp. 31-32. *Distintuir para unir o los grados del saber*, pp. 363,370,392-393.

<sup>839</sup> *Arte y escolástica*, pp. 85n, 86.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 161n.

<sup>841</sup> *Fronteras de la poesía*, p. 21.

<sup>842</sup> Por tanto, pudo haber influido en el interés de Pemán por devolver la noción de la belleza a sus fuentes tomistas. Además, Maritain convierte a Baudelaire en un ejemplo de poeta artesano, del empleo de la razón en la poesía. *Ibid.*, pp. 23,61. *Arte y escolástica*, pp. 66,142,182n. Esta percepción de su figura pudo haber contribuido a la aparición de *FB* de Pemán.

Sintonizan con este planteamiento las propuestas de Eugenio D'Ors manifestadas en *Aprendizaje y heroísmo* y en *Nuevo glosario*<sup>843</sup>. Con él Pemán estaba en deuda en el concepto de la «obra bien hecha»<sup>844</sup>; la ejecución artesana como muestra de la maestría<sup>845</sup>; cuántas más invenciones consigue expresar un artista dentro de una forma impuesta, tanto más demostrará su genio<sup>846</sup>; la exactitud en la forma<sup>847</sup>; la sencillez, inseparable de la hondura de la obra artística, y lo más difícil de alcanzar<sup>848</sup>; la humildad, como una postura que lleva al artista al conocimiento superracional<sup>849</sup>; la inspiración sigue al trabajo indispensable de la razón<sup>850</sup>.

Pemán completa sus reflexiones poéticas también con las ideas de Jaime Balmes (1810-1848) y Nicolás Poussin (1594-1665). El discurso de 1936 alude al primero de ellos y su obra *El criterio*. Balmes no elaboró un pensamiento novedoso ni se pronunciaba sobre la poesía en particular, pero puede que le sirviesen a Pemán sus afirmaciones acerca de la inspiración que provoca los grandes descubrimientos, frente a la ineficacia discursiva<sup>851</sup>. Su influencia se resume en los siguientes puntos que sintonizan con los anteriormente enumerados respecto a Maritain: el artista artesano es un profundo conocedor de su obra<sup>852</sup>; el conocimiento surge a fuerza de observar un objeto o una realidad desde todos los lados posibles<sup>853</sup>; el conocimiento de lo trascendente se obtiene a partir de la realidad perceptible<sup>854</sup>; la necesidad de exactitud<sup>855</sup>; la *idea* es un conocimiento intuitivo de la naturaleza de un objeto<sup>856</sup>; el verdadero conocimiento es fruto de la visión sintética, así que la sencillez y exactitud son sus cualidades implícitas<sup>857</sup>; la finalidad del conocimiento consiste en captar la *idea* más elevada, que es Dios, y en subordinar las visiones parciales a

---

<sup>843</sup> La influencia de D'Ors en los conceptos historicistas de Pemán se comenta en G. Álvarez Chillida: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, pp. 168-169,180,186.

<sup>844</sup> *Aprendizaje y heroísmo. Grandeza y servidumbre de las inteligencias*, Pamplona, Eunsa, 1973, p. 50. *Nuevo glosario. Vol. I*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 358.

<sup>845</sup> *Nuevo glosario. Vol. I*, p. 625.

<sup>846</sup> *Aprendizaje y heroísmo*, p. 23.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>848</sup> *Nuevo glosario. Vol. I*, p. 352.

<sup>849</sup> *Aprendizaje y heroísmo*, pp. 32-34.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>851</sup> *El criterio* se publicó por primera vez en Barcelona en 1845. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>852</sup> *Ibid.*, pp. 1,3.

<sup>853</sup> *Ibid.*, pp. 2,72,86.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>856</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>857</sup> *Ibid.*, pp. 71,76.

la alta perspectiva divina<sup>858</sup>; la calidad moral del artista influye en la claridad de la transmisión de la *idea*, de ahí la necesidad de unir la estética con la ética<sup>859</sup>.

Entre tantos otros, la elección de Nicolás Poussin, un pintor francés que se anticipó al neoclasicismo, encuentra justificación en que intentaba relacionar su clasicismo con respecto al concepto del artista artesano. También por otra parte, porque al parecer fue el punto de referencia predilecto para J. Maritain y para Eugenio D'Ors<sup>860</sup>. Pemán recuerda su figura en el prólogo al *Poema de la Bestia y el Ángel* (OC, I, p. 927). También las ideas de Poussin derivan del tomismo; el arte es un tipo de conocimiento cuando consigue expresar sintéticamente el conocimiento esparcido en la naturaleza<sup>861</sup>; imita no tanto la naturaleza como las leyes de la creación presentes en ella<sup>862</sup>; el objetivo del artista es perseguir y luego plasmar la *idea* de las cosas<sup>863</sup>; la obra del arte precisa de la materia y de una estructura concreta<sup>864</sup>.

Podemos decir que Pemán presenta una amalgama de la filosofía tomista en su poética, y de ignacianismo y franciscanismo en su realización. El tomismo le proporcionó un marco teórico para su concepto de poesía y del papel del poeta. Fue la mirada hacia el medioevo lo que le condujo a la reincorporación del concepto de artista artesano, que trabaja para perfeccionar su obra, con el fin de que una pieza perfecta exprese lo más fielmente posible la *idea*. Dentro de él unió la ternura franciscana ordenada según la espiritualidad ignaciana.

---

<sup>858</sup> *Ibid.*, pp. 76,97.

<sup>859</sup> *Ibid.*, pp. 97,152.

<sup>860</sup> El primero lo menciona en *Fronteras de la poesía*, pp. 44,108. Mientras que D'Ors lo evoca en el apartado "Poussin y El Greco" de 1921 en *Nuevo glosario*, como transmisor de la belleza *racional* y «un pintor para filósofos» porque *espiritualizaba* la realidad, y conseguía *exactitud* de expresión (vol. I, pp. 371-373).

<sup>861</sup> *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Madrid, Visor, 1991, pp. 65,148-149.

<sup>862</sup> *Id.*

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>864</sup> *Id.*

## **2.2.2. El clasicismo: universalismo y oportunidad para una nueva poesía religiosa.**

### **2.2.2.1. El humanismo y la garantía de seguridad.**

Los comentaristas de la poesía de J. M.<sup>a</sup> Pemán coinciden en subrayar su clasicismo frente a los cambios que sacudieron este género en las primeras décadas del s. XX. De esta manera se intenta justificar la incorporación tardía y cautelosa de las innovaciones. El poeta no se sumergió por completo ni en el modernismo ni en el vanguardismo, y tampoco se entregó en cuerpo y alma a la poesía pura. Su trato con las modas literarias a menudo se asemejaba a un roce que transformó el aspecto formal de su estilo pero no consiguió influir en los ejes centrales de su poesía. Esta postura se debe a la línea clasicista como actitud constante, que daba crédito sólo a aquellas poéticas que ya llevaban un aval de cierto clasicismo. Observaba las modas para aprovechar sus puntos sólidos y para cimentar la poética que profesaba. Así que el clasicismo de Pemán no se limita al seguimiento de formas consagradas, sino que surge de un ideario sistemático del poeta y roza siempre el ámbito de sus creencias religiosas. El clasicismo como filtro perdura desde los primeros poemas hasta los más tardíos y las novedades adaptadas no son sino unos satélites que siempre giran sobre el eje del clasicismo sin destronarle nunca. Las palabras de A. S. Pérez-Bustamante justifican de modo parecido el distanciamiento pemánico ante cualquier cambio súbito. Una actitud que iba en sintonía con su curiosidad por sus posibilidades:

su literatura se construye sobre la tradición y no contra ella. Ahora bien, sin ser innovador, Pemán se caracteriza por una permeabilidad estética que le hace asimilar, eventualmente, algunos ecos de novedad que no conviene menospreciar y que remozan las formas viejas<sup>865</sup>.

La actitud clasicista le sirve de apoyo para establecer un diálogo con su actualidad y para garantizar la seguridad de la espontaneidad poética. Porque el poeta cree que el ajuste a las exigencias tradicionalistas no excluye esta espontaneidad. Pasaremos revista a los comentarios críticos referentes al clasicismo de J. M.<sup>a</sup> Pemán. Empezamos por A. S. Pérez-Bustamante, que parte de la narrativa de Pemán para destacar sus raíces decimonónicas,

---

<sup>865</sup> “José María Pemán, ¿supongo?”, p. X.

sobre todo la influencia de Juan Valera en la unión del costumbrismo y de la elegancia. Percibe su clasicismo a través de las actitudes concretas como el estoicismo, la contención, la ironía alusiva, la serenidad, la nostalgia del pasado, un fuerte vínculo con valores familiares. La nostalgia por el ámbito rural se debe a una firme identificación con la sociedad patriarcal aristocrática a la que pertenecía. La comentarista señala dos factores que aglutinaron decisivamente la actitud clasicista del poeta: la «ideología» y la «estética». Resume su distanciamiento ante las modas por el apego a unas determinadas creencias sociales y religiosas<sup>866</sup>. Varios críticos coinciden en clasificar el clasicismo como un rasgo distintivo del poeta. Así, R. Solís Llorente habla de la lealtad de Pemán a sus raíces<sup>867</sup>. Por su parte, L. de Luis ve en él la tendencia ascética de la sencillez<sup>868</sup>. Mientras que J. Villén reconoce una incorporación orgánica de los clásicos grecolatinos en su poesía: «existe en la obra de Pemán una producción nunca ininterrumpida de poesía que pudiéramos llamar helenística: clara, conceptual y ligeramente pagana» (OC, I, pp. 697-698). También J. L. Fuentes Labrador opina que entre todos los géneros literarios que cultivaba «su fundamental virtud ha sido el humanismo más auténtico»<sup>869</sup>. El clasicismo como expresión del humanismo y universalismo es su característica, en la opinión de M. Ríos Ruiz<sup>870</sup>. Además, E. Segura Covarsi concreta que el clasicismo grecolatino, al principio dominante con su sensualismo al servicio de la forma, se iba debilitando y pasó a ser una nota discreta, mezclada con «otras tonalidades poéticas» pero que, pese a la presencia de las vanguardias, no se extingue sino que enriquece decisivamente el carácter humanista de la poesía pemániana: «Más superficial en los comienzos y más profundo con el transcurrir de los años es el conocimiento que el poeta adquiere de la cultura clásica grecolatina. Humanismo no sólo formal, sino esencia pura en su poesía». Para el crítico los poemas anfibráquicos como “Oda a los remeros”, “Yambos del viento de Levante” son exponentes del «perenne clasicismo» de Pemán<sup>871</sup>.

J. L. Tejada distingue tres vetas del clasicismo en Pemán, el griego, el romano y el hispánico, y de distintas maneras valora su aporte a la obra del poeta. En el clasicismo griego y su métrica exigente ve una especie de *vacuna* contra una incorporación demasiado precipitada de las novedades. El clasicismo romano, por la inspiración de los estudios de Marcelino Menéndez Pelayo fue fomentado por Horacio de quien «aprende (...) esa

---

<sup>866</sup> “La narrativa de José María Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, pp. 49-55.

<sup>867</sup> “Pemán y su mundo”, en *En torno a Pemán*, p. 25.

<sup>868</sup> Introducción a *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía religiosa*, p. 38.

<sup>869</sup> *Op. cit.*, p. 8.

<sup>870</sup> *Op. cit.*, p. 150.

<sup>871</sup> *Op. cit.*, pp. 2-3,5.



fidelidad un tanto “dieciochesca” hacia una poesía medida, serena y equilibrada que ya nunca abandonará. Poesía marmórea en su solidez y en su bello estaticismo, pero que a mí me parece la parte menos valiosa, espontánea y personal de su obra, aunque sea quizás la más difícil y meritoria». A continuación destaca el clasicismo hispánico, nacido de las lecturas de la Biblioteca de Autores Españoles, fray Luis de Granada, el teatro del Siglo de Oro, etc. En el teatro lo cree muy afín con Lope de Vega<sup>872</sup>. En la opinión de P. Shimose la tradición barroca es perceptible tanto en el fondo de los poemas regionalistas y modernistas como en la creación simbolista de Pemán<sup>873</sup>. En realidad, la poesía de Pemán es un desfile amplio de casi todos los estilos y temas cultivados en la tradición poética española. Son abundantes los versos inspirados en los cancioneros medievales. En 1934 publica una reinterpretación de J. Manrique, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, en el nº 5 de la revista *Cauces*, incluidas en el ciclo de “Segundo cancionero”. Desde “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*) hasta el “Testamento” de 1968 incluye alusiones a Lope de Vega. La presencia del conceptualismo de Quevedo también atraviesa su creación desde *NP* hasta “Ejercicios espirituales” de *FB*. El clasicismo resultó omnipresente, también en el teatro, basta recordar algunos títulos: *Destrucción de Sagunto*, *Edipo*, *Electra*, *Orestíada*, etc. La complejidad de las influencias se percibe a lo largo de nuestro estudio.

El propio poeta entiende el clasicismo sobre todo como la expresión del humanismo y de la poesía *total*, el universalismo de las experiencias humanas, la proximidad de la belleza, un modo de rendir homenaje a Dios. De todos los factores enumerados se desprenden dos polos básicos: el significado de la persona humana y Dios en su poesía. En la *Confesión general* recuerda el temprano contacto con los clásicos y “Humanidades” en general, a los que debe «orden y verdad» en el arte. Cuenta haber empezado la lectura de los clásicos españoles, publicados en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, y desde la perspectiva del tiempo pasado ve en ellos una base que le permitió iniciar otras aventuras de lectura. Su universidad complementaria y, al parecer la más eficaz, era la biblioteca, a semejanza de sus antecesores del 98. Pronto dirige su interés hacia los clásicos grecolatinos y habla de su «influencia casi tiránica durante algunos años». Esa afición se cimienta con la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, que introduce al joven poeta en la aventura con Horacio: «Me hice un horaciano intransigente» (*O*, XVII, pp. 20-21). Es consciente de ser excepción en medio de

---

<sup>872</sup> “La poesía de Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, pp. 116,119-120. Cf. V. M.<sup>a</sup> Sola, *op. cit.*, p. 11.

<sup>873</sup> *Op. cit.*, p. 331.

las modas que por definición se aíslan del universalismo: «Yo soy, por temperamento y formación clásica, un fervoroso creyente del orden y de la jerarquía de todas las cosas» (*O*, XVI. p. 57). El clasicismo como filosofía de la vida se debe a su identificación con un concepto tradicional del hombre de letras de origen renacentista. Se le considera epígono del 27 y del simbolismo, sin embargo el propio poeta se ve a sí mismo en el contexto todavía más remoto del humanismo del s. XVI:

Lo que más me caracteriza y distingue como poeta, es, creo yo, este conservarme en un terreno de poesía humanística y total, anterior a toda bandería y especialismo (...). Epígono de esa hora que no llega menos atrás que el Renacimiento, me creo yo (...). No presumo de haber conquistado el imperio de los aztecas. Sí de haber quemado mis naves y haberme prohibido a mí mismo la retirada a todo otro continente que no fuera el de la Poesía total (*OC*, I, p. 658).

Se identifica con los tiempos en los que ser humanista implicaba una base intelectual amplia: «Había “hombres de letras”, (...) con una fundamental solidaridad y trabazón, en su propia humanidad fuerte, para todas las creaciones» (*id.*). Así que el clasicismo para él no se limita al ejercicio de formas sino que se convierte en un estado intelectual que compromete a un literato total. En “De la prosa el verso” dice: «El *clasicismo* no agota su contenido en su mero concepto literario». Lo define como una corriente que lo jerarquiza todo (*OC*, VII, p. 454; cf. *O*, XVII, p. 40), y lo emparenta con la diversidad en la expresión de todo tipo de experiencia. En una página de su *Diario* en enero de 1934 apunta:

Ahora que ya mi producción literaria va teniendo líneas precisas de desarrollo, etapas y capítulos, la comparo con mi vida íntima, con mi vida de amores y dolores, y veo, con cierta alegría orgullosa, que mi Arte no ha carecido de la suprema virtud de la autenticidad. Fui clásico o romántico, tumultuoso o frío, arcaico o moderno, al compás de los días que viví, de las pasiones que callé, de los olímpicos vencimientos que obtuve en la difícil palestra de mí mismo... Puedo resumir gloriosamente: He universalizado todas mis experiencias<sup>874</sup>.

También en los versos de Pemán se observan declaraciones explícitas de clasicismo. A veces el poeta se traslada a otra época, como en “Optimismo”. Se arrepiente de haber cantado una melancolía sin esperanza y anuncia: «seré el juglar que cante de amores y de paz» (*OC*, I, p. 267). El libro *NP* es un intento de volver a los clásicos, por tanto incluye “Aquí me tienes lector”, donde el sujeto lírico se siente «forastero» y le propone al lector que le vea en el contexto del Renacimiento y del Siglo de Oro. Se sitúa en otro tiempo literario:

---

<sup>874</sup> Cit. por E. Ferrer Hortet, *op. cit.*, p. 125.

Por eso busco en el Arte  
lo que el alma anhela y siente  
y camino entre la gente  
con el alma en otra parte  
y en otro siglo la mente. (*O*, XIV, p. 45)

En *RR* encontramos “Romance del último amador”, que sin connotaciones religiosas remite a la identificación con otra época. Dice que sus versos son un «triste eco romántico/ impropio de estas edades» (*ibid.*, p.124). Dentro del ciclo de “Canto libre” se hallan dos poemas que explican el clasicismo como tributo a la mujer. Se trata de “Nuevo clasicismo” con el concepto de la poesía por encima de modas, vinculada a un orden más elevado (*OC*, I, p. 700). “Epigrammata erótica” también es considerado homenaje digno de la mujer por ser intemporal como ella, y por ser una «majestad sin lujo» que le ofrece «un viejo verso homérico» (*O*, XIV, p. 194). En “Para mis críticos” proclama una deliberada postura de independencia ante las modas poéticas y apuesta por el criterio de alegría y claridad, según una necesidad personal (*OC*, I, p. 700). Otro poema significativo es “Clasicismo”, donde se representa la poesía como *ambicionada* y *pensada*. Identifica el clasicismo con el destello de la belleza (*ibid.*, p. 699). La belleza y el clasicismo se emparejan también en el breve poema “Marina” (*ibid.*, p. 745). Son interesantes las ya citadas “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, que enlazan con los versos de J. Manrique y de hecho aparecen términos propios de aquel tiempo, sin embargo, tras el inicio alusivo y la fidelidad a la forma, el contenido del poema se desprende del original. Dentro del marco clasicista introduce declaraciones metapoéticas nuevas (*O*, XIV, pp. 175-179). En “Anhelo y límite” el clasicismo se convierte en símbolo de las leyes de la vida que obligan a renunciar para alcanzar la perfección:

y que en su ritmo correcto  
se trasluzca, adivinado,  
lo mucho a que he renunciado  
por amor a lo perfecto. (*OC*, I, p. 754)

En esta extensa composición el poeta aclara que no ha optado por el clasicismo a fuerza de hallar un camino fácil y ya abierto, sino como símbolo de renuncia al desorden y precio pagado por centrar las fuerzas en esos misteriosos *contornos* que encierran los valores incorruptibles. Así su empeño en una forma exacta fomenta la libertad y le permite al poeta lanzarse a una aventura hacia la infinitud. Emplea el verbo *labrar* para designar esa trabajosa búsqueda de formas en las que todos los componentes estén en sintonía. La

unión del «anhelo y disciplina» le ayuda a encauzar los inabarcables sueños humanos para descubrir hacia qué apuntan (*ibid.*, pp. 751-754). El poeta cree que el clasicismo le ayuda a dominar el dolor porque permite volver a la armonía. Aunque reconoce que el intento de limitar lo que por antonomasia es inaprensible también origina sufrimiento (*ibid.*, p. 752).

Un planteamiento similar se ofrece en “Anhelo creador”, en que crear significa elegir una forma concreta, unida a la renuncia de todas las demás posibilidades:

CREAR: restar una figura  
al infinito mar de lo posible.  
Hacer clara y visible  
una luz, en la oscura  
cárcel honda del alma. (*ibid.*, p. 759)

Expresa el dolor de artista por no poder aprovechar y hablar de todo a la vez. Evoca la figura de Leonardo da Vinci cuyo arte alcanza la cumbre cuando con lo visible permite presentir la existencia de lo posible que no se visualizó («¡Encerrar entre perfiles/ un pedazo de sueño!») (*ibid.*, p. 760).

#### **2.2.2.2. El antídoto contra la deshumanización. El homenaje a la belleza.**

Otro motivo importante de empeño clasicista fue la seguridad que éste le proporcionaba frente a las modas literarias súbitas. Ya en 1921 precisamente con esos términos justificaba su oposición al modernismo<sup>875</sup>. Pemán reitera los mismos puntos de argumentación en 1936. La poesía debe afirmar la técnica y el uso de facultades intelectivas en su elaboración: «Volvamos pues a un concepto armónico, bello y sereno del poeta». Este concepto supone que una poesía serena es capaz de ocultar las grandes tensiones y no se opone a ellas<sup>876</sup>. También cree que la poesía debe reconocer su vínculo con los antecedentes remotos e inmediatos y asumir su deuda con la cultura<sup>877</sup>. Concede al clasicismo la garantía de expresión concisa de los valores universales: «el clasicismo consiste precisamente en eso: en hacer que todo, la Verdad, la Vida, la Belleza, tenga...

---

<sup>875</sup> «la retórica que es exigente y noble, contra la falsa libertad en el arte, que es indómita y desordenada». En “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, p. 19.

<sup>876</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 129-131.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 124.

menos cuento» (*OC*, VII, p. 456). Según el poeta, el mérito del clasicismo estriba en haber resistido la prueba del tiempo, y su negación quita un soporte indispensable<sup>878</sup>.

J. J. Sebreli en *Las aventuras de la vanguardia* destaca que la oposición a las vanguardias fue una actitud fundamentada. Recuerda que desde finales del siglo XIX aumentó el interés por lo gnóstico, esotérico, oriental y cierto exhibicionismo. Los vanguardistas soñaban con fusionar los credos y reaccionaban contra todo lo que les parecía demasiado *dogmático*. Por tanto, surgían también escritores que no consentían la técnica de lo inacabado ni la belleza del horror<sup>879</sup>. En este contexto, J. M.<sup>a</sup> Pemán se arraiga en el clasicismo como forma de reacción contra esos aspectos del proceso cultural que veía incompatibles con su credo. Busca y realza puntos de contacto con el humanismo renacentista y el Siglo de Oro porque se identifica con la configuración socio-política y cultural de aquellas épocas. Sebreli llama la atención sobre los «rasgos autoritarios» que los grupos innovadores adquieren con el tiempo, de ahí que surja una paradoja entre sus premisas que proclaman una libertad absoluta y su rechazo ante los autores que eligen libremente la tradición<sup>880</sup>. Entre los ensayos de Pemán se encuentran alusiones a este fenómeno propio de las modas. El poeta se concede el derecho a la fidelidad al clasicismo y formas tradicionales. Interpreta el clasicismo como flexibilidad y libertad de elegir. Adopta una postura crítica ante el vanguardismo en la medida que lo ve como una moda y amenaza de la libertad. Reclama la opción por ser clásico, contra el *forzado* derecho al vanguardismo (cf. *OC*, I, p. 392), al que aborda satíricamente, como cierta protección del alma (*OS*, I, p. 38). Incluso ve la salvación de las letras españolas contemporáneas en su fidelidad al clasicismo en “Andalucía por la belleza”:

Toda la emoción de la poesía de Lorca o Aleixandre, o de la última de Rafael Montesinos o de Laffón, es ver a un poeta descendiendo a las últimas tinieblas infernales, pero pugnando, con tenaz esfuerzo, por no desprenderse de la mano de Virgilio, el maestro de todo orden bello y civilizado (*O*, XVI, p. 266).

Tras la publicación de *BSC*, Pemán aprovecha la ocasión para hablar de sí como un poeta al que le toca ser epígono de una época. En los apuntes del 15 de junio de 1931 siente temor ante el derribo de los *perfiles* por el que atraviesa la poesía. Sus palabras aluden visiblemente al simbolismo como una influencia apreciada, que desgraciadamente va a desaparecer:

---

<sup>878</sup> “Lección y experiencia de un aniversario”, *ABC*, 27 de febrero de 1947, p. 3.

<sup>879</sup> *Op. cit.* pp. 17,151.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 156.

Hora definitiva: viene la noche, viene la masa negra, homogénea, asesina de la línea, el perfil y el color. ¡Qué paladeo vicioso éste de las últimas lilas, rosas, verdes y celestes de la época que se va!

Porque la época que se va es la época del color, del matiz: la época en que, para Rimbaud, la A era negra, la E blanca, la I roja, la O azul, la U verde. (...)

¿Ridículo? ¿Cursi? Desde luego. Pero dejad que me conmueva un poco recordando, mientras me doblo las mangas para ir a trabajar en la gran colmena, recta y simétrica, de cemento, que dicen que ahora vamos a construir entre todos. (...)

Yo he contribuido con mi nubecilla de color a la puesta del sol, con mi pluma vistosa a la cola del pavo real (*OC*, I, p. 391).

Con melancolía contempla su nuevo libro, «versos suaves y románticos», «con su poesía pura, sentimental, condensada y matizada. Ha resultado, sin querer, un típico libro de *fin de época*» (*id.*). Se pregunta: «¿Es una época que se va o es un pedazo del hombre que se intenta suprimir?» (*id.*). Así, el universalismo y el poder de síntesis pueden remediar la crisis del hombre desprovisto de apoyo firme. El poeta cree que la corriente clasicista se siente vinculada con el mundo exterior y eso le mantiene en equilibrio:

La civilización actual posee demasiado caos analítico y carece de signos enjutos y orientadores; de cifra y compendio; carece de emblemas, mitos, númenes, divisas.” “hay que volver de algún modo a aquel humanismo de fijeza clásica” “Aquella hora del Renacimiento construyó tantas cosas -el Estado, la Diplomacia, la Monarquía- porque manejaba, como dato, un hombre típico, emblemático, sin la inacabable y desorientadora invitación de lo individual y psicológico. Hay que volver a mirar algo más las estrellas y algo menos las ventanitas interioristas (*OC*, VII, p. 463).

Esa preferencia por el clasicismo se encuentra en el anhelo de una expresión digna de la belleza, que someta la tradición al punto de vista ontológico. Ya en la juventud del poeta hallamos afirmaciones como la siguiente:

La forma clásica no es el patrón, ni la regla, ni la fórmula de tal tiempo de tal escuela, sino la ley suprema de la armonía y de la corrección, que goza de la eternidad propia de la Belleza (...) [el clasicismo es] Código nunca derogado de la armonía y el buen gusto, es adaptable a todas las épocas. (...) corrección y medida, serenidad y decoro (...) transparencia de la Belleza Eterna, vencedora del tiempo y de los días, siempre joven. viva y floreciente<sup>881</sup>.

Años más tarde el poeta confirma ese mismo propósito al decir que acudiría a artistas clásicos para expresar la «quintaesencia y síntesis de la Belleza» de María de Nazaret. En esa ocasión remite también a sus raíces tomistas: «Perdónenme el naturalismo,

---

<sup>881</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, p. 64.

el surrealismo, el expresionismo de vanguardia. Me quedo con el clasicismo: que es, un poco, como la teología escolástica del Arte» (O, III, p. 104).

### **2.2.2.3. El clasicismo pragmático como posibilidad del diálogo.**

Este epígrafe se escribe bajo el enfoque del diálogo con la actualidad literaria, gracias a la postura clasicista del poeta. En realidad el nombre de J. M.<sup>a</sup> Pemán no suele enumerarse entre los poetas de *riesgo*. Con cierta razón, ya que no se le atribuyen innovaciones atrevidas ni la inmediatez en la incorporación de los procedimientos vanguardistas. Evitaba adelantarse en experimentos poéticos por cautela, a pesar de que siempre estaba al tanto de las teorías novedosas y fue un lector asiduo de los poetas del momento. Sin embargo, observamos que en la mayoría de los casos, pasadas las primeras reticencias, el poeta asimila las innovaciones en sus propios versos. A lo largo de su trayectoria transforma totalmente el procedimiento con respecto a anteriores tratamientos o con cierta arbitrariedad mezcla tendencias dispares. Conviene resaltar que trata las formas y contenidos en categoría de instrumento, sin considerarlas meta última. Cualquier herramienta poética le parece eficaz a condición de someterse a los ejes del clasicismo que para Pemán son, como hemos contemplado: el humanismo, la belleza y, según veremos más adelante, el diálogo con Dios.

Como ejemplos puede servir su aventura con el modernismo, el vanguardismo o el simbolismo. Al principio el poeta rechazó rotundamente el modernismo, pero pronto rompe el cerco del clasicismo grecolatino y ensaya el modernismo paralelamente a los dejes de Gabriel y Galán y V. Medina. Se acerca con prudencia a las ideas de la poesía pura pero con el transcurso del tiempo, ayudado por el ejemplo de Juan Ramón, descubre notas positivas del vanguardismo y con frecuencia pisa los senderos que ha abierto. Los primeros intentos del simbolismo son tímidos, pero *FB* demuestra que es una de las técnicas que resulta más afín a la sensibilidad y al tomismo sistemático de Pemán. Incluso la abundancia de poemas-homenaje, glosas y referencias puede considerarse una forma de diálogo con otros poetas, al igual que numerosos artículos dedicados a los autores de todas las épocas. J. L. Tejada observa en este proceso una estrategia consciente de *impregnarse* para luego independizarse, que el propio Pemán «ve como diálogo de culturas, de los

pueblos y de las lenguas»<sup>882</sup>. El poeta se concedía el derecho a negar para luego salvar, como fruto de su propia filosofía ante el arte:

La vida del escritor y la defensa de su arte tienen que estar constituidas por una serie de “fugas” y de renunciamentos, por un constante descomprometerse con las avalanchas exteriores para salvarse a sí misma. (...) “El poeta -ha dicho Ronald Duncan- tiene siempre mil años, porque tiene la edad de la Poesía”. Por eso posee sagacidades y perspectivas distintas de los demás mortales, y por eso, aun estando recortado por moderaciones y cortesías de temperamento y educación, es, por esencia, un poco “el aguafiestas” de las horas irreflexivas (*O*, XVII, pp. 110-111).

En el caso de Pemán el clasicismo no equivale al rechazo de las novedades. Más bien el poeta lo percibía como un eje fijo alrededor del que se pueden incorporar todas las innovaciones y que permite evitar puntos ciegos en la poesía. Este hecho está confirmado por la diversidad de formas y contenidos ensayada por Pemán a lo largo de toda la vida sin renunciar a las coordenadas clasicistas<sup>883</sup>. R. de Urbano en 1938 intentó explicar esa diversidad como fruto de la integridad ideológica del poeta que, al proporcionar un enfoque claro, al mismo tiempo favoreció la variedad y sencillez<sup>884</sup>. Por consiguiente, merece ser llamado poeta *dialogante*, que primero está a la escucha de una corriente nueva, se enfrenta con ella y a menudo acaba incorporando sus premisas, siempre filtradas por el clasicismo y fidelidad a unas constantes éticas. Las reservas provienen de cierta prudencia ante lo arriesgado que pueda suponer la incorporación inmediata de una novedad para sus líneas ideológicas trazadas desde el principio. Hay que insistir en esta postura de diálogo con la contemporaneidad literaria, aunque ya después de la publicación de *FB* se atenúa en la práctica poética mientras crecen en intensidad las reflexiones teóricas de Pemán. Muy parecida es la interpretación del filósofo A. Millán Puelles, que aprecia la atención del poeta ante los aspectos variopintos de la cultura como una forma peculiar de *dialogar* con el mundo<sup>885</sup>. El pensador busca en la filosofía tomista las raíces de esa síntesis en función de un fin ético. Se refiere al «integrismo» de Pemán que le impide caer en cualquier *extremismo*, mediante una apertura al diálogo con las ideas tan diversas. De su comentario

---

<sup>882</sup> *Op. cit.*, p. 133.

<sup>883</sup> L. García Iglesias recuerda: «la amplísima cultura que el *Poema* rezuma y el dominio de la versificación casi en sus más clásicas exigencias (...)». En ‘Poema de la Bestia y el Ángel’ de José María Pemán, p. 127.

<sup>884</sup> *Op. cit.*, p. 16.

<sup>885</sup> «Para Hegel, nada existe en el cielo y en la tierra que no esté hecho de ser y de no-ser. Yo diría que Pemán no es hegeliano en lo que toca a la verdad del cielo y a las verdades que éste vierte sobre la tierra, haciéndola inteligible con su luz; pero en cambio es irónico y dialéctico ante todas las realidades de nuestro “pícaro mundo”». “En torno a la filosofía de Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 35.



destacan tres notas asimiladas por Pemán en sintonía con el tomismo: contrastar, integrar y perfeccionar<sup>886</sup>.

#### **2.2.2.4. El afán de incorporar las conquistas recientes en una poética.**

En “Nuestra hora romántica” J. M.<sup>a</sup> Pemán da otra muestra de su desconfianza ante las novedades demasiado súbitas, que parecen revolucionarias pero en última instancia recurren al apoyo del clasicismo. El pensamiento sintético del tomismo le parece clásico por ser aplicable en todos los tiempos:

La historia humana “jamás” sigue por el romanticismo. El romanticismo descansa del clasicismo, pero ni lo sustituye ni crea su fórmula de vida y continuidad. (...)

A veces la sonoridad y viveza de los ambientes románticos nos envuelve y nos hace pensar que por ahí amanece la nueva era, teniendo que descontar como imposible el retorno a lo clásico. Sin embargo, la historia está llena de estos retornos (*OC*, VII, p. 491).

Para el poeta el arte es un reto al que merece la pena responder, según explica en el ensayo “Salto de costadillo”: «En Arte el que da con un éxito no debe creer nunca que ha dado con una fórmula» (*OS*, I, p. 789). En un sentido más amplio recomienda el universalismo en “Luz de Europa” (*OS*, I, p. 97) y “La noche de san Juan” (*OS*, I, pp. 215-217). Sus postulados de posguerra son los más interesantes. Señala que las preocupaciones formales de la joven poesía pertenecen al cauce clasicista:

Si toda generación joven ha de hacer un poco de revolución, de escándalo y de *ismo*, creo que siempre habrá de agradecerle a ésta que su revolución haya sido la de la intransigencia métrica y su escándalo el de la rígida disciplina; habrá que agradecer que su *ismo*, agresivo y partidista, se lo hayan puesto al nombre del poeta más amado de los varones sensatos, clásicos y académicos<sup>887</sup>.

En enero de 1945 proclama desde las páginas de *ABC* su definición del clasicismo como la capacidad de convertir en poética todas las conquistas recientes. La poética así entendida sería de alguna manera clásica con tal de que los poetas se esfuercen por sistematizar los nuevos ritmos y formas y situarlos en el contexto de la poética tradicional.

---

<sup>886</sup> *Ibid.*, pp. 43,44.

<sup>887</sup> “De la poesía contemporánea. El sarampión de la autoridad”, *ABC*, 13 de enero de 1945, p. 3.

El artículo destaca que quiere rectificar una impresión desfigurada del clasicismo que sea un obstáculo y en este lugar subraya su papel auxiliar de *encauzar* novedades en una feliz unión de la técnica y de la emoción humana:

El frenazo clasicista y autoritario de ahora ha sido feliz y oportunísimo. Pero ha de ser cauce, no tapia ni presa, para el enorme caudal lírico conquistado en lo que va de siglo. La serenidad de los nuevos y melodiosos clásicos debe estar esperando la llegada de este turbulento obrero, transido de angustias y luchas, con los sentidos trastocados y el alma en vilo a fuerza de hiperestesia, para absolverlo con la dulce palabra: “Perdonados te son tus pecados, porque has *sufrido* mucho”, y al absolverlo que la mano pontifical y clásica aproveche para caldearse, ella también, del fuego del pecado<sup>888</sup>.

Vemos que puntualiza dos corrientes decisivas: una heredada del surrealismo, que rebosa de lo humano pero descuida la forma y otra que es «acabadísima de técnica y pobre de pasión». Concluye en forma de pronóstico: «La síntesis las está esperando»<sup>889</sup>. Al día siguiente Pemán continúa su reflexión al margen de la reseña de *Tacto sonoro* de V. Crémer. Opina que el fallo y la omisión de la joven poesía son en primer lugar su falta de valentía para confeccionar una poética bien estructurada y vinculante y, en el segundo, la falta de inclinación para seguir una nueva poética en los aspectos formales. Sigue con el afán de encontrar el término medio entre la elaboración y el contenido humano. A pesar de su habitual afición por la perfección formal reitera avisos contra la exageración del tecnicismo en la poesía. Destacan varios ejes en este amplio artículo. En nombre de la premisa tomista de integración, desea no desaprovechar el aporte de las décadas anteriores sino hacerlas funcionar dentro de un cuadro más amplio. Llama la atención su actitud benévola ante el modernismo, el vanguardismo e incluso ante el surrealismo. Justifica la necesidad de síntesis con dos razones: en nombre de accesibilidad del arte y, por tanto, para dar constancia del humanismo que en la poesía hace válidos todos los temas. Defiende la importancia del valor musical del poema como criterio de su eficacia lírica y remite a varios artistas que considera artesanos de la técnica y capaces de inyectar en ella sus miedos y pasiones. Citamos un fragmento más amplio:

Quizá fijada -y con palabra de gratitud- la reacción clasicista, la ortodoxia métrica, incluso la concretamente garcilasista, como fenómeno característico de la generación poética última, hasta donde se puede hablar de hechos “característicos” en una hora que calificué, por esencia, de “alejandrina y erudita”.

Esto, por sí sólo, significa un primer logro inicial: la restauración del valor musical y métrico, como esencial en la poesía. Por muchas que sean las libertades y holguras

---

<sup>888</sup> “De la poesía contemporánea: Tacto sonoro”, p. 3.

<sup>889</sup> *Id.*

que logre en su natural desarrollo y afinamiento, la Poesía no puede desprenderse jamás del todo de su originaria hermandad con la Lírica. Hay en su raíz una razón “lírica” de número y ritmo, que nunca podrá ser negada sin heterodoxia. En toda revolución en verso transmitida a la Humanidad -poema, drama- había dos soportes gemelos en categoría y resistencia: un asunto y una música (...).

El retorno, pues, a la preocupación métrica es ya mucho. Es volver a refrescar a la Poesía con el agua de su primera, y más limpia fuente. Lo que ocurre es que, al retornar la juventud con un ánimo culto y universitario a la “métrica”, se ha encontrado ésta un poco parada y petrificada en el punto donde la dejaron los dómines, cuando salieron huyendo, acorralados por la revolución “modernista”. El modernismo se burló de ellos, los arrolló y maldijo de toda Métrica y de toda Retórica. Pero no se dió cuenta de que, en el fondo, lo que él traía era más métrica y más retórica. Llevados por el error y anatema de estas palabras, todo el bagaje nuevo quedó sin estudiar: un estado de gaseosa ebullición revolucionaria. Ni los nuevos hallazgos métricos creados por el prodigioso oído de Rubén, ni toda la incorporación a la poesía nueva de las libertades y maneos de los cancioneros, ni aun la tenue lira métrica del surrealismo, han sido técnicamente estudiados e incorporados a la Poética. Cuando la juventud quiso volver a la ley, se encontró ésa parada en la arcaica y académica docena de los metros estrictamente clásicos. Falta una nueva poética que hubiera incorporado toda la revolución. (...)

Esta no es hora de empirismos experimentales. Es hora de “técnica”, de dar razón de todo. Hay que saber la ley rítmica que autoriza aquella Poesía. (...) Todo esto lleva implícito una primera advertencia de riesgo que hay que hacer a la reacción métrica y disciplinada de la nueva poesía. El camino de retorno a la ley es bueno. Pero sería paralizador y malo si en la ley no incluyéramos toda la herencia de la revolución. El culto a Garcilaso no es un culto de capilla: ha de ser culto de basílica y catedral compostelanas, afluido de universales peregrinaciones. No han de quedarse a la puerta de su intransigencia todos los milagros de Silva o Rubén, toda la estilización de lo popular y cancionero, y, hasta el límite posible, toda la movida libertad de los surrealistas. Todo esto tiene que salvarse como Aristóteles se salvó en Santo Tomás. (...)

Pero, naturalmente, esta necesidad de que la reacción autoritaria no achique la amplitud instrumental no es, en la forma, como toda cuestión de forma, más que expresión de una más honda urgencia de fondo y sustancia. El problema de la poesía, al cabo, es el problema total de esta hora: salvar la persona humana, salvar al hombre. El riesgo está en la petrificación impersonal de la forma, inalterablemente sabia y perfecta. Nada demasiado nuevo: siempre peligra la música en las horas de la escultura, y viceversa. Hay que meter angustia y pasión en la restaurada perfección instrumental.

Es casi vano discutir si Berceo es mejor que Gautier de Coinev [sic?] o Victoria, mejor que Palestrina: eran idénticos y hábiles cultivadores de una técnica. (...) Al final de los tiempos, por saturación de modelos y precedentes, se corre siempre el riesgo de volver a esa asfixia comunal del individuo. El retorno a los temas populares de un Falla o un Grieg, de un Lorca o un Alberti, ha sido un desesperado recurso de meter de algún modo humanidad en un Arte abrumado de técnica y sabiduría, marchito de creación. Entre una aurora comunal y épica y una tarde erudita y técnica, se desarrolla siempre el mediodía de todo Arte, la hora personalista y fecunda en la que son inéditas todas las melodías y frescos todos los sentimientos<sup>890</sup>.

En esas palabras se asoma un Pemán profundamente sumido en su época, que intenta fomentar la apertura al diálogo con la poesía reciente. El pasaje citado es relevante en

---

<sup>890</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, p. 3.

cuanto resume también la trayectoria y evolución de su autor. Apareció en vísperas de la publicación de *FB* de 1946. Esas líneas ayudan a entender el presupuesto teórico presente detrás de *FB*, un libro de síntesis, de un flexible retorno a todo lo que Pemán ya creía *clásico*: el Siglo de Oro, el modernismo, Juan Ramón, los hermanos Machado y sobre todo el simbolismo. Además es un libro construido con atención a la musicalidad. Todo está incorporado sin brusquedad dado que estas fórmulas ya se venían ensayando antes de la Guerra Civil. Este libro aparentemente epígono es, sin embargo, fruto de la espera consciente del poeta a que el vanguardismo adquiriera rasgos de lo clásico.

En el ensayo “Latinas palabras” intenta demostrar que los modernistas en realidad fomentaron el clasicismo (cf. *OC*, VII, p. 343). En otro lugar, a A. Machado le llama «el más clásico de nuestros modernos» (*ibid.*, p. 455). En “Poesía contemporánea” opina que lo nuevo no es sino redescubrimiento de las corrientes clásicas: «Los simbolistas rompen las aduanas y términos municipales de los sentidos (...); recurso viejo como la libertad popular que siempre habló de “voz clara”, “palabra dura”, (...) No fue Baudelaire el primero que oyó con los ojos, tocó con el olfato y olió con la vista. Nada de esto es suplicio todavía sino asimilación reelaborada» (*OC*, VII, pp. 424-425). En “Descentralización de la poesía” insiste de nuevo en una necesidad urgente de asimilar en una poética académica la riqueza de las últimas décadas, para que no se malgaste. Necesita de una sistematización por la multitud de cuestiones que los nuevos versos plantean<sup>891</sup>. En 1963 reitera la esperanza de que la poesía llegue a sintetizar los diversos estímulos. Le entrevistó la revista *La Venencia* sobre los violentos cambios que había sufrido la poesía desde la época del 27 hasta los años 60. El poeta contesta: «ha caído de golpe sobre las letras españolas una enorme información de las corrientes universales y está en período de asimilación y digestión de todo eso»<sup>892</sup>.

---

<sup>891</sup> «Pero la Poesía ha sido siempre también, algo que se ha estudiado técnicamente. (...) A la poesía le pasan (...) cosas que merecen ser estudiadas. (...) Se da como la sensación de que hay más poesía porque sin disciplina es más fácil hacerla. (...) La poesía tiene ahora interrogaciones que piden academia» (*OC*, VII, p. 447).

<sup>892</sup> N° 6, 1963, p. 3.

### 2.2.2.5. La revolución al servicio de la nueva poesía religiosa.

Ante las peripecias de las décadas anteriores adopta el punto de vista que concilia la literatura con la religión. Pemán valora positivamente los desvíos hacia todos los extremos posibles porque los entiende en términos de «felix culpa» de la poesía que, según él, se ha vuelto más abierta al problema religioso. En 1936 piensa que a consecuencia de los experimentos la poesía podría dirigirse con más fuerza hacia Dios y servir al fenómeno superior a ella. Con las herramientas que la poesía se ha ganado, sería recomendable que los poetas abordasen «no el vacío de la Nada, sino la realidad del Ser inefable»<sup>893</sup>. Se vislumbran unos horizontes nuevos y ampliados ante la poesía contemporánea: «de poesía religiosa y social, en sus más altos sentidos»<sup>894</sup>. Curiosamente, se sirve del ejemplo de R. Alberti. Resume su trayectoria poética en relación con el matiz religioso en *Sobre los ángeles*: «ronda todo el tiempo la Teología positiva sin acabar de entrar en ella»<sup>895</sup>.

Pemán repite la misma idea en el discurso de 1940 ante la RAE<sup>896</sup>. También en los artículos citados de 1945 y en el estudio preliminar a *Poesía nueva de jesuitas* en 1947, opina que la depuración de los medios puede resultar revolucionaria para la poesía religiosa. Expresa su esperanza de «fusión» de la poética moderna y del tema religioso. Es notoria la relación literatura-filosofía que destaca como decisiva para entender el mundo de las letras. Citamos un fragmento referente a las nuevas perspectivas de la poesía:

Entre los temas varios que han tentado mi acaso excesiva y versátil curiosidad en artículos y discursos, reaparecía continuamente el de la nueva poesía religiosa o escrita por religiosos: más concretamente, los signos y vislumbres de llegarse a una fusión, por mí anunciada y deseada, del tema religioso y la parte aprovechable de la más depurada forma poética moderna. (...)

Pero era indudable también, que este pecado fundamental, esta culpa -un poco *felix culpa*, como la de Adán- era acompañada de una insospechada depuración del instrumento poético. A fuerza de querer sugerir y expresar sin apoyos exteriores las puras intuiciones, a fuerza de querer aprehender lo inasequible, la palabra y aun la propia energía mental, adquirían, como adiestradas por una desesperada gimnasia imposible, insospechadas elasticidades. Nunca se hizo la forma tan sutil, flexible y captadora como cuando empezó a faltarle todo objeto y tema digno de tanta agudeza y fuerza de captación. (...) La poesía nueva (...) en su simple afán sugeridor e intuicionista, nos da a veces el escalofrío de lo divino: ¿qué no nos dará cuando esa nueva forma poética encuentre, por fin, su objeto, su tema, su relleno propio: el Ser inefable, la verdadera Divinidad<sup>897</sup>?

---

<sup>893</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 143.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>896</sup> “La poesía de Machado como documento humano”, p. 156.

<sup>897</sup> *Op. cit.*, pp. 5-6.

En la poesía jesuítica que le toca comentar percibe un atisbo de sus anhelos, incluso en los poemas marianos. Se fija en la diversidad de recursos, la influencia de Keats o Mathieu de Noailles, «un nuevo tono popular», un nuevo clasicismo y humanismo, que vuelven a los cauces religiosos<sup>898</sup>. En “Poesía contemporánea” recorre el modernismo, creacionismo y simbolismo como derivados del post-romanticismo y su continuación lineal. En esta ocasión repite la convicción de que las innovaciones líricas, incluso el manifiesto *ultra*, pueden contribuir a «expresar un nuevo hallazgo de Dios» (*OS*, I, p. 751). Pemán cree que la poesía es una de las vías de encuentro con Dios: «Yendo a Dios, todos los caminos son hermosos y paralelos. Y Francisco es buen compañero de viaje, como es buen paso de andadura el antiacadémico y dormilón enneasílabo de Rubén Darío»<sup>899</sup>. Una de las poesías de juventud, “Nuevo arte poético”, vaticinaba su actitud de descubrir novedad dentro del clasicismo, que con el tiempo se desarrollaría y convertiría en un rasgo predominante:

Arte nuevo: pura ciencia  
de ir leyendo cada día  
en la eternidad sin tiempo,  
siempre renovada y joven,  
de mi jardín, nuevas cosas.

Este es todo mi arte nuevo  
y ésta es mi nueva retórica:  
rosas nuevas cada día;  
¡nuevas... pero siempre rosas!           (*OC*, I, p. 765)

### 2.2.3. El ideal de la poesía como una labor artesana.

El concepto de poeta *artesano* es uno de los rasgos más esenciales del ideal poético de J. M.<sup>a</sup> Pemán. La alusión a la artesanía de ejecución, propia del arte medieval, se traduce en la identificación con todas las características que ella implica. Para ilustrarlo, escogemos dos poemas que demuestran que el esfuerzo artesano marcó tanto el inicio como el término de la obra. pemaniana. En “Esterilidad creadora” se traza una idea de un poema que ya existe pero es preciso dar con él mediante el dominio de los recursos. La palabra poética nace pura como fruto de una lucha dolorosa con la materia verbal que se

<sup>898</sup> *Ibid.*, pp. 13,16,18,20.

<sup>899</sup> *Poesía nueva de jesuitas*, p. 22.

resiste a dejarse plasmar. El poema presenta en términos positivos esa resistencia del material poético: «¡Divina lucha creadora!» (*OC*, I, pp. 765-766). En otro extremo se sitúa “Testamento”, que alude a la *idea* escolástica y sostiene el concepto: «Mis manos,/ artesanas de mis versos» (*O*, V, p. 283).

En general, el concepto de artista artesano implica una serie de determinadas premisas: el artista se pone al servicio de su obra y del propósito que mediante ella se plantea. No se enfrenta con la divinidad sino que toma postura de transmisor de un orden superior a él, con el fin de imprimir su *idea*. Por tanto, su oficio es humilde y trata el arte como herramienta. Otro rasgo es la repetición de ciertos esquemas para perfeccionarlos, sin proponerse la rebelión contra ellos. Una obra de arte se da por completa cuando es perfecta. La grandeza de los artistas artesanos se demostraba cuando a propósito elegían los moldes fijos para tensarlos al límite y de esta manera potenciar la creatividad<sup>900</sup>. La vuelta de Pemán hacia el concepto de poeta artesano encontró su apoyo en los escritores que compartían los mismo preceptos. Las alusiones a la «Obra Bien Hecha» de E. D’Ors, a N. Poussin, J. Balmes o J. Maritain indican unas fuentes sustanciales de su poética. El pintor N. Poussin recuerda la idea de *mimesis*, es decir que el arte imita las leyes de la naturaleza, respeta los límites que ella refleja<sup>901</sup>. De mano de J. Balmes también llegan alusiones a un artista artesano que conoce el arte a fuerza de ejercerlo con regularidad<sup>902</sup>. En *Arte y escolástica* J. Maritain recuerda que la creación artesana exige un hábito. El filósofo se refiere al hábito de la inteligencia y de la voluntad, distinto al hábito de fabricación. No se dirigía a élites ni se *adoraba* a sí mismo sino que deseaba crear una obra que fuera ampliamente reconocida por su belleza<sup>903</sup>. A semejanza de Poussin recomienda someter el proceso creador a las reglas de la naturaleza<sup>904</sup>. Opina que la grandeza del artista se demuestra por su capacidad de concebir obras sofisticadas a fuerza de ser fiel a principios creativos:

---

<sup>900</sup> Dado que nos centramos en la poesía religiosa de Pemán, su estrecha relación con el neopopularismo y el concepto de la poesía artesana a lo escolástico, merece la pena aprovechar el estudio de B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. Destaca que los autores de la lírica elaborada a lo divino se proponían hacer accesible la poesía y afirmar los misterios divinos sin entregarse a dudas. Por encima de la originalidad se situaba la capacidad transmisora de la poesía. El crítico enumera a poetas que destacaron dentro de los moldes imitados: Villon, Santillana, Ronsard, Shakespeare, y los poetas religiosos como San Juan de la Cruz, John Donne e incluso Lope de Vega en sus cantos populares. *Op. cit.*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 320-323, 331.

<sup>901</sup> *Op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>902</sup> *Op. cit.*, pp. 1-3.

<sup>903</sup> *Op. cit.*, pp. 15-17,29-30. No podemos entrar detalladamente en el concepto moderno del arte y del artista que se independiza del valor de su obra, dado que esas consideraciones excederían el campo de nuestro estudio. Para obtener más información puede ser útil el libro de X. Rupert de Ventós: *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.

<sup>904</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

El artesano está sujeto al *encargo*, y cuando mejor muestra la excelencia de su arte es cuando consigue realizar su obra precisamente aprovechando las mismas condiciones, limitaciones y obstáculos que dicho encargo impone. El artista moderno, por el contrario, parece considerar las condiciones limitadoras impuestas por el encargo como un atentado sacrílego a su *libertad* de hacedor de belleza. Esta incapacidad de responder a las exigencias determinadas de un trabajo a realizar denota en realidad, en el artista, una debilidad del Arte mismo considerado en su razón genérica<sup>905</sup>.

En *Fronteras de la poesía* extiende las mismas premisas al arte poético<sup>906</sup>. Coincide con la reflexión de E. D'Ors que veía la posibilidad de «bellas invenciones» dentro de los límites del oficio<sup>907</sup>. La aplicación del arte artesano en la poesía se concreta en el discurso de 1936 del propio Pemán. Señala que el poeta necesita de una técnica y del esfuerzo para encauzar la inspiración. Argumenta que la belleza precisa de contornos:

El fenómeno poético, tiene su parte mística y su parte ascética: su foco y centro de luminosa y rápida intuición, y su complemento y redondeo de constructivo trabajo racional<sup>908</sup>.

(...) el estimulante del fenómeno poético será siempre la idea, el conocimiento adquirido, el estudio; nunca el quietismo, el ocio, el vino o la morfina. La Poesía es un premio logrado de un gran esfuerzo; no el inesperado hallazgo de una gran pereza<sup>909</sup>.

(...) la obra plenamente poética es aquella que, en esbozo al menos, se intuye en todo su volumen y dimensiones. El poema logrado se nos aparece, no solo esencialmente claro y luminoso en su objeto, sino también en su perfil y contorno<sup>910</sup>.

Entonces es obra de arte, producto de cultura. Y toda cultura, por esencia, es una resta de *espontaneidad*. “No hay belleza sin ayuda -decía nuestro complicado Baltasar Gracián- ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio”<sup>911</sup>.

En adelante, Pemán subraya que la intensidad de inspiración exige un trabajo proporcionalmente intenso del intelecto<sup>912</sup>. Recuerda que los grandes poetas clásicos fueron unos buenos «artífices» y se reconocían como tales. Con ese motivo quiere revalorizar los componentes técnicos de la poesía, tales como la rima y la palabra y niega que la poesía tenga que ver con la locura que perjudique las facultades racionales. Cree que

---

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 161n.

<sup>906</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>907</sup> *Aprendizaje y heroísmo*, p. 23. Este pensador repetidas veces comentaba el mérito del esfuerzo artesano del artista también en *Nuevo glosario*, que contiene un apartado de “Glosas de artesanía” y “Saberes”. Cree que un poeta artesano tiene su razón de ser: «Yo aprendí muchas cosas del alma de los artesanos, (...) Y me figuro que este saber sigue siendo saber de poesía». *Ibid.*, p. 625.

<sup>908</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 120.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>912</sup> Compárese un planteamiento parecido de J. Maritain en *Fronteras de la poesía*, p. 62.



una poesía elaborada no suprime las grandes pasiones sino que las encauza<sup>913</sup>. En la posguerra reitera la convicción de que la vuelta a una técnica trabajada puede ser cura de la poesía del momento. Argumenta que los grandes artistas «eran idénticos y hábiles cultivadores de una técnica»<sup>914</sup>; y se identifica con los artistas artesanos porque aprecia su universalismo a fuerza de dominar perfectamente el material que manejaban (*OC*, I, p. 658).

El ideal artesano le incitaba a ceñirse a las exigencias de un género concreto sin mezclarlo con otro. Por tanto, a pesar de haber asimilado muchos recursos del vanguardismo, Pemán no intentó escribir poemas en prosa, tan típicos de las vanguardias, salvo unos fragmentos de *Poema de la Bestia y el Ángel*<sup>915</sup>. En 1933 declara: «Es una cuestión (...) de labor artesana. Todo consiste en que la poesía no sea prosaica, ni la prosa poética. (...) He procurado siempre ser fiel al género que he cultivado en cada instante, y aislarlo de las sugerencias de otros»<sup>916</sup>. Todavía en 1945 los intentos de mezclar prosa y poesía despertaban su sospecha: «No es legítima la borrosa y crepuscular indeterminación de las fronteras entre el verso y la prosa»<sup>917</sup>. En otra ocasión, lo artesano permite conocer la realidad:

Quiero rodear con ambición las cosas por todas las fachadas que tienen. Son las mismas cosas miradas desde ángulos diferentes. Mis versos, mis discursos o mis crónicas no son distintos. La “especialidad” no tiene que estar en el objeto o en el autor, sino en la técnica. Es una labor artesana<sup>918</sup>.

El poeta busca un fundamento de su ideario artesano en el cristianismo. Cree que lo que pertenece al campo de lo divino necesita «dolorosas delimitaciones» (*O*, III, p. 96; cf. pp. 26, 101). El concepto de la «Obra Bien Hecha» según E. D’Ors, lo entiende como una obra perdurable, independiente de los estados emocionales del artista y fruto del proceso de perfeccionamiento en el oficio<sup>919</sup>. En *Nuevo glosario* es un concepto propio de los grandes maestros del Renacimiento que conseguían crear una «Obra Bien Hecha» a condición de ejecutarla con amor<sup>920</sup>. En un ejemplar de *FB* de 1946, se encuentra la dedicatoria

---

<sup>913</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, pp. 124-125, 129-131.

<sup>914</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, p. 3.

<sup>915</sup> L. García Iglesias: ‘Poema de la Bestia y el Ángel’ de José María Pemán..., pp. 112-116.

<sup>916</sup> “‘El Divino impaciente’ (Autocrítica)”, *La vida literaria*, suplemento de la revista *España y América*, Cádiz, n° 82, octubre 1933, p. 1.

<sup>917</sup> “De la poesía contemporánea. Hacia el recobro de la persona”, p. 3.

<sup>918</sup> Citado en el prólogo de P. Paz Pasamar para la selección de versos de Pemán en *Poesía viva*, p. 11

<sup>919</sup> *Aprendizaje y heroísmo*, p. 50.

<sup>920</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 358.

manuscrita de J. M.<sup>a</sup> Pemán para E. D'Ors. Refleja la fidelidad del poeta al principio que le había estimulado desde la juventud:

Creo haber escrito  
con la moral artesana de  
la Obra Bien Hecha, este libro  
que no es para mí un  
libro más... ¿Me he equivocado?<sup>921</sup>

Esta nota sirve para entender el trasfondo de *FB*, el libro que culmina el ensayo y dominio de formas y técnicas muy variadas: de la influencia de Gabriel y Galán, del modernismo, del neopopularismo, del vanguardismo y del simbolismo<sup>922</sup>.

A semejanza de otras declaraciones teóricas de Pemán, la idea de la creación artesana se traduce en las reflexiones metapoéticas. Ya en “Lección de vida” (*NP*) cuando se refiere a una poesía *interior*, al mismo tiempo expresa la necesidad de *labrarla* (*O*, V, pp. 217-223). En “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” el sujeto lírico presenta su anhelo de una forma perfecta dentro de sus límites y no niega en el título que es una tarea *difícil*:

Cada estrofa, una figura  
sobre el cielo y sus añiles  
dibujada:  
tan precisa, tan segura,  
tan exacta de perfiles  
y acabada. (O, XIV, p. 175)

Dentro del ciclo de “Canto libre” el paradigma del dominio de la forma que trae libertad, no sólo en la poesía sino también en la vida, surge en “Introducción al canto libre” (*ibid.*, p.185) y en “Profesión de la pura belleza” (*ibid.*, p. 187).

Sin duda, el poema más explícito con alusiones a la escolástica es “Artesanía”, un manifiesto metapoético sobre el arte. El contenido aúna las tres cualidades del buen artista artesano: «humildad florida», «sencillez del esfuerzo», «dar en el blanco», que en *FB* se convertirán en los preceptos coordinantes del libro entero. Aquí se vinculan a la poesía clásica y se ven favorecidas por la paciencia del esfuerzo. El poema elogia las restricciones de las formas establecidas que suponían un reto para el artista. Interpreta que su pureza

---

<sup>921</sup> La dedicatoria se encuentra en el ejemplar de la biblioteca de E. D'Ors, en la actualidad perteneciente a la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, con la signatura C860/5905. Los subrayados son de J. M.<sup>a</sup> Pemán.

<sup>922</sup> P. Laín Entralgo aplica la categoría de la «obra bien hecha» a los versos neopopularistas de Pemán. En “La Andalucía en Pemán”, 1975, p. 23 [173].

interior se demostraba en saber llegar «más allá» dentro de un marco concreto. En el contexto de lo artesano observamos connotaciones religiosas («resistencia/ divina del volumen»). El poema defiende la *ascesis* artística y la necesidad del aprendizaje en el oficio poético. Según estos versos, esa actitud condiciona el potencial comunicativo. Traza un tipo de artista artesano humilde que carece de pretensiones proféticas. Al margen de lo medieval aparecen alusiones al mundo de la pintura y a la «música fecunda». De esta manera la idea de la creación artesana se vuelve universal para cada artista. Con la llamada a «volver» al ideario tomista propone esta solución al arte contemporáneo. Citamos unas estrofas de “Artesanía”:

Volver, volver a aquella tan precisa  
y reposada esclavitud de antaño...

(¡Ay, manos del Veronés:  
aquellas líneas seguras  
y aquellos verdes cercanos!)

¡Y sentir otra vez la resistencia  
divina del volumen bien medido  
sobre la seda de las manos!

Volver a concebir como columna  
lo que hoy es humo y vaguedad de canto.

Y restaurar la jerarquía  
del Aprendiz y el Artesano.

Y encontrar, otra vez, la fuente clara,  
que es música fecunda, del trabajo.

Y la humildad florida del esfuerzo  
y la paciencia.

(¡Manos  
de Cézanne, el asceta,  
que iban siempre volando  
más allá de sí mismo,  
en busca de ese cuadro  
perfecto, que los dioses  
solamente prometen a los castos!)

¡Sencillez del esfuerzo!  
¡Voluntad del trabajo!  
¡Basta de disparar contra las nubes!  
¡Es preciso, otra vez, dar en el blanco!

(OC, I, pp. 701-702)

El libro *SDM* aborda esos preceptos a través del poema “Manuel de Falla”: «Tu arte es el arte que el esfuerzo crea» (*O*, XVI, p. 432). En “Mar” se esboza una imagen de los límites que consiguen encauzar los anhelos del poeta. Al mismo tiempo ilustra el pensamiento tomista, es decir, que el hábito del artista pertenece a la esfera volitiva:

¡Qué ansia de ser perfecto,  
y qué ansia de encerrar  
la inquietud permanente  
de la vida, en los justos  
confines de una voluntad! (*ibid.*, p. 435)

El poema “Oda triunfal para los remeros del club náutico de Cádiz” trata de circunstancias intrascendentes en tono popular, sin embargo describe la misma amalgama de disciplina y libertad dentro de un molde, esta vez aplicado a la vida en general: «la nueva armonía del juego que sabe/ verter en la norma de la disciplina/ toda la elegancia de la libertad» (*ibid.*, p. 437). Este razonamiento se sostiene en “A una mujer que le tenía miedo a la vida”. El arte se define como lucha con la forma que saca las cosas de la «Nada». El trabajo se realiza por la amorosa inspiración divina y se somete a las normas a fuerza de observar las leyes vigentes del mundo creado (*OC*, I, p. 692). Otro poema, “La canción olvidada”, posterior a *FB*, recoge el mismo motivo (*O*, XIV, p. 214). El papel del poeta artesano implica la conciencia de humildad ante el oficio poético. Así en “Confesión” el sujeto lírico se presenta a sí mismo: «Yo no soy más que un pobre trabajador paciente./ Mi Genio es el trabajo; mi Gloria es serle fiel». Lo acompaña la paradoja de que esta labor esconde las pasiones del poeta (*ibid.*, p. 665). En *FB* permanece la misma actitud en los versos de “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”: «Yo... no soy más que poeta» (*O*, V, p. 82).

A modo de resumen, J. M.<sup>a</sup> Pemán ciñe su práctica a la teoría. Entre las realizaciones prácticas de su concepto artesanal de la poesía podemos destacar:

- la búsqueda de la exactitud y sencillez de forma, que paradójicamente remiten a la infinitud;
- la importancia concedida a la maestría, ensayo y dominio de la técnica;
- la aparente sencillez como fruto del trabajo consciente y refinado;

- la frecuente repetición de motivos y ritmos en diversas configuraciones con el fin de alcanzar destreza en su uso, pero también para «rodear con ambición las cosas por todas las fachadas que tienen»<sup>923</sup>;
- las declaraciones de la *humildad* artística ante unos límites de los que no intenta escapar sino que los afirma;
- el dominio artesano de la materia poética se convierte en prueba del dominio de la realidad;
- el dominio de los estilos y técnicas como posibilidad de ser universal en el arte;
- la conciencia del papel servicial del arte;
- reconocimiento de la presencia de límites en la creación, por tanto, el poeta reconoce las formas y normas de la creación poética como reflejo del orden divino establecido;
- evita mezclar los géneros porque cree que cada uno tiene normas de perfección distintas;
- el tratamiento de las leyes formales como reto para encontrar novedad sin desprenderse de ellas<sup>924</sup>;
- las frecuentes alusiones a una *lucha* con el material disponible; el dolor del artista que intenta introducir sus aspiraciones en perfiles;
- el énfasis en el papel de la inteligencia y voluntad en la creación, la importancia de la formación racional (filosofía, arte, teología) para crear con la conciencia de las fuentes y del destino de la poesía;
- la constante preocupación por elaborar una poética que sistematice las innovaciones poéticas de las décadas anteriores, para convertirlas en formas universales que continúen la tradición;
- la búsqueda de una forma que sea bella y que al mismo tiempo sea apta para transmitir una belleza superior;
- el tratamiento de la poesía como herramienta para conocer la realidad;
- un continuo mirar hacia el lector, al que se dirige en numerosos poemas prologales para propiciarle el aprovechamiento de la poesía;
- la intención de hacer accesibles al entendimiento los atributos de la divinidad, por medio de la analogía;

---

<sup>923</sup> *Poesía viva*, p. 11.

<sup>924</sup> Sirva de ejemplo los abundantes poemas religiosos que aprovechan los recursos de la poesía popular, o los sonetos al estilo del Siglo de Oro que al mismo tiempo introducen contenidos nuevos.

- fidelidad a los principios de creación a lo largo de toda la trayectoria poética (en lo referente a lo artesano, pero también a otros preceptos: las certezas trascendentales, la *idea*, el conocimiento, etc.).

#### 2.2.4. La *idea* de las cosas y del poeta mismo plasmada en la poesía.

Dentro del concepto del artista artesano, del ideal de conocimiento tomista y del platónico se inserta otra noción asimilada por Pemán que es la *idea*. A semejanza de los casos anteriores, el poeta aclara su significado en prosa y en verso<sup>925</sup>. El centro de la filosofía de Platón lo constituye su «teoría de las ideas». Usó el término *idea* para designar la forma de una realidad. El conocimiento que ofrecía tenía como objeto *lo que es* en verdad real, en contraste con lo que sólo lo es en apariencia. Para Platón lo que es real tiene que ser fijo e inmutable. Una *idea* significaba tanto como la belleza, independiente de los objetos visibles que sólo participan en ella<sup>926</sup>. En 1921 Pemán extrae estos rasgos:

Construir científicamente significaba para Platón construir empleando como materiales *ideas puras y absolutas*, que constituían el único fin y objeto de la *ciencia*, de cuyo campo están excluidas cosas *visibles* y las sombras de dichas cosas.

Ahora bien, estas ideas, con las que está construida la *República*, constituyen, dentro del sistema platónico, un concepto muy distinto a lo que hoy entendemos generalmente por idea, cosa que importa mucho aclarar.

*Idea* hoy día, es algo puramente subjetivo e íntimo, que sólo existe en la mente del que la concibe; pero para Platón, la *idea* no era un aspecto o una forma puramente interna, sino una *esencia*, con existencia real e independiente y anterior a los objetos reales que ella luego produce, de tal modo que, si éstos desaparecieran en absoluto, no por eso dejaría de existir ni se destruiría la idea pura de ellos, que existiría por sí misma, como existiría el sol aunque no tuviera objetos por alumbrar (...) podremos decir con Stahl, que vienen a ser como los prototipos o planes de la creación, existentes en la mente divina<sup>927</sup>.

En la poesía de Pemán observaremos el deseo de acercarse a una *idea* única y superior con respecto al ser humano. Persigue un ideal que para él es divino e intenta

---

<sup>925</sup> Si recordamos el impacto que a Pemán le provocó la lectura de *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, y su propia tesis doctoral sobre Platón, es más fácil entender el primer camino a través de estos libros.

<sup>926</sup> Cf. R. Bayer, *op. cit.*, pp. 34-43.

<sup>927</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de "La república" de Platón*, pp. 183-184.

conocerlo como la realidad que encierra el universo entero. En sus versos, la *idea* es inseparable de la poesía por su poder de síntesis de lo más variado<sup>928</sup>.

Otra variante, de origen tomista, lleva a través del mundo visible y se asemeja al planteamiento platónico. El poeta contempla un bloque de fenómenos externos o internos, percibe en síntesis su *idea*, llega al conocimiento de lo que asimila y lo plasma en versos. En ambos casos la *idea* aparece acompañada por expresiones de lo exacto, numérico, sintético, celeste y universal. Del pensamiento aristotélico-tomista procede la búsqueda de una palabra que exprese la *idea* y que sólo entonces tendrá valor en un poema. De ahí que el poeta artesano evite palabras superfluas e inexactas, que no tengan que ver con la realidad de lo que describen. Ésa es la conclusión que se desprende del texto pemaniano “La creación del tópico”:

El itinerario mental, lógico y sencillo, es aquel que le gustaba a Santo Tomás: el que empezaba por encararse con las cosas, extrae de ellas las ideas y las expresa con palabras. Según este mecanismo, pues, la palabra está respaldada, como los billetes de Banco, por una “cobertura-oro” que es la realidad de las cosas. Es ésta estación de partida del itinerario mental la que da a éste solidez y claridad (*OC*, VII, p. 519).

Volvemos a los textos de N. Poussin, J. Balmes y J. Maritain para destacar otros puntos de contacto entre ellos y Pemán. Según su posición de servidor artesano del arte, N. Poussin enumera cuatro elementos indispensables para realizar una obra maestra: la materia, la idea, la estructura y el estilo. Es decir, la *idea* se deriva de lo visible y pasa por contornos exactos. El pintor subraya que la *idea* es la esencia invisible de las cosas, sin embargo, se traduce en formas aparentemente sencillas<sup>929</sup>. Según esta interpretación, cuanto mejor consigue el artista artesano plasmar la trascendencia de una cosa en la materia visible, tanto mayor es su genio. De esta manera, Poussin repite el esquema confirmado también por J. Maritain en *Arte y escolástica*: «El arte es ante todo de orden intelectual, su acción consiste en imprimir *una idea* en una materia; reside, por tanto, en la inteligencia del *artifex* (...)»<sup>930</sup>. En *Fronteras de la poesía* el filósofo se centra en el ideal común a todas las *ideas*<sup>931</sup>. Explica el sentido cristiano de las *ideas* que sólo desde la óptica

---

<sup>928</sup> De acuerdo con el platonismo que creía estéril al arte que no abordaba *ideas*. M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 1, pp. 24, 43-44.

<sup>929</sup> «En cuanto a la idea, ésta es pura hija del espíritu, que se ocupa de las cosas, como fue idea de Homero y de Fidas el Júpiter Olímpico (...) El dibujo de las cosas debe ser de tal forma que exprese la idea misma de las cosas. Que la estructura o la composición de las partes no sea rebuscada, ni penosa, ni trabajosa, mas similar al natural». *Op. cit.*, p. 150.

<sup>930</sup> *Arte y escolástica*, p. 15.

<sup>931</sup> *Op. cit.*, pp. 13-14.

del ideal pueden conocerse<sup>932</sup>. La *idea* es sintética y es lo que posibilita una obra *bien hecha* y *perenne*<sup>933</sup>. Maritain enlaza la *idea* con el conocimiento y con la música. Desde esta perspectiva evoca la figura de Ch. Baudelaire que a su propia manera también creía en artesanía e índole platónica de *idea* en la poesía: «La música de la idea del espacio. Todas las artes, más o menos; puesto que son *número* y el número es una traducción del espacio»<sup>934</sup>. Es importante esta evocación, dado que más adelante veremos que Pemán también unía la música y el número del espacio con la *idea*. Al mismo tiempo, hay que remitir a su interés por el simbolismo. La *idea* entendida como cierta síntesis de una cosa, le ofrecía la posibilidad de recurrir al símbolo, que por naturaleza sintetizaba la imagen de la realidad.

J. Balmes en *El criterio* insiste en los mismo puntos: que la *idea* es un conocimiento sintético y global de una cosa, que se sitúa fuera del objeto y dentro del artista<sup>935</sup>. Se apoya en el pensamiento tomista para destacar que la *idea* es tanto más perfecta cuanto más simple y exacta<sup>936</sup>. Plantea la paradoja de la sencillez de lo infinito y explica que se debe al origen de todas las *ideas* en Dios. Más adelante argumenta que las observaciones hay que asociarlas en referencia con algún punto más elevado que hace que se sinteticen<sup>937</sup>.

En el discurso de 1936, J. M.<sup>a</sup> Pemán pronuncia frases que resultan un calco bastante fiel de las reflexiones de Balmes, en cuanto a la referencia al tomismo, la sencillez y el origen de todas las *ideas* en Dios:

Por eso, según una altísima doctrina de Santo Tomás, el discurrir es señal de poco alcance del entendimiento. El grado de altura de la inteligencia, contra lo que muchos creen, está en la razón inversa del número de ideas, porque a la medida que la inteligencia se eleva es más intuitiva y entiende las cosas en un número menor de ideas más claras. Los intelectuales mediocres al uso tienen muchas ideítas con las que hacen juegos malabares. En cambio los aristócratas del entendimiento, los Genios, los poetas, tiene pocas ideas pero fundamentales acercándose así a los bienaventurados que todo lo ven directamente en la esencia divina y al propio Dios que sólo tiene una sola idea que es Él mismo...<sup>938</sup>

---

<sup>932</sup> «(...) sólo en Dios aparece perfectamente, porque ve en sus Ideas todas las maneras cómo su esencia puede manifestarse, y que produce las criaturas según su modelo (...) Solamente aquí en las cumbres de la divinidad, la idea como forma artesana logra la entera plenitud requerida de suyo por su noción». *Ibid.*, p. 15.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>934</sup> Cit. *ibid.*, p. 182n.

<sup>935</sup> *Op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>937</sup> «Si bien se observa, toda cuestión, y hasta toda ciencia, tiene uno o pocos puntos capitales a los que se refieren los demás. En situándose en ellos, todo se presenta sencillo y llano; de otra suerte no se ven más que detalles y nunca el conjunto». *Id.*

<sup>938</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 115.



Balmes cree que la *idea* es un factor que coordina los afectos y la voluntad, es decir, que incluye la verdad y la moral que les sirve de guía e impide su desequilibrio<sup>939</sup>. En 1969 se publicó el libro de André Frossard *Dios existe, yo me lo encontré* prologado por J. M.<sup>a</sup> Pemán. A pesar del transcurso temporal, el poeta sostiene un planteamiento similar: la concepción de una *idea* es reto de la existencia humana y necesita el apoyo de la trascendencia para convertirse en un ideal:

Gloria del ser humano es engendrar o poseer la idea. Pero lo más sugestivo es que toda idea, como un lápiz al que se le saca la punta, sólo es plenamente eficaz cuando se le añade ese sufijo metálico y campanero que la convierte en ideal. El ideal se fabrica de pronto, fulgurantemente: pero no ahorra idea, sino que, al contrario, las aumenta y multiplica porque ya saben de dónde vienen y a dónde van<sup>940</sup>.

Estas palabras presentan la *idea* como meta que exige ser conquistada con un esfuerzo racional. Es la trascendencia del «ideal» lo que la sublima. Coincide con Balmes al verla en el interior del hombre. Cree que es un fenómeno que implica la posesión de lo que sintetiza. Veremos en el transcurso de nuestro estudio que la poesía de Pemán reitera las expresiones de posesión de lo que conoce en *idea*. Será la posesión de las cosas, de sí mismo, de los valores trascendentes. En *El agustinismo del pensamiento contemporáneo* Pemán recuerda que la *idea* es fruto del conocimiento de cosas inferiores que por el entendimiento elevamos a nuestro nivel. Añade que mejor no pretender encerrar en *idea* lo que es superior al ser humano, ya que significaría *achicarlo* a la medida de esquemas mentales humanos. Explica que a lo que excede el entendimiento hay que amarlo por la voluntad tal como es y entonces se le *conoce*<sup>941</sup>.

Pasamos ahora a las definiciones poéticas de la *idea*, que ayudan a verla como uno de los ejes de la poética pemániana. En *VS* aparece una leve alusión a la *idea* como interiorizada en “La Virgen de mi parroquia”: «¡Ay, yo tengo guardada una idea/ en lo más escondido del alma»<sup>942</sup>. El ideal perseguido por los hombres en sus sueños domina los versos de “Los cuentos eternos” (*NP*). Traduce la «Lucecita de ideal» o «palacio del Ideal» como el objeto de añoranza *divino* y que da sentido a la vida. Citamos un fragmento:

¡Linda princesa encantada  
en una cueva escondida,  
tanto más ambicionada

---

<sup>939</sup> *Op. cit.*, p. 151; cf. p. 97.

<sup>940</sup> *Op. cit.*, Madrid, 1969, p. XVI.

<sup>941</sup> *Op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>942</sup> *De la vida sencilla, Poesías originales*, 1923, p. 38.

cuanto menos conseguida!  
 No sois la quimera vana  
 de unos imposibles cuentos,  
 sois vagos presentimientos  
 de las ansias de mañana;  
 sois el sueño que anida  
 en nuestro pecho, y convida  
 nuestras almas a soñar.  
 Quimera loca y fingida...  
 ¡cuántas veces en la vida  
 te volveremos a encontrar!

(O, XIV, pp. 56-57)

Dentro de “Segundo cancionero”, en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” el poeta aclara el sentido de la *idea* que se esparce entre todas las criaturas y aproxima al conocimiento de Dios. Al mismo tiempo subraya que ella se percibe por la inteligencia y se revela dentro de unos límites exactos del poema. Indica que la *idea* condiciona la forma de la poesía. El poeta elige la rosa como un objeto representativo para concebir una *idea*. No es un procedimiento casual, sino fruto de la influencia de Juan Ramón<sup>943</sup>. A este concepto se refiere Pemán en uno de sus discursos, donde distingue entre una imagen científica de una rosa y su *idea*, que surge dentro del hombre, resume la naturaleza de todas las rosas a la vez y, por tanto, lleva a su posesión. Ve a los poetas como predestinados a transmitir la *idea* de un objeto:

La interpretación científica del universo *lo deja fuera de nosotros*, no nos pone en contacto con él ni nos da su posesión. (...) Los poetas son los que nos dan la posesión del universo. El conocimiento que tenemos de una rosa, la impresión total que ésta nos produce, no es la resultante de las descripciones de los botánicos, es la resultante de una noble y larga tradición literaria y poética. (...) La rosa que está en nosotros, la que espontáneamente asocia nuestra conciencia a la visión del objeto o a la audición de su nombre, es la rosa de Anacreonte y de Rioja: la rosa de los poetas: esa rosa típica que es una síntesis de ideas, imágenes y sentimientos, elaborada a través de los siglos, por esos luminosos poseedores de las rosas, que son los poetas<sup>944</sup>.

La teoría se convierte en el contenido poético sobre todo en “La rosa”:

Esta Rosa que yo canto  
 no es de las rosas aquellas  
 que tú ves en el jardín.  
 Sino aquella única Rosa  
 que es perfección y es idea  
 de donde tomaron todas  
 las rosas forma y perfil.

(O, XIV, p. 154)

<sup>943</sup> La *idea* en relación con Juan Ramón surge en “Juan Ramón habla con su muerte” («mi sentimiento y mi idea») (OC, VII, p. 55).

<sup>944</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 118.

Este manifiesto en versos intenta trazar una poética que además de los fines estéticos, describa la realidad visible expresando su *idea* subyacente a la forma. Una rosa poética que sintetice la belleza y sea fruto del conocimiento interno reaparece en “Clasicismo”: «¡Qué tranquila la Belleza:/ rosa sin tallo en el vaso/ de un pensamiento!» (OC, I, p. 699). A semejanza de “Cuerpo” (PS) donde expresa el concepto de que las *ideas* sólo se conocen por la inteligencia<sup>945</sup>:

Y la sencilla planta:  
victoria de la idea  
donde la Inteligencia se recrea  
y la Razón, como una alondra, canta. (O, V, p. 210)

En “Doce fragmentos apasionados” las rosas aparecen cuando el poeta intenta captar la *idea* de ellas y del mundo. La descubre en la poesía que transmite la naturaleza sintética de la belleza al margen de las emociones (OC, I, p. 688). La expresión de la «Idea» de las cosas constituye la meta de aspiraciones del poeta en “Anhelos y límites” (*ibid.*, p. 754). En “Epístola a Adriano del Valle” es la naturaleza intrínseca de una criatura, que excede su nombre formal: «es cada cosa/ idéntica a sí misma, como el día/ en que Dios en el alba jubilosa/ del mundo, fué con verbo sin idea/ dando nombre a la fuente y a la rosa» (OC, I, pp. 581-582). En otra ocasión, en “Ser” (PS) forma parte de la comunicación entre Dios y los hombres (O, V, p. 203). La belleza se sintetiza en la armonía del cuerpo femenino en “Soneto”. El poeta la une con número y música: «hecha idea/ nada turbe tu plástica armonía» (OC, I, p. 680). La misma amalgama del número, el conocimiento y la música aplicados al arte en que se imprime una *idea* se halla en “Manuel de Falla” (SDM) (O, XVI, p. 432) y “A Rabindranath Tagore desde España” (OC, VII, p. 63).

FB amplía la perspectiva, y la *idea* se entiende como síntesis de lo que es el ser humano. En la segunda “Soledad” es la expresión de la intimidad del poeta, no compartida por otros: «De todos desconocido/ -¡ay, soledad de la idea!», y se relaciona con la persecución de algún ideal (O, V, p. 28). Se convierte en síntesis simbólica del hombre en “Soledad 15-Idea del jardín” que aúna las características de la *idea* propias de Pemán y transmitidas por el platonismo: la inteligencia, la posesión, la música:

Jardín todo en mí hecho idea.  
jardín de pensadas flores.

Tu luz, en mí, ¡cómo crea

---

<sup>945</sup> Cf. R. Bayer, *op. cit.*, p. 89.

ya sin brisas ni colores,  
el volumen de la tarde!

¡Cómo arde  
de nueva luz infinita  
ya ese jardín todo mío!

¡Cómo grita  
su deseo de ser frío  
mármol de pensar eterno,  
sin verano, sin invierno,  
todo inmóvil... todo mío!      (*ibid.*, pp. 36-37)

Observamos la exactitud con que incorpora el platonismo para el que una idea es sencilla e inmóvil<sup>946</sup>. Llama la atención el contraste entre el equilibrio de una razón inmutable y los términos positivos de luz y plenitud que le acompañan. Aquí la síntesis supone la posesión de sí mismo que comprende la belleza, la infinitud, la claridad y el silencio de las pasiones («sin viento», ausencia del «río») (*ibid.*, pp. 36-37).

La tercera parte de “Propósito” presenta la *idea* como una naturaleza verdadera y autónoma del sujeto lírico, que apunta al ideal divino del que participa. Es otro de los poemas que condensa el platonismo en la poesía pemaniana. Remite el amor, alude a la geometría del espacio y a la armonía platónica regida por el número (*ibid.*, p. 78). El sujeto lírico en “Del Dios-Hombre” se identifica con la «Idea» de sí mismo que lleva dentro y desde ella quiere dirigirse a Dios, otra vez en términos musicales (*ibid.*, p. 70). La «Idea» con origen en Dios se reafirma en el soneto “Sentimiento” (*O*, XIV, p. 226). Se menciona en “Testamento” en estrecha unión con la belleza (*ibid.*, pp. 280, 283-284).

Dado que el poeta con frecuencia recurre a las enumeraciones de objetos, podemos interpretarlas como deseo de captar la *idea* que encierran y, sobre todo, transmitirla poéticamente en síntesis. En “A Carlos Murciano” vemos que diversas cosas acercan la idea emparentada con un ideal y aluden a ella: «aguas y estrellas, vientos y rosales,/ y el trigo al pie del muro de la Idea» (*OC*, VII, p. 74). Así que la *idea* derivaba de Dios como un ideal supremo y se concebía en un conocimiento sintético de las cosas. El poeta perseguidor de una obra perfecta, pudo asegurar su perennidad cuando conseguía componer versos que encerraban la *idea*.

---

<sup>946</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas...*, p. 29.

### 2.2.5. La belleza e infinitud dentro de los límites de una forma.

Para la poesía, la vida y el alma humana, el poeta propone la ley universal de necesidad de *contornos*. La existencia de perfiles y fronteras se comprueba en varios aspectos y circunstancias: en la tradición (“Exorcismos”, “Cádiz desde la bahía”-*SDM*), el amor humano (“Soneto 5” de “Poesía humana”), entre la vida y la muerte (“Soledad en la muerte”-*FB*), diferentes estados anímicos (“Soledad 14”-*FB*). También en “Nocturno I” (*FB*) la ausencia de contornos es propia de la sinrazón de la noche.

La plenitud de la creación se vislumbra dentro de unos límites perfectamente diseñados y lo suficientemente exactos como para adentrarse en las dimensiones infinitas. En muchos casos la *geometría* de la creación aparece en el contexto amoroso, así que podemos hablar de una *geometría de amor*. Tal como vemos en “Mediodía” (*O*, XIV, p. 188), en “Niebla”: «Ya todo nos rodea en la inminencia de un límite perfecto» (*ibid.*, p. 189); “Alameda” (*RR*): «Solas masas y sombras, con seguro,/ claro perfil, mantienen su entereza». En “Balada de la dudas del lego” (*RR*) la misma valoración positiva se aplica al conocimiento humano («límite y perfección de pensamiento»). En “De las criaturas 1” (*FB*) la creación está construida con una «Clara geometría».

En “Profesión de la pura belleza” el poeta declara que la belleza es insumisa a toda ordenación y, sin embargo, se define por «perfección del número» (*O*, XIV, p. 187). Aprende de la naturaleza a tolerar los límites corporales humanos que delinean la existencia de lo infinito, presente en el ser humano. Así en “Mar” (*O*, XVI, p. 453), “A una mujer que le tenía miedo a la vida” (*OC*, I, p. 692), en “Anhelos y límite” y “Anhelos creador” (*ibid.*, pp. 754, 760).

En *PS* aparecen fronteras agudas entre la razón y la fe, a veces en combate (“Advenimiento”, “Ante-conocimiento de Dios”, “Hallazgo del ser absoluto”). Un problema similar se plantea en “Nocturno I” (*FB*) y “Proclamación de la exactitud” (*FB*), donde la razón humana tiene que ceder para cruzar la frontera de la presencia divina. En “Dolor” (*FB*) el poeta construye la antítesis entre lo indefinido de la esperanza que, sin embargo, también se encierra en *perfiles*. Asimismo, en “Regina Mater” (*OC*, VII, p. 46) y “Por el viento en la noche” (*PS*) es la sabiduría divina la que se conoce «por el perfil de la azucena». También en “Oración a la luz” (*FB*) Dios se revela en una «segura/ línea inmortal». En “Poesía sacra” de los años 50-60 vuelve a observar esa paradoja de la belleza visible en el Dios-Hombre en “El poeta a la mujer Verónica” (*O*, II, p. 53).

El poeta traslada las leyes de la naturaleza al campo metapoético, en “Introducción al canto libre”, “Artesanía” y “Oda triunfal para los remeros del club náutico de Cádiz” (RR). En “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” parte de un planteamiento metapoético, y concluye con una moraleja aplicable a la vida humana en general, que el enfoque dado por los límites permite adentrarse en la lejanía. Presenta la moral sujeta a los *perfiles* de la conciencia (O, XIV, p. 179). La misma tonalidad permanece en FB en “Propósito 1”, que expresa un lema vital:

Vivir con tan fino tiento  
que, presa en cada momento  
la leve vida insegura,  
alcance la línea pura  
de un tranquilo monumento. (O, V, p. 77)

En “Propósito 3” el poeta desea que la *idea* de su ser tenga contornos. Los precisos perfiles del cuerpo humano encierran anhelos infinitos, como en “Romance de la brisa” (OC, I, pp. 379-380). En PS el poeta expone su concepto de la *geometría* a base de la experiencia humana de tener contornos. En “Cuerpo” expresa la perfección, es compatible con la infinitud que encierra, e indispensable para llevar el alma a la humildad (O, V, pp. 207,209). El verso «No hay perfume sin flor» encuentra su eco dos décadas más tarde en “Dios”: «no es un olor sin cuerpo». En “Conciencia de mi libertad y mi ser” (PS) vuelve a la idea de que los *perfiles* y *umbrales* del cuerpo aseguran la identidad frente al mundo. Son también fronteras de la razón y de la muerte (*ibid.*, pp. 212-213). Las fronteras entre varias experiencias permiten reflejar la dualidad presente en el hombre en “Con lumbre de sol poniente” (O, XIV, p. 158). En “Presencia de Dios” las limitaciones físicas realzan la contigüidad de lo humano y lo divino (OC, VII, p. 39)<sup>947</sup>. El encuentro de dos seres humanos será la confrontación de sus límites independientes en “Intelecto de amor” (O, XIV, p. 193). La cualidad de perfección y nociones geométricas se atribuye al cuerpo femenino en “Canción votiva” (OC, I, pp. 670-671), “Soneto 11” (*ibid.*, p. 680), y en “Ocho canciones de amor” (“Segundo cancionero”).

---

<sup>947</sup> Podemos percibir la coincidencia con San Juan de la Cruz, para quien las *fronteras* eran «rebeliones de la carne contra el espíritu» en el *Cántico. Obras completas*, p. 453. Á. L. Cilveti: *Introducción a la mística española*, p. 222.

## 2.2.6. La poesía como forma de conocimiento y posesión.

El conocimiento como finalidad de la poesía es un concepto reiterado por Pemán tanto en su obra poética como en su prosa. Tiende a ser sintético, suprarracional, instantáneo pero precedido por el acto de contemplar varios aspectos de un objeto o fenómeno. La poesía es la única capaz de transmitir este conocimiento, dada su facultad de elevarse por encima de estrechos conceptos científicos. Excede los límites tanto de lo sentimental como de lo didáctico. Es fruto del *pensamiento* poético, distinto al racional. En su tesis doctoral el poeta señala que en Platón «sólo el entendimiento puede apacentarse» en la contemplación del bien, de la belleza y de la *idea*<sup>948</sup>. Además varias *ideas* constituían una «ciencia»<sup>949</sup>. En el mismo año (1921) Pemán cita a M. A. Cano, un clásico colombiano: «La poesía no es humana música de palabras, sino celeste música de pensamientos»<sup>950</sup>. En 1936 bajo el lema de “La poesía como forma de conocimiento” recoge las ideas de Brémond, Balmes, Maritain y otros, para esclarecer su poética. Define que se trata de un «conocimiento más rápido y luminoso». Remite a los autores antiguos: a Sócrates que distinguía el conocimiento racional y el aprehendido por el amor, o a Platón que excluyó de su *República* a los poetas, como a los poseedores de otra «Inteligencia»<sup>951</sup>. La inteligencia poética es comúnmente conocida como la «Musa» o la locura, que trabaja dentro del poeta que la transmite a sus lectores:

Cuando el poeta experimenta en sí verdaderamente el fenómeno poético y logra que éste se trasmita a los lectores, lo que ocurre en el poeta, y también más débilmente en el lector, es que ambos *conocen* el asunto del poema con un nuevo y superior modo de conocimiento, más real, sintético e inmediato que el conocimiento racional. (...)

Tenemos, pues, que al lado de la carretera arenosa del conocimiento discursivo, hay una veredilla, una trocha llana y florida que es la intuición. Por ella se llega de un modo más alegre y más ágil a las cosas. Por ella transitan los poetas: y por ella desde hace siglos se nos venían escapando de la vista<sup>952</sup>.

---

<sup>948</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*, pp. 23-24n.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>950</sup> “Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana”, p. 15.

<sup>951</sup> *Op. cit.*, pp. 110,115.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 114.

En un discurso ante la RAE en 1954 reitera el mismo problema con idénticos argumentos<sup>953</sup>. En los años 40 el poeta enlaza con el discurso de 1936 y añade unas notas más. Parte de lo que la poesía *no es*:

Yo he llegado a la certeza de que la naturaleza de la Poesía es ésta: no un modo de sensibilidad, ni de expresión, ni de emoción, sino “una forma de conocimiento” (...)

Por eso no hay poesía mientras no hay posesión sintética, comprensiva y total del objeto; por eso no hay Poesía sin una absoluta claridad y lucidez interior. Nada hay en ella que denote su procedencia de la zona siempre penumbrosa y crepuscular del sentimiento, ribera de la animalidad. Todo denota en ella agudeza intelectual, aristocracia angélica. Conozco, contra lo que muchos creen, buenos poetas fríos y casi insensibles; no conozco poetas ininteligentes (...).

Hubiera de ser la Poesía modo de sensibilidad y habríame de parecer esa anchura y dispersión, inquietud enfermiza. Hubiera de ser la Poesía manera de expresión y habríame de parecer esa amplitud despilfarro formal, derramamiento retórico. Pero si es “forma de conocimiento”, ello me parece, muy en su punto, gala y característica de la más amplia, imperial y colonizadora de las facultades humanas (*OC*, I, pp. 659-660).

El resultado más sustancial de la poesía es una visión sintética de la realidad que necesariamente lleva a una cierta simplificación. Facilita un acceso tan inmediato y total a la realidad que el poeta entra en su posesión<sup>954</sup>. Pemán está convencido de que la poesía es la única vía válida para asimilar este conocimiento e introducirlo dentro del poeta y del lector: «Las cosas no se conocen del todo hasta que se conocen poéticamente»<sup>955</sup>. La validez del conocimiento transmitido en la poesía se indica en el poema “Clasicismo”: «haz siempre pensativas tus bellezas/ y tus verdades dilas siempre en verso» (*ibid.*, p. 699). Otra vez percibimos que este planteamiento hace eco de las palabras de J. Maritain en *Fronteras de la poesía*. El filósofo subraya que el artista y el poeta conocen a través de su obra a condición de que esté «acabada»<sup>956</sup>.

J. Balmes acentúa el conocimiento de las cosas mediante sus formas sensibles. Determina que éste necesariamente se sustrae de algo más que el intelecto, dado que

---

<sup>953</sup> “Discurso de contestación”, en *Algebra del lenguaje. Discurso leído el día 1 de abril de 1954, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Julio Rey Pastor, Madrid, Real Academia Española, 1954*, pp. 63-76. Reproducido en *OC*, VII, pp. 715-728.

<sup>954</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 115. La previa lectura de H. Brémond enriqueció este razonamiento. Al margen de su reflexión sobre la poesía pura, el abate francés cree que la poesía aborda un conocimiento distinto del racional. A su juicio se caracteriza sobre todo por su eficacia de síntesis que se representa en un símbolo. Éste une la experiencia sensorial, racional y del «corazón»: «Lo sintético, lo que se distingue de una percepción analítica, (...) es el estado poético mismo, entendiéndolo por él esa experiencia particular, inefable, intraducible, por donde el poeta toma íntimo contacto con las realidades que lo inspiran». En H. Brémond: *La poesía pura*, pp. 34,92,119.

<sup>955</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 117-118. Cf. *OC*, I, p. 659.

<sup>956</sup> *Op. cit.*, pp. 146,154. Para Aristóteles el arte facilitaba el conocimiento por ser imitación de acuerdo con su concepción mimética. Cf. G. Vattimo: *Poesía y ontología*, Valencia, Universitat de València, 1993, p. 86. En la composición interior de poemas, Pemán suele partir de un cuadro mimético que le lleva a la síntesis.



incluso una sola persona ve la imagen alterada de objetos según su subjetividad. Por tanto, un objeto debe ofrecerse en síntesis de sus aspectos y ser mirado por todos los puntos posibles<sup>957</sup>. Si recordamos el afán de Pemán de «rodear con ambición las cosas por todas las fachadas que tienen» con un esfuerzo artesano, concluimos que es un procedimiento de conocer el mundo y ofrecer su síntesis en una *idea*<sup>958</sup>. A veces se trata de empezar por una observación analítica que se conduce a síntesis (*OC*, VII, p. 461). Una síntesis que protege el misterio y puede ser remedio de la fragmentación moderna: «Yo creo que el humanismo moderno cerradamente existencial y analítico necesita, como toda ciencia, para renovarse, un respiro de síntesis (...). Se ha suprimido en lo humano demasiada cantidad de lo misterioso» (*ibid.*, p. 462).

El poeta cree que el conocimiento poético también necesita de reglas. Requiere un punto de observación alto para abarcar más matices. Las *ideas* convergen en el ideal que las genera<sup>959</sup>. Y también, con el trasfondo del tomismo, ve la solución en aferrarse a la divinidad que garantiza el punto de referencia más elevado<sup>960</sup>. La idea se vuelve más precisa en el prólogo de 1947. Es la alta perspectiva lo que justifica el enfoque en objetos pormenorizados:

Mientras más alto se eleva uno más cantidad de tierra y paisaje se divisa. El campo de la Poesía debe ser más ancho que el de la Ciencia y la didáctica, cuanto más alto es el punto de mira. (...) Así fray Luis de Granada, en el *Símbolo de la fe*, porque conoce a Dios, habla tan bien de los granos de la espiga y de las hojuelas del nardo (*OC*, I, p. 660)<sup>961</sup>.

En *Confesión general* subraya: «para abarcar mucho paisaje conviene empinarse a un mirador alto; y ¿qué mirador más alto que la ciencia de Dios?» (*O*, XVII, p. 45). En el pensamiento de J. Maritain aparece la misma convicción en *Fronteras de la poesía*, donde dice que la *idea* se entiende sólo «en las cumbres de la divinidad»<sup>962</sup>.

---

<sup>957</sup> *Op. cit.*, p. 2. Cf. p. 72.

<sup>958</sup> Cf. *Poesía viva*, p. 11.

<sup>959</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*, pp. 23,25.

<sup>960</sup> «[en el conocimiento] que sea directo e intuitivo, obtenido mediante un vuelo más rápido y una comunicación más inmediata, hay siempre al principio y al fin del camino, sea éste más o menos directo, la realidad de un Ser, de un Objeto que, de un modo u otro, se corresponde con nuestro Pensamiento. (...) porque a la *intuición* se la supone también en todo momento, como a la *reflexión*, condicionada por el Ser: por el objeto, por la realidad externa, que dará, en consecuencia, al poema construido sobre intuiciones, el orden y la coherencia que la realidad lleva siempre en sí misma». *Ibid.*, p. 140.

<sup>961</sup> La idea de síntesis desde un punto alto puede justificar el interés del poeta por el esquema ignaciano de meditaciones aplicado en sus versos, ya que los *Ejercicios* ignacianos, y en especial su *Fundamento*, tienden a este tipo de síntesis sometida a un propósito más elevado.

<sup>962</sup> En otro lugar señala que la poesía es capaz de ofrecer la síntesis de la realidad, con tal de que no se limite a una «contemplación estética» que es «inferior». *Op. cit.*, p. 15. «El poeta está así mejor preparado que cualquier otro para entender las cosas de lo alto (...) él percibe en las cosas y extrae un signo, por ínfimo que

Pemán cree que el racionalismo de Kant contribuyó a minusvalorar el conocimiento sintético por haber renunciado al punto de referencia universal<sup>963</sup>. Introduce una nota aclaratoria de que la poesía es sólo uno de los grados del conocimiento que se acerca a Dios y lamenta que los poetas no hayan reconocido esta condición:

Los poetas han sido menos locuaces que los místicos, y no nos han dejado, con respecto a su fenómeno interior, esas disecciones menudas y esas páginas introspectivas que tanto abundan en la literatura mística universal: “castillo interior”, “camino de perfección”. Los poetas no nos han metido en el castillo ni nos han enseñado el camino. Han eludido el problema con palabras enfáticas y excesivas: la musa, la inspiración, el raptó, la locura. Se resistían al análisis de su mecanismo interno. Temían perder con ellos su prestigio semidivino... Cuando era esto precisamente -la revelación de su simple, intuitivo y luminoso conocer-, lo que más podía acercarlos a Dios. Porque de la bestezueta que está en el charco al ángel que está a la vera de Dios, lo que hay tendido es una escala y jerarquías de modos de conocer (*OC*, I, p. 659).

El pasaje citado plantea el carácter introspectivo de la poesía que le sirve al poeta para conocerse a sí mismo y los procesos que le mueven<sup>964</sup>. El término de «escala» de conocimiento remite a *Los grados de saber* de J. Maritain. El filósofo explica que todos los modos de saber discursivos llevan a la contemplación<sup>965</sup>. En uno de sus ensayos Pemán también recuerda que la «perfección del conocimiento», sea filosófico u otro, se alcanza en la contemplación (*O*, VI, p. 42).

El poeta cree que el amor es un factor que lo posibilita. Sin embargo, defiende el equilibrio entre razón e intuición. En el artículo “Razón y amor” dice que la razón es un armazón imprescindible siempre que su fuerza motriz sea el amor: «La “razón de amor” está en la base de toda religión, poesía y cultura. El amor irracional está en la base de todas las tragedias» (*OC*, VII, p. 669)<sup>966</sup>. Niega el tópico del poeta inspirado sólo por su subjetividad y subraya que éste tiene que situarse en la realidad visible (*ibid.*, p. 726). Pemán señala que éste es un ingrediente fijo de la cultura meridional (*O*, III, pp. 311-312). Utiliza término de la «otra razón» que sostiene la poesía, y añade: «Nuestros místicos son los defensores constantes de la Razón frente a los brumosos panteísmos germánicos. (...) Y

---

sea, de la espiritualidad que ellas encierran; él está connaturalizado no con Dios mismo, sino con el misterio esparcido en las cosas y bajado de Dios, con las potencias invisibles que se recrean en el universo». En *Distinguir para unir o los grados del saber*, p. 444.

<sup>963</sup> “La poesía de Machado como documento humano”, p. 131.

<sup>964</sup> R. Ricard en *Estudios de literatura religiosa española* recuerda que el principio del conocimiento de sí mismo fue muy arraigado en la literatura religiosa española del s. XIV y se debía probablemente a la influencia socrática, a San Bernardo y al agustinismo. *Op. cit.*, pp. 24,47. El que Pemán se identificase con el espíritu renacentista y del Siglo de Oro, contribuye a encontrar raíces de su interés por el conocimiento.

<sup>965</sup> *Distinguir para unir o los grados del saber*, p. 377.

<sup>966</sup> Evoca la figura de S. Tomás por haber asimilado a Aristóteles que carecía de lo «suprarracional». De esta manera, consiguió la síntesis de lo racional y lo afectivo. *OC*, VII, p. 666.

Calderón, en medio de su barroquismo, es el gran poeta de la inteligencia»<sup>967</sup>. En Ramón Llull aprecia su capacidad de sintetizar el saber en función del punto más alto: «él no era hombre de yuxtaposiciones (...) era hombre de asimilaciones totales de las cosas todas en la unidad de la Verdad» (*OS*, I, p. 150)<sup>968</sup>. Sin embargo, el conocimiento racional de Pemán se somete «a una serie de verdades previas y no racionales», como el Bien o la Belleza<sup>969</sup>. San Agustín se convierte en un paradigma de unir el amor y la razón que le llevan a la síntesis. Como contraste, el poeta ofrece unos ejemplos de lo que considera extremos en la filosofía: la primacía del racionalismo en Kant o Descartes, o el aislamiento del amor y voluntad en Nietzsche y Kierkegaard. Reitera que el amor debe ser aglutinante de todas las facultades<sup>970</sup>. En “Astucia y amor” defiende la necesidad del amor en el conocimiento y en la filosofía cristiana, distinta a la racional y existencialista. Su naturaleza es más *revelada* que deducida:

la radical y absoluta novedad que trae a la cabeza de nuestra filosofía la “revelación” es el Amor. Ésta es la palabra antifilosófica, por esencia, que no está por sí misma en ninguna otra filosofía. (...) Todo se descubre racionalmente, menos el “Amor” que se siente o se “revela” (*OC*, VII, p. 419).

Coincide con Maritain que considera el amor como la única explicación del paradójico conocimiento de realidades que exceden los límites racionales<sup>971</sup>.

La teoría poética de Pemán se vierte en versos. Vemos que la poesía adquiere atributos de ciencia en la que es necesario *pensar*. El décimo de los “Doce fragmentos apasionados” recuerda que la inspiración poética necesita ser plasmada con empleo de la inteligencia: «No son versos las cosas/ hasta que son reposo y pensamiento» (*OC*, I., p. 688). En otras composiciones metapoéticas, como “Añoranza de la clara poesía”, afirma que ella encierra «el jazmín del pensamiento» (*O*, XVI, p. 446); o en “Canción, que en plumas, al viento”: «¿qué nos queda,/ canción, de tu pensamiento?» (*OC*, I, p. 376).

---

<sup>967</sup> “Sinceridad y artificio en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo XXXII, enero-abril 1952, p. 62.

<sup>968</sup> La *ciencia de amor* reiterada por Pemán en sus poemas pudo haber surgido de Llull a quien el conocimiento racional sirvió de base, igual que del tomismo: «Mística luliana tiene como base de toda contemplación la acción del entendimiento, dentro de su saber y amor de la voluntad. El punto de partida es siempre la ciencia, porque sin el saber la devoción que es la expresión del amor total del individuo humano no tiene a qué agarrarse» (J. Saiz Barbera: *Raimundo Lulio, genio de la filosofía y mística española*, p. 669). Pemán vuelve a J. Balmes, al referirse a la importancia de conocer a través de la razón: «La razón no es sino una de las puertas para la entrada de la Verdad. Quedan otras importantísimas como el sentido moral o el sentido común (...) Al principio de todo sistema filosófico no está la duda sino la certeza, (...) como Balmes decía». En Prólogo a A. Villanueva: *Patria y hogar*, Imp. Aldecoa, Burgos, 1927, p. IX.

<sup>969</sup> G. Álvarez Chillida: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, p. 143.

<sup>970</sup> *El agustinismo del pensamiento contemporáneo*, pp. 25-29.

<sup>971</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

Aunque resulta un conocimiento paradójico en “Ocho canciones de amor”: «este saber/ sin saber, que es la Poesía» (*O*, XIV, p. 171). La paradoja se hace posible gracias a la síntesis en el quinto “Soneto” que encierra toda la variedad posible: «todo el saber tan único y diverso» (*OC*, I, p. 675)<sup>972</sup>.

Hay que recordar que para Pemán el arte es herramienta para conocer. Así se explica su despliegue temático, porque surge la urgencia de verter en versos todos los aspectos de su mundo para que se hagan *conocidos*. El tratamiento tan diverso de unos temas constantes, como el amor divino y el humano, que traslucen desde canciones populares hasta sonetos refinados, se justifica por el deseo de acercarse a ellos, objetos de conocimiento, desde ópticas diferentes, variadas en el máximo grado posible. En el oscilar entre vientos y flores, el poeta se fija en fenómenos globales pero sobre todo en las minucias para aprender. Su poesía no rompe la conexión con la realidad, no excluye ni la tradición ni lo cotidiano. Como es de suponer, todos los componentes de este *conocimiento* están sujetos a la paradoja porque el poeta se sirve de un vocabulario y expresiones propias del mundo experimentable y limitado, para denominar las dimensiones suprarracionales e infinitas. La lectura del lenguaje de paradojas es posible porque el conocimiento en Pemán casi siempre se da en el ámbito del amor, sea humano o divino. También el ejercicio de numerosas formas de versificación, esta labor artesana tan favorecida por el poeta, tiende a ganarse la deseada amplitud de panorama para abarcar más matices del paisaje poético. Sus frecuentes declaraciones y versos metapoéticos le acercan al conocimiento de la poesía y esta faceta de Pemán descubre de algún modo su capacidad sintética.

### **2.2.7. Consideraciones en torno a la exactitud, humildad y sencillez.**

En *FB* convergen tres premisas fundamentales para la poesía de Pemán, recogidas en tres poemas introductorios: “Proclamación de la humildad”, “Proclamación de la exactitud” y “Proclamación de la sencillez”. Las tres líneas ya aparecieron con regularidad a la hora de hablar de creación artesana, *idea* y conocimiento. El poeta artesano sirve al propósito de su obra y a una belleza que le supera, de ahí su postura humilde ante ella. La forma que transmite la *idea* debe ser lo más exacta posible, y como la *idea* ofrece un

---

<sup>972</sup> Este verso encierra el principio platónico del orador: «Ver lo múltiple y lo uno». Cf. M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas...*, p. 31.

conocimiento sintético, éste será sencillo. Seguramente la identificación con el clasicismo le descubrió al poeta el universo de esas tres cualidades. Podemos distinguir cuatro ámbitos temáticos, relacionados entre sí, en que la exactitud, la sencillez y la humildad surgen. El poeta suele buscar sus fuentes en la creación, que le parece exacta en sus perfiles, sencilla en su dinamismo y humilde en su belleza. Traslada las leyes que allí observa a la postura ante Dios y la vida en general. La tercera fase corresponde a la imitación de las normas de la naturaleza en la poesía. Así que busca una forma exacta, una palabra sencilla por ser sintética, y se identifica con la postura del poeta-humilde mediador. Al cuarto contexto pertenece la figura femenina, especialmente en lo que atañe a la sencillez y perfección de su belleza.

El concepto de la exactitud y de la forma está estrechamente relacionado con el tomismo y el cristianismo, tal como lo veía Pemán. Aclara que cuanto más trascendencia entra en juego, más necesita de forma: «Siempre que se anchan las cosas se hace más precisa una idea de orden y jerarquía para presidirlas»<sup>973</sup>. Desde el punto de vista formal, parece que no está lejos de la tendencia común de los poetas de su tiempo. En el resumen de A. Blanch, el principio de la exactitud estaba muy arraigado en la poesía del 27<sup>974</sup>. Aunque en el fondo, la búsqueda de exactitud en Pemán discrepa de ellos porque es búsqueda de la forma de la belleza que ya existe<sup>975</sup>. Pemán también en este caso parte de la creación, donde todo lo ve exactamente colocado. Un ejemplo se ofrece en *PS* en la tercera de las “Canciones místicas”: «En cada cosa, su ansia:/ su sol, su risa, su Gracia,/ ¡El toque que la hace exacta!». Más adelante, en la quinta “Consideración ascética” el poeta busca una «palabra exacta» que exprese a Dios, que de sentido a la vida y a la muerte. También la experiencia del amor humano se define por su exactitud en “Poesía humana”, (“Madrigal”, “A una mujer que le tenía miedo a la vida”). El vocabulario correspondiente es frecuente en *FB*. Un libro tan simbolista, proclama la precisión ya desde los poemas introductorios en “Las flores del bien”, “Proclamación de la humildad”. Es sugerente el título de “Proclamación de la exactitud”:

Y en la infinita amargura  
de este dolor infinito,  
sólo un grito:

---

<sup>973</sup> Prólogo a J. Maura: *Artículos de fe en prosas de inquietud*, Madrid, A. Vasallo, 1959, p. 9.

<sup>974</sup> «Cuanto más confusa es la experiencia vital, más precisa deberá ser su expresión y mayor el deseo de exactitud en las formas que se elijan para comunicarla». *La poesía pura española*, pp. 151-152.

<sup>975</sup> Cf. R. Gómez Pérez: *Introducción a la metafísica*, Madrid, Rialp, 1990, p. 194.

¡Cosas que tengan figura!  
¡Cosas seguras, restadas  
a la vaga indecisión  
de estas brumas de las nadas  
sin paz ni redención!  
(...)  
¡Cosas seguras, que tienen  
la castidad de un perfil! (O, V, 24)

En la creación se percibe la exactitud en “Soledad 5”, “Soledad 27”. También los sentimientos humanos tienen su «acento» en “Soledad 11” y “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo”. Percibe a la mujer como “exacta” en “Soledad 19”. En “Oración a la luz” se aplica a un pensamiento. Posteriormente, en “Sentimiento” («vuelo exacto en el azul divino») acompaña a la *idea*. En “Dios” la exactitud de los perfiles de palmera simboliza la exactitud del conocimiento.

En varios textos en prosa Pemán aclara el origen de la sencillez en su poesía. La entiende como fruto de experiencias profundas en términos accesibles a todos: «A Platón le bastaron unas sencillas imágenes de rosas, cigarras y caballos para hablar de las cosas más subidas y trascendentales» (O, XVI, p. 219; cf. O, II, p. 65). La sencillez es propia de los fenómenos que no podemos explicar (OS, I, p. 663). La libertad de la naturaleza sencilla puede ser modelo de la creación artística: «El mundo empieza por el campo y acaba por el arte. En esas dos puntas están toda la elegancia y toda la libertad» (*ibid.*, p. 682). Pemán opina que en realidad, cuando se habla de los asuntos elevados, el grado de complicación importa poco:

En definitiva, toda la sabiduría de la ciencia consiste en llevar un poco más atrás la ignorancia de las causas. El misterio que para el hombre sencillo está en el brote verde del campo, está para el científico un poco más atrás, en la célula o el protoplasma. El milagro que el hombre sencillo ve en las nubes lo retrasa el científico hasta la “actividad de los iones”. ¿Qué más da? Todo se reduce a cubrir la ignorancia con el decoro y pedantería de un hombre griego (O, III, pp. 297-298).

Esta sencillez encontró respaldo en la influencia de Juan Ramón, quien también la veía como fruto del esfuerzo y perfección: «la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado»<sup>976</sup>. Si para Pemán todo giraba en torno de unas pocas cosas fundamentales (véase el apartado 2.2.8), la simplificación de contenido y forma del discurso poético se debe a la vinculación de todas las observaciones a unos puntos fijos<sup>977</sup>.

---

<sup>976</sup> *Segunda Antología*, p. 89.

<sup>977</sup> Así lo planteaba también J. Balmes, *op. cit.*, p. 77.

El título del primer libro *VS* ya apunta al precepto de la sencillez. A esas alturas estaba más vinculada al *beatus ille* de Horacio, como en “Elogio de la vida sencilla”. Los protagonistas de sus poemas representan personajes sencillos. La misma línea se mantiene en “Canción vulgar” de *NP* (*O*, XIV, p. 81). Pero ya entre los versos de juventud surge el motivo del aprendizaje de la creación en “Sinfonía de primavera” e “Indiferencia”, donde el poeta proclama que la sencillez facilita el goce de la vida y la postura adecuada ante experiencias pasajeras (*OC*, I, pp. 770-771). El libro de *RR* elogia esa misma sencillez en “Balada de las dudas del lego”. Aplicada al amor se proclama en “Poesía humana”: “Amica mea”, “Soneto 3”, y, por otro lado, posibilita que se cumplan los anhelos dentro de los límites de vida humana en “Renunciación”. La sencillez de palabra poética es deliberada y por eso aparente en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” (*O*, XIV, p. 177). Este concepto continúa en “Preparación de la palabra mística” (*PS*), donde el poeta recurre a los moldes de la poesía mística: cuanto más grande la experiencia, más sencillez necesita en la expresión (*O*, V, p. 174). Es fruto del conocimiento profundo en “En la muerte de mi madre” (*PS*). Se menciona en “Stabat Mater” (*PS*) y designa el planteamiento de “Romance de los siete pecados capitales” (*PS*). El contexto religioso se refuerza en *FB*, donde ya se declara en “Proclamación de la sencillez” tanto en relación a los fundamentos de «Amor», «Belleza» y «Sabiduría», como a una premisa poética. Es propia de la belleza femenina “Soledad 20” y en “Hijas”. Es una postura adecuada para disfrutar del mundo en “De las criaturas”. Se recuerda como herencia de la infancia en “Retorno. Paz”. Posteriormente, se vincula a la exigencia del amor en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”, “Berenice, llamada la Verónica”.

También la humildad se aprende en clases impartidas por la creación en una canción de juventud “Nieve de las serranías” (*OC*, I, p. 375). En otro poema popular de *NP* “A la vera de la playa” se traza un cuadro de contraste entre el orgullo humano y la humildad del oleaje del mar. En el mismo libro la humildad aparece en “Aquí me tienes lector” y “Ante el Cristo de la Buena Muerte”. En “Balada de la dudas del lego” (*RR*) y “Romance del rayo de sol” (*RR*) se subraya su presencia en la creación. El poeta la desea en “Oración a los falsos dioses” y la incorpora en “Ella y la lluvia I” (“Canto libre”). Se precisa en la ejecución artística, así que humilde es una palabra en “Dentro de mi corazón” (*ibid.*, p. 161). *PS* la revela como fruto del encuentro con Dios en “Oración” y en “Advenimiento”. Lógicamente, se menciona en “Proclamación de la humildad” (*FB*) y en relación con Dios y con la poesía. Posteriormente insiste en ella en “Canción de ser como mayo” y en “Salvación”. Está vinculada a la presencia eucarística en “El poeta, sacerdote”

(«Huésped de la humildad») y “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero” («La humildad está en su trono»).

Observamos que las tres premisas aparecen discretamente desde el principio en la poesía de Pemán, pero es a partir de *RR* cuando el poeta refuerza su presencia en los versos. Raramente aparecen en contextos estrechamente folclóricos, aunque la sobriedad de la poesía popular ya de por sí refleja esas premisas. Cobran importancia en “Canto libre” y *PS*. En *FB* se multiplican las alusiones a la exactitud y sencillez. También en composiciones posteriores cuentan con un lugar fijo. Destacamos algunos poemas en que aparecen juntas la sencillez, exactitud y humildad. Coinciden en “Balada de las dudas del lego” (*RR*), tanto en la creación como en la actitud humana. Denominan la filosofía de vida de *PS* en “Oración” y “Cuerpo”, mientras que “Preparación de la palabra mística” exige que las tres caractericen a la palabra poética que habla de cosas divinas. En “Canto libre” también aparecen en el contexto metapoético en “Artesanía”. La exactitud es posible gracias a la sencillez en “Oración a los falsos dioses”. Décadas más tarde, una configuración semejante se da en “Mes de mayo en Mérida”. “Canción de ser como mayo” traza la imagen del «umbral» entre lo humano y divino en el hombre, y concluye en un mandato:

Sé dócil a las cosas. Dócil a las verdades.  
Fiel al perfil. Humilde ante el amor...  
¡Ten esa valentía  
que tiene mayo frente al sol! (O, XIV, p. 215)

Por último, señalamos que coinciden en “Berenice, llamada la Verónica” y “Testamento”, con ese rasgo frecuente de la formulación de los tres preceptos en forma de sentencias.

### **2.2.8. El poeta de certidumbres trascendentales.**

Pemán puede ser nombrado un poeta de certidumbres, en torno a las cuales configura su poética. Entiende que todo lo que queda fuera del ámbito de esas verdades ciertas es relativo y, por tanto, permite variaciones. En este sentido comenta la compatibilidad de autoridad y libertad en el prólogo a los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola. Subraya que el individualismo en lo dudoso sólo es posible gracias a la obediencia a las bases firmes, y



es entonces cuando se permite «la originalidad en lo indiferente»<sup>978</sup>. En otra ocasión confiesa: «Yo creo en unas cuantas cosas fundamentales y por eso puedo reírme tranquilamente de todas las demás menos importantes»<sup>979</sup>. Entrevistado en 1967 por J. Cortés-Cavanillas, el poeta de 70 años contestó a la pregunta:

-¿Te asusta la transformación del mundo?

-No. La veo con tranquilidad. (...) Salvo dos o tres cosas esenciales, lo demás sé que va a variar de raíz. Y yo estoy dispuesto a cambiar el “saboreo” de las cosas que fueron mías, por la “curiosidad” -que tampoco es pequeño placer- de las que le traen los otros<sup>980</sup>.

Añade en la misma entrevista: «como creo de verdad en cinco cosas, me quedan cinco mil para reírme»<sup>981</sup>.

R. de Urbano escribió en 1935 que es característico «a la unidad de convicciones de este poeta se le encuentre multiplicidad expresiva»<sup>982</sup>. Opina que esa constancia se debe a la fe cristiana del poeta y permite encontrar en él «el mismo punto humano siempre»<sup>983</sup>. Casi cuarenta años después, A. Millán Puelles en 1974 subrayó que Pemán se basó en un conjunto de «certezas absolutas», y a su luz lo demás se pudo relativizar<sup>984</sup>. L. Herrán lo considera «como representante en poesía de una actitud *siempre homogénea* (...)»<sup>985</sup>.

En muchos sitios quedan esparcidas esas certezas fundamentales, en número y orden variado, a veces unas desaparecen o se añaden otras. Sin embargo, se repiten con insistencia: el amor, la belleza, la verdad, el bien. Son valores que constituyen lo uno, en torno al cual oscilan otros conceptos. Corresponden a la tradicional distinción de los cuatro trascendentales del ser: Unidad, Verdad, Bondad y Belleza, que proviene de Aristóteles. Santo Tomás los asimiló y aplicó al Ser de Dios<sup>986</sup>. Pemán reconoce el trasfondo filosófico de sus *certezas* que le permiten flexibilidad:

---

<sup>978</sup> Según Pemán, este ideal se cumple en los *Autos sacramentales*, procedentes de su época predilecta: «Tienen el gozo confiado del que danza sobre una peña, del que se siente seguro en lo básico y fundamental». San Ignacio de Loyola: *Ejercicios espirituales*, Madrid, Ediciones “Atlas”, Colección Cisneros, 1944, p. 18.

<sup>979</sup> Cit. por F. Umbral en “José María Pemán”, *Poesía Española*, n° 133, enero 1964, p. 13.

<sup>980</sup> “José María Pemán”, en *Psicoanálisis. Diálogos con figuras famosas*, p. 31.

<sup>981</sup> *Id.*

<sup>982</sup> *Op. cit.*, p. 17

<sup>983</sup> *Ibid.*, pp. 16,17.

<sup>984</sup> “En torno a la filosofía de Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 36.

<sup>985</sup> *Op. cit.*, p. 75.

<sup>986</sup> La profundización en la metafísica queda fuera del marco de este estudio. El origen filosófico de los cuatro trascendentales en la poesía de Pemán se menciona para ofrecer un horizonte más amplio del análisis de su vertiente religiosa. Cf. R. Gómez Pérez: *Introducción a la metafísica*, Madrid, Rialp, 1990, pp. 171-195. T. Alvira, L. Clavell, T. Melendo: *Metafísica*, Pamplona, Eunsa, 1993.

Sócrates, primer maestro de la ironía, la empleó para partear con ella la Verdad, la Armonía, el Bien. (...) A mí, sinceramente, no me ha costado mucho trabajo pasar de mi posición lírica y defensiva en torno a los valores clásicos -en discursos, poemas o comedias-, a la correlativa posición irónica para todo lo que, en torno a esos valores, resulta tan frágil y vulnerable, por su caprichosa relatividad (*O*, XVII, p. 171).

La aventura con esas ideas se inicia con la tesis doctoral sobre Platón en 1921, donde Pemán constata:

Platón ha rasgado las nieblas que le rodeaban y con la luz de su poderosa inteligencia ha vislumbrado el resplandor del Sumo Bien, allá en las mismas regiones donde entrevió la Belleza Suprema, en las arrebatadas páginas del *Fedro*. (...) La idea platónica del bien es uno de los esfuerzos más gigantescos de la razón humana desprovista de la luz de la fe<sup>987</sup>.

La fascinación por la belleza del bien, aquí comentada en prosa, encontrará su exposición poética en *FB*, que de esta manera adquieren un trasfondo que echa raíces en la juventud del poeta y permanece inquebrantable pese a la experiencia de la guerra. En 1940 enumera: «España, la Fe, la Verdad, el Amor», como valores amenazados durante la guerra y que se han salvado en la poesía popular<sup>988</sup>. De ahí viene también la afición del poeta por el folclore. En 1947 cree en los valores fijos, válidos siempre para la poesía: «Lo que ocurre es que, al grito sincero del Amor y de la Verdad, suele responder, por sí misma, la Poesía»<sup>989</sup>. Considera indispensable volver a la verdad según su planteamiento cristiano:

Durante siglos ha sido la batalla del estilo la que ha venido perdiendo la Verdad. (...) Hasta la misma hambre de religiosidad era saciada, con malos y averiados alimentos, por los vagos misticismos de Kierkegaard, de Rilke o de Amado Nervo, por falta de correlativos manjares ortodoxos<sup>990</sup>.

La lírica afectada por las guerras del siglo necesita de estética, así que la poesía tiene ahora «misión de Belleza y de Caridad»<sup>991</sup>. Del mismo modo postula que el escritor se aferre a una verdad *revelada* e inmutable en “Homenaje a Luis María Ansón” (*OS*, I, p. 814). Su concepto de la verdad que permite originalidad al ser el *unum necessarium*, se refleja en la siguiente característica: «es (...) una y comprensiva, y pacífica integrando, sintetizando» (*O*, I, p. 62).

---

<sup>987</sup> *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*, p. 25.

<sup>988</sup> “La poesía de Machado como documento humano”, p. 161.

<sup>989</sup> *Poesía nueva de jesuitas*, p. 29.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 31.

En referencia a la bondad, en el prólogo a *El drama del hombre ante el mundo actual* de F. Arasa, fechado en noviembre de 1964, recuerda que el bien supera las apariencias del mundo:

No es posible permanecer en esa dicotomía maniquea que rompe la realidad total y supone por un lado una materia mala y un espíritu bueno. Todo, como un surtidor, ha brotado directa o remotamente de un mismo acto creador que no es sino una eclosión de la Bondad<sup>992</sup>.

En 1972 expone que el artista y su obra deben servir «a la Verdad, a la Fe, a la Justicia y a la Misericordia; a todos esos valores metafísicos que no pasan y nunca pasarán»<sup>993</sup>. Invita a que las obras literarias hablen de la existencia del amor:

de ese amor que no es ya anécdota en las muchachas de Arenales del Río; ni amargura desesperada de las hijas de Bernarda Alba; ni apoteosis becqueriana de un ala nebulosa. Sino ese Amor que participa en la esencia metafísica de la Caridad, de la Misericordia, del Perdón: con el que todos deberíamos escribir esa divina comedia humana que debería titularse el Amor que no pasa<sup>994</sup>.

A las citas y reflexiones anteriores podemos añadir algunas observaciones. En la poesía de Pemán es frecuente el uso de mayúsculas en las palabras referentes a la verdad, el bien, la belleza, o lo uno. Todos esos valores a menudo aparecen en el contexto del amor divino. Si recordamos que la belleza está vinculada al conocimiento, porque depende de la forma, vemos con más claridad hasta qué punto la poética de Pemán echó raíces en la filosofía. Podemos decir que hasta en el detalle de que la inteligencia y la voluntad tienden respectivamente a la verdad y al bien en la metafísica tomista<sup>995</sup>. Un fiel reflejo de esta dependencia se encuentra en “Oración a la luz” (*FB*), cuando se dirige a Dios: «Por eso te celebro yo en el frío/ pensar exacto a la verdad sujeto» (*O*, V, p. 90). En general, *FB* son un recorrido por las variaciones de la mutua dependencia entre los cuatro trascendentales y el amor, como cualidades divinas perceptibles en la creación.

---

<sup>992</sup> *Op. cit.*, Barcelona, Juan Flors, 1965, pp. xiii-xvi.

<sup>993</sup> “Los hermanos Quintero”, *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo LII, septiembre-diciembre 1972, p. 447.

<sup>994</sup> *Id.*

<sup>995</sup> T. Alvira, L. Clavell, T. Melendo, *op. cit.*, pp. 160,188.

### 2.2.8.1. Lo bueno, lo uno y lo verdadero.

La dependencia del bien respecto a Dios aparece en *PS* en “Salmo de las campanas...”, “Mi soledad sonora”, “Meditación de la soledad de María”. Bajo este lema se inician *FB*: «¡El Bien tiene sus flores, como tiene/ la tarde su canción!» (*O*, V, p. 21). Resalta la belleza como el destello del bien. También en este libro la necesidad de lo uno se expresa en “Dolor”. Es un conocimiento amoroso que lleva a la unidad:

Al recobrar mi unidad  
-amor y ciencia en concierto-  
(...)  
¡Qué infinita inmensidad,  
qué inesperada extensión,  
corren tras la posesión  
plena y feliz de lo Uno,  
galopando de consuno  
mi mente y mi corazón! (*ibid.*, p. 75)

En el ideario pemaniano son más frecuentes las exposiciones de lo que es la verdad. El temprano poema “Duerme, corazón” rinde homenaje a A. Machado, por tanto, también pone más énfasis en la verdad interior del hombre (*OC*, I, p. 372). La similar experiencia subjetiva se repite en la serie “Poesía humana” (“Confesión”, “Soneto 1”) o en “Soledad en la muerte” (*FB*). Prevalen las alusiones a una verdad objetiva, a la que el poeta se rinde, a menudo escrita con mayúscula como en “Canción de ser como mayo” o “Serenidad”: «la Verdad pura y grande... que yo no conocía.../ y que llevaba en mí» (*ibid.*, p. 275). Vemos que se trata de una referencia que le supera y adquiere matiz religioso, como en “Ante el Cristo de la Buena Muerte”. De la misma manera aparece en varios poemas de *PS*: “En la muerte de mi madre”, “Cuerpo”, “Ser”, “Conciencia de mi libertad y ser”, donde el poeta busca la «verdad de ser». La palabra poética en la quinta “Consideración ascética” aspira a nombrar al «Dios de la Verdad». En este poema la palabra debe reunir la verdad, la belleza, lo uno.

La búsqueda de la verdad se hace más patente en *FB* en “Proclamación de la exactitud”. El poeta en torno a ella configura su vida en “Soledad 1”, como un valor inequívoco y puro. La persigue ansiosamente en “Soledad 2”. También en “Soledad 18-La Verdad” alinea en torno a ella una serie de conceptos: el amor, la fidelidad, la claridad. Este último rasgo resalta en el poema “De las criaturas”. Allí la verdad se menciona tres veces de acuerdo con la referencia al número pitagórico del espacio:

Busca a Dios en la clara Verdad  
que rige los astros en la oscuridad  
de la noche:

Verdad pura. Fe.  
Clara geometría.  
Verdad del camino del lucero, que  
sigue siendo verdad en el día.

(O, V, p. 68)

Se hace presentir en la creación en “Del Dios-Hombre”: «Tu serena verdad me la ha enseñado/ el dulce bulto de las amapolas» (*ibid.*, p. 70). El poeta se somete a ella en “Oración a la luz”, como algo externo y divino. La verdad divina se transmite mediante la mujer del poeta en “Esposa”, de modo alegre y delicado (*ibid.*, p. 99).

La verdad divina sigue presente en poemas sueltos: “Cantiga del Cristo de la Piedad”, “Berenice, llamada la Verónica”, “In memoriam” y en “Canto a la Eucaristía” (O, VII, p. 12) como inseparable del amor.

#### **2.2.8.2. El obsesivo trato con la Belleza.**

Pemán se describe a sí mismo como «un poeta que ha pasado su vida en obsesivo trato con la Belleza» (O, III, p. 103). Es un poeta sensible a lo bello, tanto en la forma poética como en la intuición de la presencia divina. La experiencia de la belleza en la *esfera* religiosa suele ser intensa y así se muestra en la lírica de Pemán<sup>996</sup>. El ensayo “Andalucía por la belleza” ayuda a explicar su pensamiento, pues la entiende como un factor sobreentendido en la lírica:

Decir que una poesía se mantiene fiel a la Belleza era, hasta hace siglo y pico, como decir una perogrullada. Desde Platón y Plotino a San Agustín y Santo Tomás, llegando hasta Cascales o Pinciano o Baumgarten, la categoría estética era como el armazón y sustrato de la Poesía (O, XVI, p. 265).

Aprécia en la cultura andaluza el cuidado de la belleza. Un rasgo puesto en práctica en la poesía de J. Ramón Jiménez (*ibid.*, pp. 266, 267). Protesta contra el artificial enfrentamiento de la belleza a las diversas vertientes de la poesía de posguerra. Más bien anima a su reincorporación como valor superior: «¡Así perfumará la Belleza todas las

---

<sup>996</sup> Cf. James A. Martin, *op. cit.*, p. 10.

raíces de la Poesía actual, expresiva, sociológica, proletaria! Lo que sea. Que la Belleza no tiene sus límites donde los tiene ninguna “clase”... Su límite circunda, como un zodiaco, la totalidad del planeta» (*ibid.*, p. 268). Tal como la entiende en la introducción a *SDM*: «Pretendo cantar esa última belleza universal y clásica que está más allá de la anécdota típica, (...)» (*OC*, I, p. 468).

Al sentido ontológico de la belleza en la poesía apunta el discurso de 1936<sup>997</sup>. La aventura de Pemán con el platonismo influyó en su visión de la belleza ya desde los inicios de su obra. Podemos observar que con el transcurso del tiempo se adentra cada vez más en la corriente tomista, porque el poeta va reforzando su vínculo con el bien y la verdad y, sobre todo, su identificación con Dios personal como fuente. Se acompaña de la adjetivación positiva de la luz, la levedad, el encanto de los contornos definidos. Abundan expresiones de alegría en los poemas que tratan de ella.

A primera vista se puede hablar de dos tipos de belleza en la poesía pemaniana. Aparece como un dato objetivamente presente en la creación, pues el poeta invita a ejercitarse en la capacidad de contemplar el mundo con el fin de percibir la belleza. La posible pérdida de esa disposición provoca su inquietud. En otro nivel, la vincula con algún orden superior. Las dos dimensiones a menudo confluyen en las imágenes de las flores, como una belleza básica de forma y a la vez trascendente. La figura femenina en la poesía pemaniana remite directamente a la procedencia divina de la belleza, porque explícitamente ve su origen en el Dios personal<sup>998</sup>. En cierta oposición al planteamiento de las vanguardias, el mundo real de Pemán es hermoso y la belleza existe independientemente del poema. Especialmente en los libros y series religiosas (*PS*, *FB*, “Poesía sacra” de *OC*, VII) resalta su idea cristiana de la belleza. Su lírica se configura en torno a la convicción de que ella es nombre de Dios, y las bellezas particulares de las criaturas son participaciones en la belleza divina<sup>999</sup>. De acuerdo con el pensamiento tomista, Pemán le devuelve el valor sacro, en cierta oposición a las corrientes existencialistas y positivistas<sup>1000</sup>. Por eso, la belleza en su poesía es analógica y perceptible a través del mundo. Dada su importancia y frecuencia de aparición con respecto a otros

---

<sup>997</sup> “La poesía como forma de conocimiento”, p. 129.

<sup>998</sup> Podemos decir que sus versos son polémicos con respecto a las corrientes poéticas nutridas por las ideas filosóficas de Hegel, que proclamaban la autosuficiencia de la poesía y de la belleza desvinculada de la realidad. Son especialmente significativos por su paralelismo temporal con las vanguardias y el concepto de la poesía pura. Cf. James A. Martin, *op. cit.*, p. 61.

<sup>999</sup> P. M. Lamet: “Poesía y ateísmo”, p. 164.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, pp. 165,165n.

valores fijos de Pemán, resulta ser la más importante de todos. Observamos que a menudo surge en compañía del amor y de la verdad.

La belleza objetivamente presente en el mundo aparece en los versos del joven poeta en “Meditación al atardecer”. Es meta humana en los poemas popularistas: “Añoranza de la clara poesía”, “Elegía de Jacinto Ilusión”, “El callejón del tinte”, “Una limosna” (*RR*), “Epitafio de una gitanilla de quince años”. Se empareja con el clasicismo en “Marina”. En toda la obra de Pemán, desde la juventud hasta las conclusiones poéticas de la senectud la plasmación de la belleza en un poema aparece como el logro más deseado. Forma la armazón del temprano poema “Esterilidad creadora”. En “Poesía” puede ser tentadora, está estrechamente vinculada a la armonía, y exige una postura de receptividad. En “Alameda” (*SDM*) el mundo sensible hace presentir un orden más allá de la vida: «Todo es como diseño de belleza/ para un jardín futuro» (*O*, XVI, p. 426).

En la serie de “Canto libre” destaca el tratamiento personalista de la belleza que a menudo aparece como un *tú*, destinataria de las invocaciones del poeta, un fenómeno inasible y superior, y escrito con mayúscula. Éste es el caso de “Anheló” o “Profesión de la pura belleza”. Este poema explota las expresiones religiosas, como vemos en el título o en el verso: «absuelto y redimido de toda tentación», en contraste con todos esos estilos poéticos que no prestan la importancia suficiente a la belleza independiente de las modas. Se da la paradoja de describir una belleza que no tiene otro punto de referencia excepto a sí misma, definible sólo por lo que es, fuera de los medios de expresión, incluso más allá de la poesía que la persigue y, sin embargo, determinada por algún orden y que impone la forma al poeta:

hacia el segundo cielo sin noche ni mañana,  
donde perfecta y clara, con perfección de número,  
más allá del esfuerzo de todas las metáforas,  
idéntica a ti misma, me esperas, sola, Tú.      (*O*, XIV, p. 187)

De esta manera también la poesía a la que aspira debe adquirir perfección, pureza y tendencia a algún orden celestial. En “Clasicismo” la belleza del mundo necesita ser conocida y comprendida mediante una expresión poética. El poeta propone unir lo intuitivo y lo racional en esta tarea (*OC*, I, p. 699). En la quinta “Consideración ascética” (*PS*) la palabra poética debe ser bella si aspira a hablar de Dios. Pese a las décadas transcurridas, en “Testamento” surge con la misma insistencia la «Belleza», «la Cautiva», escondida en el poeta y en sus versos, como algo intransferible y muy personal (*O*, V, p. 280).

En otras ocasiones el poeta encuentra la belleza en la mujer, y se sorprende por su sencilla cercanía. Ella de alguna manera determina las características de la belleza: la armonía, la pureza, la luz, la perfección de la forma, etc. Especialmente en la serie de “Poesía humana” en “Canción votiva”, “Soneto 4”, “Soneto 11”. También en *FB* en “Soledad 20” o “Epitalamio”, donde introduce a Dios como su fuente.

También el corazón humano participa de la belleza divina en “Sinfonía de primavera” «Y así guarda en ti siempre, cual tu esencia escondida,/ este ritmo armonioso de sencilla belleza» (*OC*, I, p. 270); está llamado a contemplarla y conservarla dentro en “Nieve de las serranías” (*ibid.*, pp. 374-375). Ella está presente en el jardín interior del poeta en “Soledad 16” (*FB*). Es significativo un fragmento de “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, donde el poeta confiesa:

Ni es más claro el indecible  
y hondo anhelo de belleza  
por quien vivo,  
(...) (O, XIV, p. 177)

Llama la atención el planteamiento personificado de la belleza y su valor determinante de la existencia.

La identificación de la belleza con Dios aparece pronto, en “Cántico de la amada”, “Espérame, Señor”, “Plegaria a la Virgen” (*VS*) donde es «la Belleza increada» y al lado del amor, es anhelada por el corazón humano. Dios aparece como dador de la belleza del mundo para que el hombre disfrute de ella. La creación la expone ante los ojos humanos y sus encantos terrestres sirven para elevarse a la belleza de Dios. Contemplarlos equivale a contemplar esa cualidad divina. Tal como vemos en “El Amado en el jardín”, “Optimismo”, “Soneto 2” (“Poesía humana”). Es un medio de alabanza de Dios en “Salmo del mar”, en que la creación canta un «salmo de gracia y de belleza» (*O*, V, p. 229).

En el libro *PS* merece la atención el poema “Señor, yo sé de la belleza”, donde se presenta como respuesta a la angustia humana:

Señor: yo sé de la belleza  
Tuya, porque es igual  
al hueco que en mi espíritu  
tiene escarbada la inquietud sin paz. (O, V, p. 180)

También el físico humano en “Cuerpo” es: «¡La plenitud honrada/ de la verdad, la gracia y la belleza» (*ibid.*, p. 209).



La belleza del bien es uno de los enfoques principales de *FB*. Numerosos poemas aluden al sentido ontológico de la belleza que presente en el mundo resulta el destello de la divinidad. El concepto tomista de la belleza inseparable del bien resalta en “Las flores del bien”, así como de la verdad en “Proclamación de la exactitud”: «afán de una Verdad clara y riente/ junto a la tentación de la Belleza». El poema prologal “Proclamación de la sencillez” trata de la importancia de percibir la perfección de la creación. El poeta invoca sus propias potencias, para que salven esa capacidad de ver el mundo como bello. Al final del poema la belleza y el amor se identifican con Dios. Al mismo tiempo es un conocimiento indirecto de Dios («sin Dios») por medio de analogía. Citamos:

¡Rescátame la Belleza,  
pupila mía!

Sin la brumosa agudeza  
de tanta Sabiduría  
¡rescátame la Belleza!

La del verdor primitivo  
y añado de la parra;  
y esa antigüedad-¡tan nueva!  
del poniente de oro vivo.

La de la niña que lleva  
en su mano una verde cigarra.

Y la tranquila entereza  
del azul de mediodía.

¡Rescátame la Belleza,  
pupila mía!

Dile al Amor que me hable  
con sus señas de colores,  
¡pupila mía, insaciable  
de Dios, sin Dios, por las flores! (*O, V, p. 26*)

Un enfoque parecido surge en “Sinfonía”, donde la belleza es la meta del conocimiento humano, inseparable del amor y de la contemplación del mundo. El poema invita a redescubrir la belleza originaria que no ha desaparecido:

Alumno de mis hijos  
he vuelto a comenzar la asignatura  
de la Belleza: ¡el sol! ¡la nube! ¡los prolijos  
tonos gayos del campo! ¡el agua pura  
del pozo! ¡el ruiseñor!

(...)  
Y yo que me ufanaba  
-¡bosque y cielo olvidado!-tras las cosas  
recónditas y oscuras, y dejaba  
de lado la Belleza: ¡fuentes! ¡rosas!  
¡árbol! ¡río! ¡canción!  
¡Qué nueva fiesta! (ibid., p. 62)

De modo similar en “Divina presencia” la existencia del Dios del amor se conoce por sus resultados. En este caso el poeta vive un instante de revelación que le hace sentirse unido a la creación y a los hombres. La belleza se presenta inabarcable:

Se me aclaró el sentido  
de pronto, del paisaje.  
Y me sentí total como el latido  
de un corazón inmenso, y el mensaje  
de Amor a los hombres.

Me di todos los nombres  
desde el del alba hasta el de la amapola  
Me entregué sin prudencia y sin escudo.  
Y me sentí en la sola  
y alta hermosura del Amor, desnudo.

(...)  
Desde aquel día por los más cimeros  
picos de mi esperanza levantado,  
estoy de Tu hermosura sin linderos  
con este amor total enamorado. (ibid., p. 89)

En Dios se origina la hermosura de las flores en “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”.

Esta nota sigue firme en “Poesía sacra”. El poeta quiere salvar la belleza con su mirada en “Salvación”. La belleza en la creación y en el rostro de Cristo aparece en “Berenice, llamada la Verónica” y “El poeta a la mujer Verónica”, donde ella *redime* el mundo. En “El poeta, sacerdote” se halla tanto en la Eucaristía como en la poesía y, al lado de la verdad, es uno de los atributos de Dios. En “Temor de amor” se explica una paradoja del misterio divino:

NO se acercan a Ti porque hueles a flores  
del valle; y tus amores,  
Señor, son un clarísimo destello.  
No se acercan a Ti porque eres bello  
y tienen miedo a que los enamores. (O, V, p. 258)

## 2.3. La metapoesía.

### 2.3.1. Búsqueda de la poesía total. El camino lírico hacia Dios.

El contenido de la metapoesía de Pemán se perfila desde los inicios de su obra. Las características de fondo aparecen tempranamente y se mantienen a lo largo de su producción. El autor se identificaba con su quehacer poético más que con otros géneros literarios y con ayuda de la poesía descifraba su vida y el mundo a su alrededor<sup>1001</sup>. Uno de los rasgos que inmediatamente llama la atención en casi todos los libros pemanianos es que suelen iniciarse con poemas de contenido metapoético. Además, la metapoesía cuenta con un lugar destacado entre otros motivos de su lírica. Parece que el poeta sentía constantemente la necesidad de presentarse mediante una especie de cuenta de conciencia poética:

nadie como yo tenía que proponerse el problema de definir y comprender la naturaleza íntima de la Poesía. Para mí esa definición era angustia de unidad, imperativo de orden. Era precisión de encontrar un común denominador de toda aquella dispersión de mi actividad poética. Yo necesitaba agónicamente una definición de la Poesía (...) (OC, I, pp. 658-659).

El lugar relevante de la metapoesía testimonia la búsqueda de esa «definición». Expresa el anhelo de la poesía total (*ibid.*, p. 658). Incluso los procedimientos simbolistas de fusionar alusiones a la luz, la música, el color, refuerzan esta necesidad de encontrar una poesía total, por ejemplo en “Canción del ser inmóvil”, “La canción olvidada”. También la búsqueda de la palabra última en “Cantar nuevo” o “Testamento” apunta al mismo propósito.

Pemán busca la razón de ser de la poesía, pero sobre todo, busca la complicidad con el lector-hermano<sup>1002</sup>. Opta por la accesibilidad de su poesía frente al receptor, quiere compartir la experiencia y ser comprendido. Suele exponer sus actuales premisas poéticas o los cambios que piensa introducir. A veces lo hace en oposición explícita a las corrientes

---

<sup>1001</sup> «De mis actividades literarias, la que considero más positiva es la poesía. (...) Escribo versos continuamente. Es algo que no tiene remedio. Para mí, la poesía no es un género literario, es un género de vida, es una enfermedad, (...), es una cosa que templa todos los criterios, y cuando uno cree que está teniendo ideas, lo que tiene a veces son reacciones vitales, que son poesía, en definitiva (...)». Recogido en “Pemán y la poesía”, *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 31.

<sup>1002</sup> En esta ocasión recordamos que la tradición de dirigirse a un *lector-hermano* se inició con Baudelaire y entronca con Verlaine y Corbière. En España este modelo fue aceptado sobre todo por M. Machado. Cf. E. Barón: *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna*, Sevilla, Alfar, 1992, pp. 21,124.

poéticas centradas en una excesiva complicación de expresión. Las formas y los esquemas poéticos empleados son de un gran rendimiento expresivo y aseguran la facilidad de llegar a diferentes tipos de lectores y de hacer asimilables los contenidos de los poemas.

La primera edición de *VS* de 1923 se inicia con un fragmento “De una poesía inédita del autor”<sup>1003</sup>. También otro poema, “Resignación”, tiene un marcado carácter metapoético. *NP* empieza con “Aquí me tienes lector”, cuyo contenido se refuerza a continuación en “Este olivo” y “Lección de vida”. En *RR* los dos primeros poemas son metapoéticos: “Fragmento”, que parcialmente copia el contenido de versos introductorios a *VS*, y “Una limosna”. *SDM* incluye alusiones a la creación artística en “Manuel de Falla” y “Mar”. El libro de *PS* introduce con más insistencia el trasfondo ontológico de la palabra poética en la introductoria “Preparación de la palabra mística”, y en otros poemas: “Stabat Mater”, “Cuerpo”, “Canción de vivir muriendo”, la quinta y la séptima “Consideración ascética”. *FB* es un libro que de alguna manera gira en torno a la metapoesía desde las tres “Proclamaciones” iniciales. Este motivo se cimienta en “Soledad 11”, “Soledad 14”, “Soledad 26”, “Soledad 28”, “Sinfonía”, “Oración a la luz”, “De la Creación”, “Recreación en el jardín”, “La hija en los trigos”.

Incluso las secciones poéticas de las antologías disponen de poemas introductorios. La serie “Poesías líricas varias de juventud” en *OC*, I se abre con “Nuevo arte poético”. Otros poemas de la misma índole son: “Esterilidad creadora”, “Cantar nuevo”. En “Otras poesías de juventud” encontramos “Optimismo”. Asimismo, “Canto libre” se inicia con “Introducción al canto libre” e incluye otras composiciones metapoéticas: “Profesión de la pura belleza”, “Artesanía”, “Para mis críticos”, “Nuevo clasicismo”, “Epigrammata erótica”, “Clasicismo”. Por consiguiente, esta sección se convierte en la más autodefinitoria del poeta. Dentro de la serie de “Poesía humana” conviene señalar “Confesión”, “Soneto 4”, el décimo y el duodécimo de los “Doce fragmentos apasionados”, “A una mujer que le tenía miedo a la vida”. Incluso los doce sonetos cuentan con su parte introductoria en “Soneto 1”. También los versos populares de “Segundo cancionero” destacan por “Dentro de mi corazón”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “La rosa”, “Ocho canciones de amor”. Igualmente, en “Poesía líricas varias” señalamos: “La palabra”, “Poesía”, “Anhelo y límite”, “Anhelo creador”. Posteriormente, la “Poesía humana” de *OC*, VII se inicia también con “Verso del mundo”, y continúa con la línea metapoética en “La canción olvidada”. En la serie de “Poesía sacra”

---

<sup>1003</sup> *Op. cit.*, 1923, p. 11.

hallamos: “El poeta sacerdote”, “Tengo una rima todavía” y “Dios”. El tardío poema “Testamento” se interpreta principalmente en clave metapoética.

El análisis del conjunto de estas composiciones permite seguir su evolución interna. Observamos que al principio prevalecen proclamaciones de empatía entre el lector y el autor. También surge la importancia de la forma y del clasicismo. Aunque el contenido metapoético con resonancias religiosa entra ya en los versos de juventud (“Acto de fe”, “El Amado en el jardín”), con el transcurso del tiempo el poeta insiste cada vez más en las connotaciones religiosas de la poesía. Por una parte, reconoce la dependencia de la inspiración de la gracia divina y la entiende como imitación del acto creador de Dios, tal como expresa también en el artículo “El tiburón”: «Que sea nuestra oración ésta: “Señor, no me hieras con el éxito satisfecho, con la hartura sin hambre. Hazme inseguro y latente como las formas prometedoras de la vida... Señor: que mi obra sea siempre borrador de Tu Obra”» (OS, I, p. 189). La inspiración se interpreta como trato con el misterio al que hay que dar fe, y que tiene que ver con la dimensión divina, como por ejemplo en “Canción del ser inmóvil”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “A una mujer que le tenía miedo a la vida”, “Proclamación de la sencillez”, “Testamento”. Al mismo tiempo, la disposición a asombrarse se entiende como el principio fundamental del proceso creador, así que la tarea del poeta se traduce en la lectura siempre renovada de la realidad, como en “Nuevo arte poético”, “Soledad 28”, “Sinfonía”, etc.

Está convencido de que la poesía es don gratuito de Dios con una finalidad concreta. Así observamos en “Optimismo”, “Este olivo”, “Una limosna”, “Proclamación de la humildad”, “Sinfonía”. Su fin principal será la persecución de la belleza divina en el mundo y la alabanza a Dios. En este aspecto Pemán subraya que las formas y los estilos no determinan el tema. El poeta está autorizado a valerse de todos los medios disponibles para enfrentarse a Dios. En el ensayo “Poesía contemporánea” enumera el modernismo, el creacionismo, el simbolismo. Añade que todas las innovaciones líricas, incluso el manifiesto *ultra*, pueden contribuir a «expresar un nuevo hallazgo de Dios» (OS, I, p. 750). En el prólogo a *Poesía nueva de jesuitas* reitera esta idea<sup>1004</sup>. En 1951 dio directamente su definición: «Cantar la gloria de Dios: oficio del poeta y de la Naturaleza»<sup>1005</sup>.

Para seguir el desarrollo de la reflexión metapoética, pasamos revista a algunos poemas representativos. Las premisas de VS se resumen en el fragmento introductorio. El poeta traza un contraste entre lo que *no quiere* (renombre pasajero, elogios) y lo que *quiere*

---

<sup>1004</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>1005</sup> Prólogo en M. Ontiveros: *Agua de mar: versos*, Madrid, Gráf. Nebrija, 1951, p. 11.

(empatía del lector, pervivencia de su corazón en la poesía). Podemos citar la segunda parte:

Yo aspiro a hacer sentir lo que yo siento  
y a que otros sueñen lo que mi alma sueña;  
quiero que gocen  
otros mis placeres,  
quiero que sufran otros con mis penas,  
y, al llegar al final de mi camino,  
quiero dejar el alma por herencia,  
pedazos de mi vida en mis cantares,  
ayes del corazón en sus cadencias<sup>1006</sup>.

El planteamiento de “Resignación” (VS) se resume en lo indefinida que es la poesía (O, V, p. 138). Todavía joven poeta declara sus principios en “Nuevo arte poético” (OC, I, p. 765). Aquí la poesía alcanza categoría de *ciencia* consistente en apertura al milagro incluso en lo más diminuto, en la capacidad de ver novedad en lo establecido. Aparece el ejemplo de las rosas, que no dejan de fascinar a pesar de repetir su forma. En conclusión, el arte *nuevo* se basa en lo existente. Por otro lado, el poeta subraya que la poesía nace en él y es producto interno de su corazón y pensamiento. Las formas del mundo apuntan al cauce seguro de una forma concreta (clásica, podemos decir) del poema, a la que el poeta debe ajustar las variaciones del contenido. En “Esterilidad creadora” la pureza de verso se origina en el dolor del poeta, pero también es fruto de la búsqueda esforzada de la forma (*ibid.*, pp. 765-766). A un poema se le busca como si ya existiese pero hace falta dar con él. El poeta siente que se le escapa («Hoy siento en mí el imposible/ verso») pero aprecia esta resistencia del material poético («¡Divina lucha creadora!»). Además, aparece el motivo becqueriano de la relación mujer-poesía y el de la belleza que constituye un poema.

El anhelo de un poema ideal, y universal por tanto, reaparece en “Cantar nuevo” (*ibid.*, pp. 766-767). Su carácter totalizador se debe a la suma de los *amores* del poeta, que quiere aprender de la naturaleza el arte de crear, por lo que construye una cadena lógica: el cielo está lleno de música pitagórica, así que allí es donde el poeta busca el modelo y ritmo para sus versos («Con un ritmo de estrellas y músicas lejanas/ hoy es cielo todo como un verso», «como el ritmo del cielo,/ que canta en el silencio»). El resultado es que se llena de la misma música celeste. También expone los rasgos que debe lucir un poema ideal: hondura, misterio, pureza, claridad, infinitud, serenidad. De esta manera, Pemán reúne cualidades que con frecuencia aparecen en su obra por separado. Sin embargo, el poema

---

<sup>1006</sup> *Op. cit.*, 1923, p. 11.

que persigue parece imposible de lograr porque esta poesía está por encima de las palabras, de la razón y de todo lo imaginable. En esta ocasión la mujer es estímulo para la búsqueda de la poesía total, abarcadora de la música del universo.

El esquema de “Optimismo” recuerda una oración de *confesión* poética. Es uno de los poemas más personales de ese período en que abundaban adaptaciones estilísticas y temáticas. El poeta se excusa por haberse desviado hacia la melancolía sin esperanza. Quiere que su poesía vuelva al clasicismo y a cantar la belleza y la alegría de la fe:

HERMANOS, lo confieso. Yo no supe en mi canto  
reflejar la alegría de la Gracia de Dios:  
olvidé la belleza de este júbilo santo  
y manché con mis rimas empapadas de llanto  
este don de la Vida que me ha dado el Señor. (OC, I, p. 266)

Desea ser un poeta comunicativo con un público receptivo, sin ceder en lo que atañe a sus creencias fundamentales (*ibid.*, p. 267). En este poema aparecen las premisas y los motivos a los que permanecerá fiel hasta el final de su trayectoria poética: la luz omnipresente, la unión de la vida y los acontecimientos evangélicos, la vuelta a los orígenes y la pureza de la creación, la sonrisa de Dios y la alegría de la creación, la confianza en Dios, la renovación interior, las paradojas de llorar y reír.

El soneto “Acto de fe” se convierte en un credo religioso y poético, en que la poesía es afirmación y «tributo» a la fe y a Dios (*O*, V, p. 279). *NP* continúa la costumbre de presentarse al principio con “Aquí me tienes lector”. El poeta se ve en clave de cristiano, tradicionalista, andaluz, clasicista. (*O*, XIV, p. 45). De hecho, el libro es un intento práctico de volver a los modelos clásicos. El poeta declara su responsabilidad ante Dios y se distancia ante la identidad del poeta impuesta desde el Romanticismo, especialmente la de un poeta maldito (*ibid.*, p. 48). Otro poema, “Este olivo” (*NP*) sigue con la línea propuesta en *VS*. Repite la necesidad de alcanzar un alto grado de sintonía entre el poeta y el lector. “Lección de vida” (*NP*) añade la idea de la poesía como don de Dios nacido dentro del poeta, una poesía interior que además requiere esfuerzo. Se plantea la misión de servir a algún fin y de despertar anhelos de infinitud. En esta ocasión, la declaración de finalidad ética de la poesía surge en la época cuando la idea de la poesía pura, ajena a la moral, estaba todavía en auge.

El poemario *RR* se abre con el “Fragmento” de autopresentación directa (*OC*, I, p. 279). El propósito de su poesía excede la estética. No le importa el anonimato con tal de que acierte a interpelar el alma y provocar resonancia en el receptor. El uso de los verbos

de conocimiento (*comprender, saber*) subraya ese afán de ser entendido. No difiere del planteamiento presente ya en 1923. Es significativo que el siguiente poema, “Una limosna”, se dirige al gremio específico de los poetas (*O*, XIV, pp. 87-88). Explica la poesía como don de Dios que hace falta compartir con los lectores y cuya finalidad principal es salvar y transmitir la belleza. Además el poema distingue entre la percepción externa y sensorial de la belleza («ojos») y la interior («alma»). Dentro de *RR*, la reflexión metapoética se observa también en “Las rosas que tú me diste”, “Ramas sin hojas ni flores”, “Romance del último amador”, donde aparecen los motivos de la mujer-poesía y del clasicismo. En *SDM* destacan algunas notas sobre el carácter artesano y la perfección del arte en general en “Manuel de Falla” y “Mar”.

La serie de “Canto libre” sigue estas pautas con un correlato entre el dominio del alma y el de la forma poética en “Introducción al canto libre”. En “Artesanía” habla del distanciamiento ante las poéticas contemporáneas, en nombre del clasicismo y la belleza encerrada en la forma. “Profesión de la pura belleza” se convierte en una renegación explícita del folclorismo, del casticismo, del modernismo. Plantea la persecución de la belleza por encima de las modas y de la forma, aunque encerrada en ella, como algo que existe de por sí en un orden celestial. La autopresentación se hace más patente en “Nuevo clasicismo” y “Para mis críticos”, donde declara la necesidad de una independencia deliberada ante las modas poéticas. La poesía tiende a expresar alegría y claridad (*OC*, I, p. 700). La poesía como único medio de expresar el conocimiento intuitivo del mundo y la belleza aparecen en “Clasicismo” (*ibid.*, p. 699). En este caso se dirige a un poeta indefinido.

Rasgos semejantes se perfilan en el ciclo de “Segundo cancionero”, donde el poema “La rosa” expone un conjunto de teorías metapoéticas en forma de sentencia. La poesía tiene que ver con la artesanía de la forma pero se rellena con algo *divino*. El poeta reclama este contenido trascendente y una forma perfecta, así que la poesía, aunque describa la realidad visible, dado que no se justifica por fines meramente estéticos, debe tener en cuenta la *idea* esencial de lo que escribe, procedente de Dios:

No vale la pena de  
escribir  
en verso para cantar  
un relámpago de pétalos  
entre un no ser infinito  
y un infinito morir.

Hacer un verso es hacer



pacto de desamarrar  
nuestra barca de esta orilla,  
en donde  
las rosas tienen  
frágil vida y corto fin.

Esta rosa que yo canto  
Dios la tiene en sus rodillas  
con el desmayo infinito  
de una blanda y reposada  
seguridad de vivir. (O, XIV, p. 154)

El legado simbolista de la fusión de las artes en la poesía se manifiesta en “Canción del ser inmóvil”, donde se funden la pintura, la música y la escultura, que apelan a todos los sentidos. En una de las estrofas presenta la paradoja de la poesía, capaz de hablar sin saber cómo, que es posible sólo por un don fortuito:

Ay, quién pudiera poder,  
sin poder, por pura gracia,  
archivo de primaveras,  
matar las fugas del alba. (*ibid.*, p. 180)

Un juego semejante se ofrece en la séptima de “Ocho canciones de amor” (*ibid.*, pp. 171-172).

Sin duda, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” constituyen una de las composiciones metapoéticas más amplias y exhaustivas de Pemán (O, XIV, pp. 175-179). La creación poética se explica en clave religiosa. Encontramos aquí casi todos los aspectos tratados en mayor o menor grado en otros poemas. Las “Coplas” se construyen a base de eliminación y afirmación, así que empiezan por lo que la poesía *no es*: no sólo forma y no sólo contenido, ni uno ni otro extremo, y pasa a declarar lo que ella *es*: la sintonía de los dos. Se sirve de preguntas retóricas y explicaciones del *por qué*, de negaciones y antítesis, con las que se traza la línea del razonamiento poético.

Podemos distinguir varias premisas poéticas agrupadas en torno a los siguientes puntos:

- la poesía es el asombro ante el descubrimiento de lo que ya existe, porque la creación es más complicada de lo que parece;
- la idea de las cosas no es fácilmente explicable, y en consecuencia la poesía aparentemente sencilla es pensada y elaborada, aunque su gracia parece ocultar el esfuerzo del poeta;
- persigue la belleza y a ella se somete, pues ella es fuerza motriz de la poesía y del poeta;

- se identifica con el clasicismo;
- el esfuerzo artesano es imprescindible;
- el poeta necesita congeniar con el lector;
- dado su rico contenido, la poesía precisa de una brújula que es la exactitud de la forma;
- la eficacia poética no se resuelve con la forma sólo, sino en la expresión de la *idea*;
- de ahí la importancia del detalle y de enumeraciones que ayuden a revelar el sentido de las cosas;
- en este contexto surgen notas de *saber, conciencia, entender* frente a la imposibilidad de expresarse del todo, así que la poesía será también *ciencia del amor* («por mitad el pensamiento/ y el amor»);
- como en ocasiones anteriores, la poesía es fruto del sufrimiento, así que el poeta experimenta: «dolor», «lamento», «tristeza»;
- la manera de mirar del poeta está sujeta a las normas de conciencia;
- necesita de inspiración y constancia, así que existe un «soplo» que la *lleva*, el viento que «mece» el verso;
- el origen de la poesía es *divino* («divina», «divinos/ balbuceos», «pájaro divino»);
- la poesía está colmada de transparencia, se llena de luz y la necesita, lo cual se refuerza por el vocabulario específico: «blanqueada de la luna», «lucero», «estrella», «oro», «limpio y puro» verso, «clara» la poesía, «sol», «rosa blanca», «noche clara», etc.;
- sin embargo, no es explicable del todo y guarda el elemento del misterio, como muestra el vocabulario de lo indefinido: «nublados», un verso «oscuro», «sondeos», «sin nombrar», «lejana equivalencia», etc.

El poeta se independiza de su propia creación, porque al estar seguro de la *limpieza* de su contenido, no se hace responsable de la recepción de su poesía, aunque la desee. De alguna manera lanza sus versos ante el lector. Se plantea el concepto de que la poesía no solamente necesita ser fruto de la inspiración sino que también el receptor está pendiente de alguna luz que le ilumine y que le haga ver el verdadero contenido. Además salta a la vista la alusión a San Juan de la Cruz, porque la oscuridad de la poesía se explica aquí como fruto de la ceguera por el sol. A veces es difícil precisar si la luz a la que se refiere aborda también el concepto de la época entera («¡Mi canción es agua pura.../ ¡no es mi culpa si la tarde/ no es de sol!»). Puede ser así en sentido figurativo, con relación a los apuntes en prosa, en los que Pemán se sirve del atardecer como expresión del fin de una época (*OC*, I, pp. 391-392). De alguna manera en 1931 vislumbraba que caería en desgracia la belleza en el poema, tal como él la entendía, inseparable de la forma y del

colorido. Su propia creación se situó en este límite entre la tradición y la modernidad, en el que ambas coexisten. De hecho el poeta se nombra a sí mismo «el alma del Poniente».

Las dimensiones del espacio se hacen presentes en el vocabulario abundante de lo hondo, lo infinito, lo alto. Podemos decir que también este procedimiento contribuye a su búsqueda de la poesía total. Citamos los fragmentos más significativos:

No es tan simple que esperara  
mi canción de los austeros  
    su fortuna  
mi canción, divina y rara,  
va cantada a los luceros  
    y a la luna.

Mi canción oscura empalma,  
cual la tarde, en duermevela  
    noche y día:  
sólo es clara para el alma  
del Poniente, que es gemela  
    de la mía.

Aunque el eco no responda,  
mi canción es voz y grito  
    contra el viento.

Cada estrofa es una honda  
con que lanzo al infinito  
    mi lamento.

(...)

Y será la canción nueva  
que hoy parece un hondo abismo,  
    lisa y llana.

¡Siento el soplo que me lleva!  
¡Y estoy cierto de mí mismo  
    y del mañana!

(...)

Y mi afán es hallar fondo  
con mis ciegos tactos finos  
    y sondeos.

Y es mi verso un azul hondo  
constelado de divinos  
    balbuceos.

Porque es verso que, bañado  
todo en sol, el viento mece  
    limpio y puro,  
es el verso afortunado  
que, al cegarnos, nos parece  
    tan oscuro.

Pero... ¡cómo ve el camino  
la conciencia y lo conoce  
    por sus brumas!  
No ve el pájaro divino;

pero ¡cómo siente el roce  
de sus plumas!

¿Hay, por suerte, alguna cosa  
que no sea, en su universo,  
nueva y rara?  
Bien mirada, no es la rosa  
más sencilla que mi verso  
ni más clara.

Ni es más claro el indecible  
y hondo anhelo de belleza  
por quien vivo,  
ni este afán de lo imposible,  
ni esta insólita tristeza  
sin motivo;

ni es más claro el manso río,  
ni la nube, ni la estrella, ni las rosas,  
ni mi llanto.  
No es oscuro el verso mío,  
sino el alma de las cosas  
que yo canto.

Como charca en la tarde oscura,  
mi canción en nubes arde  
y en resol.  
Mi canción es agua pura...  
¿no es mi culpa si la tarde  
no es de sol!

No se dice ni se nombra  
la palabra que es acento  
y es dolor;  
la que parten, sol y sombra,  
por mitad el pensamiento  
y el amor.  
(...)

Con palabras de ese estilo  
yo he rimado esta tonada  
balbuciente:  
rosa blanca sobre el filo  
de una tapia soleada  
de poniente. (O, XIV, pp. 176-179)

La metapoesía de “Poesía humana” ya por definición se distancia del purismo en la lírica. Así, “Confesión” opta por la introspección en las pasiones humanas. El poeta empieza por unas incertidumbres acerca de sí mismo para llegar a afianzarse en sus premisas poéticas y humanas: se declara poeta artesano, no teme limitarse a un desahogo, fantasía, o poesía circunstancial que sea fruto del sufrimiento y conjunto de valores altos (OC, I, pp. 665-667). La artesanía y la inspiración divina cooperan en “A una mujer que le

tenía miedo a la vida”. También el ciclo de “Doce sonetos” cuenta con un prólogo en el primero de ellos, donde el poeta admite que derrama sus pasiones y pensamientos (*ibid.*, p. 672). En “Soneto 2” la poesía busca a Dios, en “Soneto 4” tiene cualidad de levedad (*ibid.*, pp. 673, 675). El décimo de “Doce fragmentos apasionados” niega que la poesía sea fruto de arrobamiento. Une dos extremos: las pasiones humanas («Vida, gozo, dolor») y la razón («entender», «pensamiento») (*ibid.*, p. 688).

En la primera parte de “Poesía” ella misma personificada habla al poeta y simplemente se declara inasidera: «Toda yo soy Enigma». En las dos partes siguientes, destaca la belleza como pretexto de la creación poética, que ayuda a encontrar la expresión última del hombre, pero a medida que éste se acerque a ella, aumenta su desesperación porque resulta inalcanzable. La poesía sirve para darse cuenta del alcance de los anhelos humanos, sirve de espejo para verse a sí mismo. Exige sacrificio y amor, además de subrayar su papel auxiliar respecto al absoluto (*OC*, I, pp. 741-743). En otros poemas, como “Anhelo y límite” o “Anhelo creador” la creación supone ordenar y jerarquizar. Punto común es el énfasis en algo inmortal que la lírica debe transmitir.

La autopresentación inicial en el ciclo de “Poesía humana” de *OC*, VII se realiza en “Verso del mundo”. A diferencia del temprano “Cantar nuevo”, pasadas unas décadas el poeta declara su independencia del entorno. Ya no es la creación la que le dicta el contenido de la poesía sino que es él quien la tiñe de sentido y la domina:

Pero no: no son ellos los que me dan imágenes  
y versos y palabras.  
Soy yo el que doy pulso de música a los astros.  
Soy yo el que hablo en el nombre  
del cisne y la cascada.

No es que tenga la voz mojada en llanto  
porque el día esté triste.  
Yo he entristecido el día  
y humedecido el prado.        (*O*, XIV, p. 213)

El clima metapoético se mantiene en “La canción olvidada”, inmediatamente posterior al poema citado (*ibid.*, p. 214). El motivo de una canción popular contiene la definición de la poesía: fusión simbolista de color y luz. Del mismo período procede “El poeta, sacerdote” (*O*, V, pp. 263-264). Pemán enlaza dos motivos: la poesía y la Eucaristía. De esta manera la creación poética adquiere un carácter casi sagrado. Se plantea como preparación para la recepción del misterio de Dios. Su poder se explica por la capacidad de agudizar el anhelo de la venida divina y clama por ella. Introduce el paralelismo entre la

creación en la poesía y durante una Misa. La poesía tiende a elevar y transformar las cosas, mientras que la Eucaristía culmina este proceso. El poeta marca la relación entre ellas también por la presencia de la belleza en ambas. En “Tengo una rima todavía” anuncia la existencia de una rima inarticulada que espera su expresión, llena de música y de luz. La poesía se plantea como el modo de comunicar a Dios la intimidad del *yo* lírico, y sirve como expresión de amor y reverencia. Surge de nuevo la necesidad de que un verso *madure* dentro del poeta (*ibid.*, p. 260).

En el extenso “Testamento” observamos que algunos versos son casi paralelos a “Don Juan de Arguijo” de Lope de Vega, tal como lo comentamos en el cap. 1.3.4. En la primera parte, más personal, aparecen varias alusiones a una palabra o un verso sin terminar, también los que quedan por decir entre dos personas. Reúne las principales premisas de la poética pemaniana: la unión de inspiración y razón, el esfuerzo artesano, la plasmación de la *idea*, la síntesis del conocimiento en poesía, la presencia del dolor, la experiencia individual de un instante del Evangelio, la supremacía de la belleza. La inspiración se plantea como irrepetible en cada poeta:

¿A quién le dejo esta fe  
de que hay a mi lado un Ángel  
que sabe lo que no sé? (*ibid.*, p. 282)

Expresa el deseo de salvar la naturaleza única de los momentos de inspiración poética, de vivir la poesía solo *suya*. Nadie puede heredar su experiencia de la poesía, por tanto sueña con salvarla tras la muerte y de llevarla al más allá. De esta manera, la poesía empieza a pertenecer al orden celestial, porque volverá con él al punto de su origen:

Ese minuto tan mío:  
esa estrella del poeta  
tan quieta  
como el lucero que brilla,  
no cuenten con él: que intento  
pasarle de orilla a orilla.

Que es llevarlo a su lugar,  
que hay minutos que son río  
y minutos que son mar. (*ibid.*, pp. 284-285)

Por medio de la invocación a otros poetas el testamento lírico sale del ámbito íntimo y se dirige a los presuntos continuadores de la tradición poética andaluza. Recomienda no detenerse en el desarrollo de la poesía y seguir buscando su definición. La

senda que frecuentan los poetas es elevada y consiste en aprender a contemplar con amor. La poesía debe *leer* la belleza divina en el mundo y conocer a Dios.

### 2.3.2. La poesía de re-creación y alabanza en *Las flores del Bien*.

Podemos decir que la metapoésia de *FB* tiene ciertos ejes principales: la recreación del mundo, el origen divino de la poesía y la alabanza a Dios como su finalidad, la belleza que condiciona la transmisión y la calidad de la poesía. Desde “Proclamación de la humildad” el poeta declara una lírica sencilla y humilde ante Dios (*O*, V, pp. 22-23). Por una parte ve en ella un don divino y reconoce la dependencia de su origen («No dejes que yo tome/ mi luz en otra esfera», «Sé la ribera Tú para mi río»). Por otro lado, se dirige hacia Dios en forma de alabanza: «Señor: para cantarte», «mi balada/ para cantarte». El elevado destino de la poesía se subraya por las alusiones a su levedad. Parece independiente de las pasajeras emociones humanas: «más allá del favor y del desvío», «Más allá de mi risa y de mi llanto».

El siguiente poema introductorio, “Proclamación de la sencillez”, también insiste en la presencia de la inspiración divina. Otras composiciones continúan esta línea de vincular el destino de la poesía a la alabanza de Dios. Se hace explícita en “Soledad 11”. La meditación sobre la naturaleza en “Oración a la luz” lleva a la adoración del Creador (*ibid.*, p. 90). El vínculo de la poesía con Dios y con el amor aparece en “Sinfonía”. Es un don a los hombres que entre otros fenómenos tienen un denominador común: la belleza. Uno de los versos remite a la creación del mundo. De hecho, para Pemán la poesía tiene poder de re-crearlo. Así, en “Soledad 26” devuelve la dignidad y belleza a la creación. Este proceso exige un precio de dolor al poeta:

Me voy desangrando en versos  
para sacar universos  
segunda vez de la nada.

Es mi canción angustiada  
la que eleva de esta suerte  
la levedad de las cosas.

¡Con pedazos de mi muerte  
le he dado vida a unas rosas! (*ibid.*, p. 42)

En “Soledad 28” la actividad poética eleva la naturaleza a Dios, porque la creación necesita filtrarse a través de la poesía para convertirse en oración. La tarea de la poesía no consiste en la creación material, sino en una «segunda creación», en devolver el sentido y alegría a lo que existe. Debe hacer eco de la afirmación divina de que todo es *bueno*. El poeta indica que este eco pasa a través de su corazón humano. Se hace co-partícipe de la creación divina:

Mi creación  
no será hacer la noche y el día  
y la fuente y el nardo y las rosas.

Será la segunda creación: la Poesía;  
la del último día:  
la contemplación  
que ve que son buenas las cosas.      (*ibid.*, pp. 43-44)

La creación secundaria de la poesía, tal como la entiende Pemán, consiste en sacar el mundo de las apariencias del sinsentido. Esta tarea exige principalmente la disposición al asombro y a la contemplación.

### **2.3.3. La palabra-pantalla y la palabra hacia el nombre divino.**

J. M.<sup>a</sup> Pemán juega con el concepto de la palabra en diversos niveles. A veces la evoca explícitamente como entidad del discurso poético, pero en la mayoría de los casos es inseparable de la figura divina. En el temprano poema “El Amado en el jardín” es señal de la unión plena con Dios, y probablemente se refiere al momento de la muerte (*O*, V, p. 271). “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” profundizan en el papel de la palabra poética, que paradójicamente aborda lo innombrable: «No se dice ni se nombra/ la palabra que es acento/ y es dolor». Otro poema, “Dentro de mi corazón”, propone la solución de volver a los orígenes de cada palabra, enlazándola con la primera palabra creadora de Dios:

Y otra vez cada palabra  
-concha de nácar abierta-  
vuelve a ser casta y humilde  
como lo fue el primer día  
en los labios del Señor.      (*O*, XIV, p. 161)



También “Canción de vivir muriendo” apunta al origen divino de la palabra (*ibid.*, p. 173).

Con un procedimiento semejante se abre *PS* en “Preparación de la palabra mística”. En vez de invocar a las musas al modo de los poetas de la antigüedad, Pemán se dirige a la palabra personificada. Pero esos versos anuncian un empleo totalmente nuevo de la palabra. El poeta se refiere a sí mismo como «mediador» que no siempre la maneja como es debido. Ella es un puente entre él y el mundo. La mediación cederá lugar a una palabra autosuficiente y por eso se merece el calificativo de «mística», que sugiere el poder de unir. Dentro del poema aparecen sucesivamente las características de una palabra ideal: exacta, sencilla, leve, pura, sin nada superfluo, es más luz que sonido, amorosa, sintetizadora del conocimiento. Ella debe unir todos esos principios, y transmitir la naturaleza de lo que nombra. Es en sí misma puro conocimiento y revelación de lo que describe. El poeta añade que hace falta que sea una expresión lo más acertada posible, aunque se trata de una palabra más allá del vocablo mismo. De esta manera podemos hablar de una *palabra-pantalla*, donde se refleja la bondad y belleza de Dios. Pemán traza la figura de un poeta responsable por su verso, por lo cual surge en él la necesidad de encontrar una palabra necesaria y que a la vez sea una especie de sacramento. A pesar de su independencia, ella nace en el interior del poeta. Citamos algunos fragmentos:

que hoy vas a llevar en hombros  
un saber tan sin razón  
que con ser conocimiento  
tiene ya anchuras de amor.

Hoy ya no vas a ser puente  
entre los seres y yo:  
hoy toda en ti, sin salirte  
de ti misma, serás flor  
nacida en los altozanos  
de mi presencia interior.  
Unida irás al sentido  
de tu más honda intención,  
como la carne y el alma  
como la luz y el calor.

(...)

En agua de sencilleces  
haz, palabra, tu ablución  
para decir lo indecible  
y razonar sin razón.  
Desnúdate de ti misma,  
quédate en luz que no en voz:  
aligérate el sentido,  
afilate la expresión:  
¡que voy a echar en tus alas,

La relación de la palabra con el mundo divino se hace más patente en “Romance de la verdadera pasión”, “Stabat Mater”, “Cuerpo”. Entre “Nueve consideraciones ascéticas” tres están dedicadas a un tema parecido. La cuarta “Consideración” habla de una palabra capaz de llamar a Dios y de provocar un encuentro con Él. La presenta como más perdurable que el mundo creado porque expresa la necesidad vital del yo lírico de tener contacto con Dios. La quinta “Consideración” casi repite la secuencia de los rasgos de la palabra ideal que hemos encontrado en “Preparación...”: nueva, pura, bella, exacta, clara, infinita, única, tierna, verdadera, capaz de transmitir algo divino. Su función primordial consiste en acercar al nombre divino. El poeta presenta la vida como un ir pronunciándose el nombre de Dios en la existencia de cada ser humano particular. Esta aspiración se concluye en la muerte, cuando esa palabra acertada sea una llave para otro mundo, lo cual sugiere que en realidad la palabra que persigue es inalcanzable en esta vida:

¡Ay, quién me diera una palabra nueva,  
virgen como la aurora, para  
nombrar a Dios de la Verdad con ella!

Una palabra exacta: que tuviera,  
como el prado con lluvia, una infinita  
ternura blanda y una  
clarísima belleza.

¡Y repetir esta palabra siempre:  
con las esquilas de la madrugada  
y en el atardecer, con las hogueras!  
Y hacer así de esta palabra bella  
profesión y ejercicio  
y oración y poema...

¡Y que mi muerte fuera  
como un cuajarse, entre los labios, esa  
palabra única y sola:  
rosa ya sin invierno,  
frente a una eternidad con sol, abierta! (O, V, pp. 188-189)

El motivo de la búsqueda del nombre de Dios por medio del lenguaje se repite en la séptima “Consideración” (*ibid.*, p. 190).

La edición de *OC* da oportunidad para conocer otros matices en “La palabra”. Ella se presenta como fruto de un largo proceso de tanteo durante toda la vida (*OC*, I, p. 744). El poeta busca la palabra divina que lo resuma todo. Es tan única que la considera

intrínsecamente *suya* y no la revela del todo. En fin, declara que se niega a pronunciarla. Contiene algo de la esencia del universo, las estrellas y las rosas son sus componentes. En *FB* la palabra elaborada y limpia aparece en “La hija en los trigos”. Como fruto de depuración surge en “Proclamación de la humildad” y, con referencia general al estilo, en “Soledad 14”. El fragmento de “Ejercicios espirituales”, “De la Creación” trata de la palabra creadora de Dios, que sigue presente en el mundo y dentro del sujeto lírico.

Posteriormente, el ciclo de “Poesía sacra” publicado en *OC*, VII recuerda de nuevo que la aproximación al nombre de Dios es la meta de la poesía. Así lo vemos en el poema “Dios”. Se inserta dentro de la tradición del nombre que equivale al conocimiento de la persona, así que la poesía tiende al conocimiento de la naturaleza divina. El poeta es consciente de la dificultad de alcanzarlo y recurre al motivo bíblico de la lucha de Jacob con el ángel, que le revela su nombre. Esa posibilidad se plantea en términos de un don. La poesía se convierte en un homenaje a Dios:

Hay que ir a Dios diciéndole su nombre.  
Hay que aguantar el hierro candente: y decir “Dios”.  
Hay que forcejear, hombre con Hombre,  
con él, hasta que Él mismo nos dé toda su voz.  
(...)  
¿Le negaré el soneto, Señor, a quien no niega  
la línea al nardo blanco que morirá esta noche?  
(...)  
¡El mar de mi Poesía está pidiendo  
con su grito de luces, la vela de Tu Nombre! (*O*, V, p. 262)

Este poema se concibe como una polémica con el epígrafe de F. Guillard: «El tono de los poetas, cuando hablan de Dios, se ha vuelto balbuciente» (*id.*)<sup>1007</sup>.

En una de las últimas composiciones, “Testamento”, las palabras encierran la visión y la expresión individual tanto de lo experimentable como de lo innombrable:

Los cien nombres que di al viento,  
los mil que di a la esperanza,  
¿a quién se los dejo? (*O*, V, p. 284)

---

<sup>1007</sup> De alguna manera polemiza también con H. Brémond: «La poesía pura es el silencio como la mística. Pese a lo cual numerosos poetas verdaderos hablan o balbucean, así como lo hacen numerosos místicos». (En *La poesía pura*, p. 102). También en el poema “Preparación de la palabra mística”, la palabra, aunque sea *mística*, busca la exactitud en nombrar a Dios.

Por otro lado, el poeta sigue buscando una palabra exacta y última («el nombre definitivo»). También en este caso la palabra poética contribuye a la creación del mundo (*id.*).

A modo de resumen, podemos decir que la metapoesía de Pemán sigue las pautas de la artesanía y el clasicismo. Se concibe con la mirada dirigida hacia los lectores y otros poetas. Declara la independencia de las modas, porque afirma que no es el estilo de época lo que determina su expresión sino siempre la belleza. En realidad, para Pemán en numerosas ocasiones es la belleza lo que está en juego en un poema. A sus exigencias se someten los recursos y las influencias admitidas. Necesita encontrar la poesía total, lo cual se refuerza con los procedimientos simbolistas de fusionar las experiencias sensoriales y las artes. Reconoce su inspiración divina y su cualidad de don, que no siempre se entiende, y en última instancia Dios es destinatario del discurso poético. Es Su belleza lo que está en juego. La palabra tiene el origen divino, a él apunta y persigue el nombre de Dios, que es la palabra última. Postula la poesía reveladora que vuelva a crear en sí el mundo y lo salve de las apariencias del sinsentido. Tiene poder de ser pantalla que revela la trascendencia de lo visible. Propone una *relectura* de la realidad en la que nada es obvio.

#### **2.4. Diálogo.**

La poesía de Pemán se distingue por una insistente presencia de algún *tú*: los críticos, la belleza, los lectores, la amada, los dioses mitológicos, etc. Su destinatario principal será Dios. De esta manera pone en práctica su necesidad de comunicarse, característica aplicable en especial a la poesía: «Toda poesía, si no ha de ser fin narcisista de sí misma, es como un tuteo generosamente abierto a algo» (*OC*, VI, p. 891). Por tanto, podemos llamarle poeta del diálogo en todas las dimensiones. Dialoga con la tradición y cultura, la antigua y la reciente, la literaria y la bíblica, con su propia intimidad, con Dios, un ser humano o una criatura. Este recurso da la impresión del distanciamiento del poeta ante sí mismo y propician esta tendencia los soliloquios. Especialmente en los que el *yo* lírico dialoga con su alma o corazón. En ocasiones intercala hábilmente invocaciones a varios destinatarios. Pemán es más propenso a abordar su circunstancia interior que externa, pero si tomamos en cuenta las citas de otros poetas, de un cancionero o de la Biblia que encabezan a veces sus poemas, éstas también son formas peculiares de entrar en

diálogo. Igualmente las elegías y los homenajes. En el diálogo veía el remedio para la angustia. El prólogo a *Poesía nueva de jesuitas* aborda el problema de la salida del hombre de sí mismo, que se realiza por esa vía<sup>1008</sup>. Interpretaba esta disposición a dialogar y ver el mundo como dialogante, como propia de la visión cristiana de la realidad, en el ensayo “Comunicación de bienes” (*OS*, I, p. 553). Veremos, por ejemplo, que Pemán presenta imágenes de criaturas que dialogan entre sí sin participación del hombre o que le interpelan y son interpeladas por él. Las preguntas retóricas y las antítesis proporcionan dinamismo a esas conversaciones.

El poeta explica el mundo y los acontecimientos como el comunicado en que Dios «habla»<sup>1009</sup>. Llama la atención que en los poemas que invocan o mencionan a Dios, raras veces se oye la transcripción verbal de la respuesta divina al poeta. No obstante, este hablar no da la impresión de ser unilateral sino que la forma de construir enunciaciones indica su carácter interactivo y la presencia de algún interlocutor. Cabe la pregunta de qué manera el poeta refleja las respuestas de su divino interlocutor y por qué vía llega a tanta seguridad en sus conclusiones. Parece que es precisamente por su percepción del mundo en términos analógicos. Por vía de analogías el poeta gana la seguridad de las manifestaciones y del modo de actuar divino. Si el mar y los grandes horizontes le parecen sublimes, lee en ellos la inabarcabilidad de Dios. De la misma manera las flores, la relación tierna entre ellas y el viento, parecen convencerle de la alegría y ternura divina, o de la unión entre la fuerza y la delicadeza de la belleza. Con frecuencia encontramos muestras de lamentaciones o interrogaciones a las que siguen versos de calma, de consentimiento o simplemente una conclusión inesperada. En estos casos, nos da la impresión de haber oído una respuesta fuera del poema y es entonces cuando su estructura parece dividida entre un antes y un después sin un aparente nexo<sup>1010</sup>.

---

<sup>1008</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>1009</sup> Prólogo a M. Fermín: *Mensaje sin palabras: ¿Por qué llora la Virgen?*, Madrid, Cisneros, 1960, p. 11.

<sup>1010</sup> En prosa el poeta da una pista de un cierto diálogo invisible con la divinidad que confirma su aplicación en versos: «Todo sentimiento religioso tiene esa “base” (...) en Dios. En ese tema llamamos “diálogo” a una cierta gracia interior en la que creo que Dios pone, como los dramaturgos, las dos partes del diálogo». Cit en M. Ciriza: “Pemán y Dios”, *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 30.

### 2.4.1. Invocaciones.

La formación clásica de Pemán le llevó a emplear apóstrofes al comienzo de numerosos poemas. Las invocaciones indican al receptor directo del discurso poético. En muchos casos invoca a las criaturas: la noche, la piedra, las flores, el sol, la tierra, el viento, la nieve, el mar, el mundo, etc. Como vemos, por ejemplo, en “En el jardín de los frailes” (*NP*), “Nieve de las serranías”, “Balada del viento en otoño”, “Mar”, “Salmo del mar”. En *BSC*: “La piedra”, “Patio”, “Villancico del sol de las cinco”; y en otras composiciones: “Yambos del viento de Levante”, “Soledad 21” (*FB*), “Soledad 27” (*FB*), “Soledad 28” (*FB*), etc. Se dirige a un barrio, una ciudad, como en “El gitano enterrado” o en *BSC*: “Requiebro al barrio”, “Noche”, “Soneto del barrio pecador”. A veces incorpora destinatarios más abstractos, como la primavera en “Cuando todos se hayan ido” o “Soledad 28”, los dioses mitológicos en “Oración a los falsos dioses”, su propia infancia en “De regreso”, la belleza en “Profesión de la pura belleza” y “Anheló”, la sabiduría en “Sabiduría”, la palabra poética en “Preparación de la palabra mística” (*PS*) y “Poesía”, una canción en “Canción, que en plumas, al viento”, la muerte en “Serenidad”. Con frecuencia es una mujer la protagonista de los apóstrofes. Por regla general, se trata de la esposa del poeta. También puede tratarse de una figura de tradición folclórica o mitológica, pero casi siempre pertenece a una circunstancia espacio-temporal concreta. La invoca en “Nocturno en el mar” (*VS*), “Canción vulgar” (*NP*), “Ocho canciones de amor”, “Las rosas que tú me diste” (*RR*), “Tus ojos verdes y tristes” (*RR*), “Ya solo” (*BSC*), “El barrio con luna” (*BSC*), “Hijas” (*FB*).

“Epitalamio” (*FB*) adapta el modelo de panegírico de la poesía greco-latina. La apóstrofe inicial corresponde a un deseo de bienaventuranza que se continúa con comparaciones elogiosas. A menudo el poeta realiza su soliloquio ante la mujer, reflexiona sobre varios temas y entonces el *tú* de ella aparece en calidad de testigo. Un proceso de razonamiento, la contemplación del mundo ante ella se refleja en “Romance de la brisa”, “Romance de la neblina”, “Dentro de mi corazón”, “Niebla”, “Otoño”, “Epigrammata erótica”, “Testamento”. En *FB* es su confidente en “Tres cantares”, “Soledad 14”, “Soledad 30”, “Soledad en la muerte”. Aparte de dirigirse a personajes concretos en “Miradores” (Joaquín Romero Murube), “Manuel de Falla”, “Romances del hijo”, etc., el poeta necesita un público, especialmente para sus desahogos sobre la poesía. Es entonces cuando introduce a un poeta o lector indefinido, o un gremio de poetas. Suele justificar ante ellos sus raíces, poética y fe, como en “Aquí me tienes lector” (*NP*), “Lección de

vida” (*NP*), “Optimismo”, “Canción de ser como mayo”, “Contra los que hacen profesión y granjería de las letras”, “Clasicismo”, “Una limosna”, “Ramas sin hojas ni flores”, “De las criaturas” (*FB*), “Testamento”. “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” presentan un soliloquio metapoético ante un *tú* anónimo. Añade una muestra de complicidad entre el *yo* poético y el receptor cuando se presenta en posición de *nosotros*.

Un interlocutor, individual o múltiple, en asuntos de fe suele servirle al poeta para contrastar su punto de vista. En “Conversión” se distancia ante los demás, pertenecientes al mundo que deja atrás (*O*, V, pp. 272-274). En “Ocho canciones de amor” pregunta a un hombre en general: «¿No sabes tú...?», «¿no comprendes tú...?» (*O*, XIV, p. 167). De forma similar suplica en “Somos creados por Dios para alabarle”, “De las criaturas” y “De la limosna” en “Ejercicios espirituales” de *FB*. En “Romance del último amador” (*RR*) dos partes se diferencian por un diálogo con un sauce y luego con unos personajes indefinidos. Un grupo de receptores aparece también en “La Pena” (*FB*) y uno anónimo en “Soledad 18”. Se dirige también al personaje tradicional en “El poeta a la mujer Verónica”.

#### **2.4.2. Técnicas de autodistanciamiento mediante la dialéctica interior.**

Pemán es poeta abierto a la comunicación y, sobre todo, bien comunicado consigo mismo en sus versos, lo cual se testimonia en un constante dialogar consigo mismo. Opta por una forma introspectiva, podemos decir, casi de confidencia. Así, su relato autobiográfico lleva por título *Confesión general* (*O*, XVII). El poema “Confesión” sigue esta pauta (*OC*, I, pp. 665-667). Empieza en estilo indirecto: «Me cuentan», pero más adelante él se dirige a los lectores. Resume sus dilemas y polemiza con sus propias ideas. Sin embargo, la necesidad de ser entendido queda de alguna manera frustrada, tanto en “Confesión” («sin llegarme a entender»), como en la posterior “Soledad 2” (*FB*). Por esta vía, el poeta intenta confrontarse consigo mismo. La costumbre de dialéctica interior se encuentra en numerosas composiciones, de las que mencionaremos las más representativas.

Un soliloquio se transcribe en “Con lumbre de sol poniente”. Para mirarse desde fuera objetivamente, el poeta se sitúa entre su propio cuerpo y alma (*O*, XIV, p. 158). Monologa sobre la vida y trascendencia en “Introducción al canto libre”, “Balada de la dudas del lego” (*RR*), “El traje alquilado”, “Salmo del mar”, “Conciencia de mi libertad y mi ser” (*PS*). Algunas de las “Soledades” y bastantes poemas en *FB* son narraciones sobre

el estado interior del *yo* poético, como “Divina presencia”, “Romance del divino gozo”, etc. En “Poesía” es la poesía personificada quien habla, pero más adelante el poeta reflexiona ante sí mismo y ante los lectores (*OC*, I, p. 741). Aparecen transcripciones del soliloquio en forma de preguntas y respuestas interiores, a menudo en poemas de índole folclórica, como “Ya mi galera de oro” (*RR*): «¿A dónde va la galera?/ Adonde la lleve el agua»; o “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” (*FB*) sin narración poética en medio:

-¿Dónde la boda?  
-Dentro de mí para mí,  
para Él en la tierra toda.

-¿Corona?-De lumbre pura.  
-¿Arras?-De lágrimas buenas.  
-¿Velo?-El de las azucenas.  
-¿Regalo?-El de la amargura.  
-¿Y la madrina?-Una flor.  
-¿Y el amor?-Yo me lo enciendo.  
-¿Y el novio?...-¡Me lo va haciendo  
dentro del alma, el Amor! (O, V, p. 87)

La forma de soliloquio se enriquece cuando se convierte en un minidiálogo dirigido por el poeta a su alma, corazón, cuerpo, soledad o palabra. Sin salir del marco del *yo* poético, se desdobra y se enfrenta a sí mismo. En estos peculiares soliloquios el sujeto lírico se sitúa en la posición de saber más de lo que su entendimiento aparenta. Se pone no tanto al lado sino por encima de sí mismo, y parte de algún pre-conocimiento. Se da una especie de autoinstrucciones y autoconsuelo, a menudo en forma de imperativo («mira», «calla», «habla», etc.). Una parte de su *yo* reacciona emocionalmente, mientras que la otra está por encima y le instruye a la primera cuál es el propósito de sus vivencias y cuál la actitud que debe tomar.

Al alma, cuerpo y corazón les da un trato preferencial. En “Peregrinar y soñar” (*NP*) anima: «¡Vamos, alma, al Infinito!». En “El Amado en el jardín” interroga a su alma para comprobar que ha sentido la presencia del Amado. Reproduce también las preguntas del alma al Amado. En “Anhelos creador” habla en primera persona y en medio indaga a su alma para asegurarse de la veracidad de una experiencia. La invoca en “Nueve consideraciones ascéticas 6” (*PS*), “De la oración del Huerto” (*FB*). Narra sus respuestas como si fuera un portavoz distanciado. A veces se dirige tanto al alma como al cuerpo, como en “Cuerpo” (*PS*), y se distancia con respecto a los dos. En “El cuerpo presente su gloria” (*PS*) interroga al cuerpo con preguntas retóricas y se da una contestación final



definitiva. Al corazón le anima a volar alto en la vida y cantar su alegría en “Sinfonía de primavera” (*OC*, I, p. 270) o “Anhelo y límite”. En “Resignación” (*VS*) introduce la invocación a su estado de ánimo: «No huyáis penas y dolores». También en “Sentimiento” las emociones son objeto de atención. Un ejemplo de “Lección de vida” (*NP*) muestra esta posición coordinadora del *yo* con respecto a sus facultades. Aquí el poeta mezcla varios destinatarios. Se dirige a la tierra, a sí mismo, a presuntos lectores, y llama a sus propias potencias: cuerpo, espíritu y alma, voluntad, inteligencia, corazón, para que cumplan con los propósitos que se plantea.

El recurso de autodistanciamiento es frecuente en *FB*. Así, en “Proclamación de la sencillez” invoca a su propia vista y la anima a que sea receptiva a lo que Dios le *diga*. Se impone a su corazón en “Soledad 8” y “Soledad 4”:

¡Calla, corazón!  
Tu reino no es esta ocasión  
de la tarde quieta, silenciosa, fría.  
Mira el campo, la sierra, la ría...      (*O*, V, p. 29)

“Soledad 13” tiene dos destinatarios del discurso: el corazón del poeta y la personificada «Plenitud». Enlaza las invocaciones con preguntas retóricas y afirmaciones concernientes a su estado anímico.

### 2.4.3. Transcripción de diálogos.

Los diálogos con personajes imaginarios o con criaturas personificadas se transcriben en estilo directo o indirecto. Ya “Lección de vida” (*NP*) introduce un diálogo entre el lector y la poesía. Este recurso se hace frecuente cuando el poeta se encamina hacia el neopopularismo, así que en comparación con libros tempranos, en *RR* aparece a cada paso. “La tristeza del padre mar” relata el diálogo del poeta con el mar: «Y yo le dije», «Y él me dijo». En “Romances del hijo” se dirige a varios interlocutores: al hijo, al tiempo, al futuro, y juega con el eco: «¡Es mío!-le grito al Tiempo,/ y el Tiempo responde:- ¡Es mío!». En “Se iba el pensamiento mío” transcribe directamente el diálogo entre una flor, un pájaro y el viento:

una flor dijo a su paso:  
-Tengo pétalos de raso...  
Y un pájaro:-Yo sé un trino  
manar de la torrentera...  
más claro que el cristalino.  
Y el viento:-Ya sé el divino  
cantar de la Primavera. (O, XIV, p. 143)

Todavía dentro de *RR*, en “Balada del viento en otoño”, encontramos las palabras del viento personificado. Aparece también en “El anhelo de Castilla”, donde sopla las noticias del mar. El poema neopopularista “Idilio” gana en dinamismo por el diálogo directo entre dos personajes, sólo con una breve parte narrativa al final:

-MADRE, quiero la blanca estrella aquella,  
¿no me la darás?  
-Yo subiré tras ella  
por un rayo de luna y la tendrás.  
(...)  
-Madre, yo quiero el cielo...  
Madre, yo quiero el mar...

-Tengo un brazo de amor y otro de anhelo  
más largos que tu afán.  
Yo cogeré en mis brazos mar y cielo  
cuando el sol se haya puesto, y los tendrás.

-Madre, yo quiero, quiero  
tu corazón de madre,  
¿no me lo darás?

-Hija, mi corazón está más lejos  
que la estrella y el cielo,  
que la nube y el mar.  
Dios lo tiene, hecho rosa, entre sus manos,  
¿quién se lo pedirá?

Y la madre miraba el infinito  
color celeste de la tarde en paz.

Y la niña colgaba  
con estrellas de besos  
la noche pura de su ancianidad. (OC, I, pp. 747-748)

En *PS* destaca el aire folclórico de “Coloquio de la Samaritana” con un diálogo entre el poeta y la protagonista, sin partes introductorias (*OC*, I, p. 787). De *FB* mencionamos “Romance del divino gozo” (*FB*) con un eco del diálogo evangélico, alrededor del cual el poeta presenta su propio soliloquio (*O*, V, p. 86). “Oración por una pecadora” transcribe las supuestas palabras dirigidas en el pasado a la protagonista (*ibid.*,

p. 92). En “Poesía sacra” llama la atención “Hombre caído”, en el que introduce en estilo indirecto el habla de la creación, el río y los pájaros personificados.

También el diálogo con Dios cuenta con un relato distanciado en “Romance de los siete pecados capitales” (*PS*). Varios ejes dialogales aparecen en “¿Por qué te han dejado en casa?” (*O*, XVI, pp. 455-457). El sujeto lírico pregunta a la figura de Cristo. Además la inclusión a lo popular de pregunta y respuesta se da en el caso del viento y la palmera que intercambian sus ideas. Un caso diferente observamos en “Balada de la dudas del lego” (*RR*). Aquí no se transcriben palabras pronunciadas sino que la respuesta en el diálogo se refleja en la experiencia del protagonista. El poema relata su soliloquio y preguntas a las que responde la «revelación» del entorno y la experiencia de la luz que se hace presente en el corazón (*O*, XIV, p. 136).

#### **2.4.4. Forma de oraciones y salmos.**

P. M. Lamet lanzó la hipótesis de que en los poetas del credo cristiano, la presencia del interlocutor divino hace que no puedan «trazar una frontera entre su poesía o su oración y muchos de sus poemas más sinceros se transformen en auténticas oraciones»<sup>1011</sup>. Sin embargo, cuando el mismo autor le pregunta a Pemán si hace «separación entre su vida de práctica religiosa y su vivencia poética», el poeta contesta: «La poesía es una preparación para la oración»<sup>1012</sup>. Esta breve respuesta de alguna manera se refiere a la idea de Pemán de que no hace falta confundir la mística con la poesía. Hace constar, sin embargo, que en el nivel formal sus poemas tienen forma de salmos y oraciones. Al hablar de Dios o comentar algún fenómeno en relación con Él, en la mayoría de los casos convierte el poema entero o por lo menos una parte de él en una invocación al *Tú* divino. Por tanto, su poesía es oracional o salmódica en otros términos.

M. W. Diego Lobejón en *Los salmos en la literatura española* demuestra que estas formas de diálogo con Dios siempre han gozado del interés de los poetas. Un poema puede ser inspirado en un salmo y puede glosar un verso, sin embargo, es propio del siglo XX que «el autor denomina salmos, sin que tengan una correspondencia de contenido con

---

<sup>1011</sup> *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea*, p. 79.

<sup>1012</sup> “Poesía y ateísmo”, p. 172.

ningunos salmos bíblicos (...)»<sup>1013</sup>. Tal fue es caso de Unamuno, Darío, L. Felipe, G. Diego, C. Bousoño, D. Alonso, J. M. Valverde, L. F. Vivanco, etc. Admite que la distinción de formas salmódicas en la poesía se basa más bien en la postura interior del sujeto lírico, que en los moldes formales:

es característico de nuestro siglo el acercamiento exclusivamente formal a la poesía del *Salterio*: numerosos poetas construyen sus poemas imitando la estructura y el ritmo de los salmos, sin tener en cuenta los contenidos bíblicos.(...) trátase de traducciones, comentarios o exposiciones, hechos con afán exegético o piadoso; o, bien, de creaciones poéticas que, imitando unas veces el contenido, otras la disposición formal, y otras la actitud psicológica del salmista (...)»<sup>1014</sup>.

Los salmos en la poesía se manifiestan bajo diversas formas. Las más comunes corresponden a plegarias, expresiones de arrepentimiento, alabanzas, lamentos, peticiones de ayuda y misericordia, confesiones de debilidad, o pueden tratar sobre una experiencia dolorosa<sup>1015</sup>. El texto poético con tonos himnicos suele favorecer la aparición de símbolos, paradojas, y el desahogo afectivo del hablante<sup>1016</sup>.

A. González Lamadrid en *Lírica sagrada* destaca los rasgos que caracterizan precisamente la actitud de quien compone la oración<sup>1017</sup>. Así que los salmos de alabanza pueden ser teocéntricos, al referirse a la divinidad misma; o sólo invitar a alabar a Dios, enumerando sus atributos manifestados en la creación y en la historia. Las lamentaciones pueden ser bien por las tribulaciones corporales, bien por las morales o espirituales. Otros salmos destacarán por la actitud de confianza individual y desarrollan ampliamente sus motivos. Culminan con una súplica, bendición, profesión de fe en la asistencia divina y el reposo final. Pero todas estas formas a veces implican a una colectividad, así que el autor puede componer, por ejemplo, una acción de gracias en nombre de un grupo. Suelen también describir de qué peligro ha sido salvado el sujeto lírico después de recurrir a Dios, enumerar los beneficios recibidos y sacar conclusiones. Hay salmos con contenido sapiencial o profético, y otros que interpretan una situación cultural e histórica determinada. También pueden referirse a la patria celestial<sup>1018</sup>. El *yo* lírico en papel de salmista suele al principio invocar a Dios para establecer el contacto directo con Él. Más adelante describe su situación, con insistencia suplica como si quisiera *arrancar* la

---

<sup>1013</sup> *Op. cit.*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, p. 12.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1015</sup> Cf. *ibid.*, pp. 126-156.

<sup>1016</sup> L. Maldonado: *Poesía litúrgica. Iniciación cristiana y canto festivo*, Madrid, PPC, 1980, p. 14.

<sup>1017</sup> *Op. cit.*, Madrid, PPC, 1971, pp. 24-29,36-52.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, pp. 70-75.

respuesta, asegura su confianza y expone los motivos para tenerla. Hace promesa de la posible penitencia, la confesión de su propio pecado si hace falta y, resignado, se sumerge en el silencio ante las tribulaciones y expresa el convencimiento de que la justicia divina se cumplirá<sup>1019</sup>. En la estructura interna suelen basarse en paralelismo simétrico antitético o sintético. Crean paralelismos con palabras sinónimas o la misma idea repetida con palabras diferentes. A veces las ideas contrastan paralelamente<sup>1020</sup>.

Observamos que todas estas características se refieren a este sector de la poesía pemaniana que destaca por el trato directo con Dios, así que el poeta o se enfrenta a Dios directamente o se desahoga en un soliloquio indirecto ante Él. Menciona atributos divinos y recuerda Su actuación en la vida. El poeta a menudo revela sus fallos pasados, se arrepiente de ellos y promete enmendarse. En algunos casos expone quejas del mundo en general o de un grupo de personas determinado (con frecuencia: otros poetas). Siente predilección por culminaciones moralizantes. Son relativamente raras las enunciaciones en nombre de una colectividad. Prevalece la presencia individual ante Dios, y este planteamiento se refuerza con el uso abundante de pronombres *yo* y *tú*. Hay poemas pemanianos que llamaríamos de “acción de gracias” y hay alusiones al mundo venidero que el poeta espera. Narra ante Dios sus peripecias y las interpreta. Muchos soliloquios o meditaciones poéticas, neutras al principio, culminan con una oración. Recurre también a las preguntas para provocar la respuesta divina, de cuya venida no duda. Las oraciones poéticas pemanianas suelen rematarse con expresiones de consentimiento y paz. Cuando comparamos su punto de partida y el final, observamos que una composición muestra un camino recorrido entre dos actitudes a menudo distintas.

Para distinguir los poemas salmódicos u oracionales en Pemán ayudan los criterios mencionados, aunque aparecen algunos que explícitamente llevan el título de «salmo»: “Salmo de pasión y de dolor”, “Salmo del mar”; u «oración»: “Yo no quiero morir (Oración)”, “Oración a los falsos dioses”, “Oración” (*PS*), “Recreación en el jardín (Oración del Año nuevo)” (*FB*), “Oración por una pecadora” (*FB*), “Oración a la luz” (*FB*). Otros aluden a las oraciones cristianas: “Acto de fe”, “Confesión”, “Exorcismos” (*SDM*), etc. También dentro de un poema pueden encontrarse alusiones a que es una «oración» como en “Del Dios-Hombre” (*FB*) y “Estío. Tentación” (*FB*), o confesión, como en “Optimismo”, o una forma de “Maitines”. Anticipando un análisis más detallado, ofrecemos ejemplos de varios tipos de actitudes. Así, encontramos plegarias

---

<sup>1019</sup> *Ibid.*, pp. 29-35.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

(“Proclamación de la humildad”), adoración (“Divina presencia”), intercesión (“Oración por una pecadora”), alabanza (“Inspiración y Gracia”), versos sapienciales (“Romance del rayo de sol”), arrepentimiento (“Acto de fe”), acción de gracias (“Retorno. Paz”), ofrecimiento (“Salmo de pasión y dolor”), lamentaciones (“Gritos”), etc. En lo que atañe al esquema interno de estas composiciones, abundan en contrastes y paralelismos muy diversos: de antítesis, de ideas, de sinónimos, etc. Como estos medios se justifican por el neopopularismo, cabe suponer que no siempre se empleaban con el propósito de escribir una oración poética, sino que de forma natural contribuyeron a crear un ambiente salmódico. El Dios al que se dirige Pemán es más un interlocutor enfrentado con confianza, que un Dios aplastante por su grandeza. Como oyente y testigo es accesible, tratado como un amigo. Al mismo tiempo, el poeta guarda una constante actitud de reverencia.

Un caso especial supone “Oración a los falsos dioses” (*O*, XIV, p. 186). Parece ser oración, sin embargo desde el principio el poeta distingue sus destinatarios como «falsos». A semejanza de otros poemas de este grupo, suplica empleando formas de imperativo. La presencia de figuras mitológicas influye en el tono del poema, acorde con las pautas greco latinas. Así que lo que el poeta les pide se resume en el estoicismo, porque desea guardar serenidad ante el llanto y ante la alegría. Observamos que el contenido difiere de la familiaridad y expresiones de ternura presentes en las invocaciones al Dios cristiano.

Dos poemas de tópicos de la poesía mística reproducen una especie de oración ante el amado: “Cántico de la amada” y “El Amado en el jardín”. Algunos poemas toman forma propia de oraciones comunitarias del credo o de arrepentimiento. Un tono confesional inicia el soneto “Acto de fe”: «En el nombre de Dios de los amores», con el dos veces repetido «confieso». A semejanza de una profesión de fe oficial: ante Dios, ante los demás, como contraste ante el mundo que considera extraviado. Refuerzan este aire del credo las alusiones a las tres virtudes teologales: «Fe», «Dios de los amores», «mi esperanza suma» (*O*, V, p. 279). Sigue esta pauta “Confesión”, donde el poeta se arrepiente de traicionarse a sí mismo ante las opiniones ajenas (*OC*, I, pp. 665-667). El poema “Optimismo” incluye expresiones propias de oraciones cristianas: «Hermanos, yo confieso», «Yo confieso mis culpas». En este caso se declaran las faltas concernientes a la poesía, la incapacidad de reflejar adecuadamente la belleza y la alegría divina; sigue una declaración de fe y una especie de propósito de enmienda. El poeta se encomienda a los *hermanos* y se dirige a Dios (*O*, V, p. 249). El arrepentimiento por el pasado en “Conversión” tiene al principio como receptor el mundo dejado atrás, pero cambia de interlocutor y se dirige al Redentor

en busca de alivio. Pasa a un estilo narrativo con el propósito de enmienda y los nuevos fines que persigue (paz y bienaventuranza). Alaba la misericordia divina que le ha salvado de errar, con aire de *mea culpa* (*ibid.*, pp. 272-274). La nota de enmienda aparece en “Lección de vida” (*NP*), donde después de varios destinatarios el sujeto lírico introduce un coloquio anticipativo con Dios, a la hora de su futura muerte y se imagina lo que le diría.

El renacentista “Salmo de pasión y dolor” (*NP*) se dirige a Dios clamando *de profundis*. Menciona Sus atributos, especialmente al principio y al final, y le suplica directamente: «aparta», «mide», «mira», etc. El sujeto lírico recorre su propio proceso interior de contienda entre el alma y el cuerpo. Se afianza en la postura de fe y declara los propósitos de enmienda. Con el estilo de un salmo se encomienda: «Toma, Señor», «Aquí me tienes», etc. El mismo aire encontramos en “Resignación” (*VS*), con una oración personal iniciada con alabanza: «¡Bendito seas, Señor...!». Le invoca directamente en varios lugares, no pierde de vista al interlocutor y ante Él declara sus premisas. El sujeto lírico se muestra conforme al reconocer sus heridas: «Yo no me quejo, Señor», «Yo quiero sufrir, Señor». Aparecen elementos de plegaria por lo que ve como su programa vital. Introduce una serie de frases sentenciosas con el fin de enseñar la pedagogía divina. El subtítulo de otro poema, “Yo no quiero morir (Oración)”, anuncia su carácter suplicante. Declara ante Dios lo que el poeta *quiere y no quiere*, con un fuerte énfasis en el *yo* y el *Tú*. En “Espérame, Señor” se transcribe un diálogo múltiple, uno de los pocos que reproduce una respuesta divina con palabras y relata los consejos y preguntas de Dios. Al sujeto lírico Dios le ofrece su paciente espera a ser respondido. El *yo* lírico se imagina lo que oírán en el futuro: «Y me dirá Señor». Adjunta también súplicas: «Pero ten compasión». “Soneto 2” es un soliloquio ante Dios, con expresiones de adoración y de confianza (*OC*, I, p. 673). “Romance del rayo de sol” (*RR*) consta de tres bloques: la habitual ambientación circunstancial sobre lo que sucede en la creación, la confesión ante Dios y una serie de moralejas impersonales. Observamos que en la segunda parte, la más directa en invocaciones, es cuando aparece tres veces el pronombre *yo*, a diferencia de las partes restantes. De alguna manera eso refleja la insistencia en la confesión individual ante Dios.

Un grupo de oraciones poéticas son en realidad soliloquios ante Dios, en los que en algún momento se menciona Su presencia como testigo y finalizan con una invocación directa a Él a modo de oración. Tal es caso de “Las golondrinas del Señor” o “El Viático”. “Canción de vivir muriendo” se convierte en la segunda parte en un salmo de lamentación sobre la unión de amor y dolor, acompañada de unos avisos morales. Antes el poeta se refiere a Dios en tercera persona, narrando sus experiencias (*O*, XIV, p. 173). El soliloquio

mezclado con súplicas y alabanzas surge en “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*). En “Cantiga del Cristo de la Piedad” el *yo* lírico ante la figura de Cristo se dirige a su propia alma. Dios es confidente de las desgracias amorosas del poeta en “Amor imposible”, que expone una petición desarrollada acerca de un amor que está perdiendo (*O*, V, p. 248).

*PS* y *FB* son en principio libros oracionales en todos los sentidos. Incluyen soliloquios ante Dios, plegarias, interrogaciones y alabanzas directas. Lo más característico es que el nombre divino no aparece explícitamente en muchos casos, sino que el poeta se le dirige como *tú*, con mayúscula o minúscula. En ese eje yo-Tú, raras veces intervienen otros testigos, a no ser que se trate de las criaturas o la mujer del poeta. Las súplicas se expresan directamente en imperativos: «separa», «cura», «lleva», «llámame», etc. En *PS* la mayoría de las “Nueve consideraciones ascéticas” se dirigen al *Tú* divino. Citamos un fragmento de la plegaria directa de la octava “Consideración”:

Lleva hacia Ti los soplos de este viento.  
Llámame este deseo hacia tus plantas  
sin quitarme del todo este deseo.

Cura esta herida de mi cuerpo impuro...  
¡pero el dolor que queda, no lo cures,  
porque sepa, siquiera donde estuvo! (*ibid.*, p. 191)

“Oración” se realiza en forma de diálogo indirecto con el *Tú* divino, cuyo nombre no se menciona. El sujeto lírico siente Su presencia no por oír la voz, como dice, sino por los resultados de Su actuación: luz interior, paz, alegría, disipación de las dudas. Dios se comunica a través de los estados anímicos del hombre. El poeta se dirige con ternura al *Tú* amado en “Señor, yo sé...” y lo invoca directamente: «sé de la belleza/ Tuya», «Te conozco»; también en “Advenimiento”, “Por el viento en la noche”, la segunda y cuarta “Canción mística”, “Ante-conocimiento de Dios”, “Vivir para ver”. Incluyen también partes oracionales “Cuerpo”, “Inspiración y Gracia” en forma de alabanza: «¡Señor, yo te bendigo/ por todas mis riquezas gratuitas!»; “En la muerte de mi madre” con verso de súplica: «Déjame, Señor, que duerma/ sobre ese apoyo bendito». Es oración también “Mi soledad sonora”:

dime que no estoy solo; que esa herida  
de cielo azul me escucha sobre el vago  
y unánime desdén de las espigas.

Dímelo: y mi verano de cigarra  
cantora, para Ti, no tendrá noches



¡y tenderé a tus pies como una alfombra,  
mi soledad sonora de canciones! ( *ibid.*, p. 215)

Pasamos ahora a *FB*. “Proclamación de la humildad” consta de dos partes, la primera es oracional y la otra más enunciativa. Tiene características de una plegaria bastante salmódica. El sujeto lírico se sitúa frente a Dios e incluye elementos de alabanza. Destacan paralelismos y división entre bloques de *quiero* y *pido*, así que el poeta declara repetidas veces qué es lo que *quiere* para su poesía y luego reconoce la necesidad de «humilde ruego». Observamos la misma secuencia de *quiero* y *pido* en “Soledad 11”, junto al tono de arrepentimiento, enmienda y ofrecimiento a Dios:

Vibrantes se quedaron mis sentidos  
de los nardos de ayer.

(Lo que daba a los soplos perdidos  
del viento que pasa, quiero darlo al Ser.)

De violas moradas  
tengo ceñida la memoria,

(Lo que daba a esas nadas  
de luces que vuelan, quiero darlo a la Gloria.)

Me humillaré de mi apartada vía.  
Me humillaré de mi liviana flor.

(Déjame, sólo, la ufanía  
de mi ciencia de Amor.)

Para ti, mi Señor,  
una canción joven y pura...

(Sólo te guardaría,  
Señor, aquel acento que tenía  
la voz de mi ternura.) ( *ibid.*, p. 34)

La interpelación a Dios aparece también en “Soledad 12” y “Soledad 29”. Encontramos una antítesis de imperativos como antes en “Amor imposible”. Las súplicas y lamentaciones ante un *tú* innombrado domina el poema “Gritos”. La dramaticidad se refuerza por una oscilación entre la desesperación y el consentimiento. A la primera parte descriptiva la siguen peticiones en imperativo. El destinatario aparentemente no contesta («que no me escuchas») pero hay un efecto de algún contacto con él, porque el sujeto lírico se tranquiliza y saca conclusiones. Veamos un fragmento:

No te lograba.  
Lograba  
-¡eso sí que lo lograba!-  
que al pasar por ti, volviera,  
mi voz, hasta mí, más pura.  
(...)  
Sin luz, ni voz, ni sentido  
¡me basta el alma desnuda  
para quererte! (ibid., p. 50)

El tratamiento directo con el *Tú* divino configura “Romance de mi pasión” y “Oración a la luz”, en la que también el interlocutor contesta con la experiencia de su presencia. “Divina presencia” se inicia con la ambientación de las experiencias de sujeto lírico, y al final se convierte en una declaración de amor a Dios. La serie de “Ejercicios espirituales”, inspirada en los esquemas meditativos, supone el hábito de soliloquios ante Dios y coloquios con Él. El *querer* del poeta unido a la alabanza se expresa en “Del Dios-Hombre”. También es oración “Del pecado”, “De la Creación”, “Recreación en el jardín”, “Dolor 4”. Los soliloquios acaban con una oración de agradecimiento en “Retorno. Paz” y en “Esposa”. También aparece una forma que llamaríamos oración de intercesión. Un ejemplo típico es “Oración por una pecadora”, donde el poeta elogia al personaje para justificarla ante Dios, pide por ella y expresa la confianza en ser escuchado. El poeta reza en medio del mundo en “Recreación en el jardín (Oración del Año nuevo)”. Presenta ante Dios la creación y la incluye en sus plegarias.

En la serie de “Poesía sacra” continúa la costumbre de pronunciarse en nombre de criaturas y seres humanos. “Salvación” se inicia con un soliloquio ante Dios. El poeta se interroga con preguntas retóricas que hacen patente su visión del mundo venidero. Confiesa su fe en la belleza del mundo y culmina en la plegaria con la voluntad de arrastrar consigo a la salvación a toda la creación. Representa a algún grupo de *nosotros*. También en “Temor de amor” habla en nombre de los hombres, aunque con matiz personal. Desde la posición de un abogado justifica ante Dios por qué los hombres no se acercan a Él. Destaca el tono de confianza que le tiene. La presencia del *Tú* divino es muy marcada por el uso de pronombres. El soliloquio en “Tengo una rima todavía” se enriquece con la oración poética que tiene por objeto la poesía. Es un motivo de plegaria renovado en el poema “Dios”, en el que la poesía *pide* el nombre divino. En “El poeta, sacerdote” se dirige a Dios al final de su meditación poética. Tienen forma de oración o de salmo, con bloques de alabanzas y plegarias de intercesión, los poemas dedicados o dirigidos directamente a la Virgen. Así se plantean “Plegaria a la Virgen” (VS), “La Virgen de mi

parroquia” (VS), “Meditación de la soledad de María” (PS), “Inviolada” (PS), “Soneto a la Mediadora”, “Regina Mater”.

### III. El mundo divino.

#### 3.1. Los límites de la razón y la *ciencia del amor divino*.

La razón cuenta con una afirmación poética de Pemán como parte de la condición humana. Aborda el problema de sus inevitables límites pero los ve como una oportunidad de abrirse a los valores trascendentes. El poeta apuesta por el conocimiento de los procesos internos de la vida, su procedencia, etapas y el inevitable final. La vida se convierte en un continuo aprendizaje, así que el poeta pone énfasis en la existencia de una trayectoria con aspectos muy variados. El proceso de entender las leyes internas de cada uno de ellos le lleva a una *ciencia*<sup>1021</sup>. El poeta deja constancia de diversas *ciencias*: del dolor, del amor, de la poesía, de la razón, del trato con Dios. La *ciencia* del amor humano y la del amor divino le posibilitan el conocimiento sintético de las cosas. Cumplen el requisito de situarse en lo alto para abarcar el universo total. Especialmente el situarse en las alturas de Dios le proporciona al poeta el punto más elevado posible, de ahí que le dé la sensación de plenitud del conocimiento del mundo y, sobre todo, de sí mismo.

##### 3.1.1. La afirmación y el tormento de la razón.

Con frecuencia el sujeto lírico está seguro de las verdades enunciadas. Hay una serie de insistencias léxicas sobre las nociones de *saber* desde las composiciones más tempranas. En “Espérame, Señor” dice: «Sé que Tú me das todo» (*O*, V, p. 239), en “Ocho canciones de amor”: «Yo sé que llegará el día» (*O*, XIV, p. 170), en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, en “Señor, yo sé...” (*PS*): «yo sé de la belleza/ Tuya», «Te conozco, Señor» (*O*, V, p. 180), o en “Cristianismo” (*PS*). También en *FB* el poeta *sabe* que vendrá

---

<sup>1021</sup> Recordamos que tanto en el platonismo como en el tomismo, sin *ciencia* (basada en *ideas*) no sería posible establecer leyes. Su existencia no sólo posibilita nuestro conocimiento de la realidad frente a las apariencias, sino que salva al mundo del Caos, otorgándole orden y racionalidad.

la plenitud (“Soledad 13”), que una mujer por la que reza está en el cielo en “Oración por una pecadora”. En “Dolor” su *saber* es paradójico: «Ya sé el perfil y las razones de esta/silenciosa esperanza indefinida» (*O*, V, p. 174), y con seguridad reconoce huellas de Dios en la creación en “Oración a la luz”:

Yo sé que te refleja la segura  
línea inmortal del lirio y de la rosa  
mejor que la embriagada y temerosa  
música de los vientos en la altura. (*O*, V, p. 90)

Señala la posibilidad de no *saber* de la belleza de la vida en “Una limosna” (*RR*). Con reproche trata el estado de no darse cuenta de las leyes de relación hombre-criaturas y hombre-Dios, desde el uso de la razón, en la segunda de las “Ocho canciones de amor”:

¿No sabes tú que es pecado  
querer ser como las flores,  
libres, al sol, por el prado?  
¿No sabes que no perdonan  
la hoja, la llama y el río,  
la hermandad de ese albedrío  
de que los hombres blasonan?

Y cuando, clara y riente,  
una criatura que siente  
quiere imitar la alegría  
de una criatura que salta,  
¿no comprendes tú que falta  
a la ley de la armonía?  
(...)  
Gloria es el poco albedrío  
que al hombre le ha sido dado.  
Y el querer ser como el prado,  
como el viento y como el río,  
¿no sabes tú que es pecado? (*O*, XIV, p. 167)

Por una parte alude a la responsabilidad del hombre racional ante el mundo y por otra, en el mismo poema menciona una «atadura» que une la razón humana a Dios. A menudo el poeta dota la razón de connotaciones de pureza, serenidad, plenitud, seguridad con respecto a fenómenos del amor humano y divino. Forma parte de los sentimientos amorosos del sujeto lírico en “Ella y la lluvia” (*O*, pp. 190-191), en “Doce fragmentos apasionados” (*OC*, I, p. 682) y “Soledad 17” (*FB*). Se presenta en términos positivos, apoya el camino humano en “Alameda” (*SDM*), “Soledad 7”, “Soledad 15”, “Nocturno I” y “La hija en los trigos” (*FB*). La razón se eleva hacia Dios en “Del Dios-Hombre” (*FB*) o

en la tercera “Consideración ascética” (*PS*). La necesidad de llegar al conocimiento del mundo a través del intelecto aparece en la cuarta “Soledad” de *FB*:

(Las cosas son un modo  
de pensamiento.

Yo las entiendo hoy del todo  
porque hoy son ellas puro entendimiento.) (*ibid.*, p. 29)

Pemán observa que los límites visibles de la naturaleza facilitan el acceso a lo infinito, sin perder nada de su realidad. De la misma manera, el poeta entiende la razón como perteneciente al orden de la creación, y acepta sus límites, de alguna manera bellos, y reconoce que no le impiden acercarse a la realidad trascendente. Son aceptados con serenidad en “Niebla” y dentro de los marcos establecidos se alcanza la plenitud: «límite y perfección de pensamiento» (*O*, XIV, p. 189). El poeta mantiene confianza a pesar de que no todo encuentre explicación racional en “Ella y la lluvia”: «la renuncia/ de saber el porqué de la alegría/ y el dolor» (*ibid.*, p. 190). *PS* profundiza en la insuficiencia de la razón ante los misterios divinos. La ceguera de la razón ante el mundo sobrenatural se reitera en “Hallazgo del ser absoluto”. El sujeto lírico no lucha para trascender sus límites sino que se apoya en una certeza irracional. Cumple su misión al conducirlo a una especie de punto ciego, donde ya carece de sentido apoyarse únicamente en ella y empieza el conocimiento por amor, porque tropieza con algo que la excede:

En el tentar de ciego de mi razón vendada  
he tocado la tapia con flores sin invierno  
donde todo termina.

(...)

Apoyaré mi sien sobre las flores  
de la tapia que cierra  
toda inquietud y todo entendimiento. (*O*, V, p. 181)

En “Cristianismo”, declarado “Homenaje a Miguel de Unamuno”, el mundo mitológico y pagano está contrapuesto a la conciencia de que existe «la muerte, la esperanza y el pecado» y la inmortalidad que escapan a procesos racionales. Fijémonos en el vocabulario de «mente», «sabiduría», «ciencia» y el reiterado verbo *saber*:

lo Eterno y lo Infinito: esos dos pesos  
que apenas logra soportar la mente.

Desde que el alma sabe su existencia

no hay más sabiduría ni más ciencia  
que ese saber. En vano que las rosas  
me llamen como un día me llamaban.  
He olvidado hasta el nombre de las cosas  
desde que sé que hay cosas que no acaban. (*ibid.*, p. 205)

Las fronteras del conocimiento racional a veces resultan dolorosas. En “Oración a los falsos dioses” el dolor surge a raíz de anhelos encerrados (*O*, XIV, p. 186). En la tercera “Consideración ascética” (*PS*) existe «un dolor de pensamiento». También en *FB*, en “Nocturno V” y “Estío. Tentación” la separación de la razón y la emoción se presenta en términos negativos: «Corre un murmullo de río/ bajo mi seca razón», «Me cansa, dura, la ciencia» (*O*, V, p. 48). En “Andante apasionado”: «Yo iré con un maduro/ dolor de entendimiento» (*ibid.*, p. 58). Aunque en ocasiones, este tormento se exhibe con términos positivos, como en la primera “Soledad” («dulce martirio/ del pensamiento»).

En la búsqueda de referencias en la naturaleza, Pemán descubre el mar como una alegoría de los dilemas del alma humana. Presenta una tensión por compaginar dependencia e independencia. Su dinámica trae la esperanza de alcanzar lo mismo en la vida terrenal. Así lo vemos en el poema “Mar” (*SDM*):

¡Qué ansia de ser perfecto,  
y qué ansia de encerrar  
la inquietud permanente  
de la vida, en los justos  
confines de una voluntad! (*O*, XVI, p. 435)

También en “Rosa la Coqueta, amiga de los marineros” (*SDM*), la razón es metafóricamente maltratada por los vientos del mar (*ibid.*, p. 419). Encontramos otros casos del contexto marítimo en *PS*. “Advenimiento” se refiere a la voluntad humana que se rinde ante Dios como olas en una playa. En la tercera “Consideración ascética”, se busca una correspondencia entre el océano y el pensamiento. Mientras que la séptima “Consideración” alude a la búsqueda de Dios:

Por el mar te busqué como el murmullo  
sin principio ni fin; por el arcano  
de mi ser sin quietud, como el deseo  
sin nombre; por los altozanos  
de mi pensar, (...). (*O*, V, p. 190)

En “Cuerpo” hallamos «la forma inteligente/ de la vela en el mar» que anticipa otras imágenes de la libertad del hombre racional dentro de los límites corporales (*ibid.*,

pp. 206-210). Una barca de formas limitadas, como la imagen de la razón y voluntad en el espacio de la vida, aparece en «Conciencia de mi libertad y mi ser». El sujeto lírico avanza azotado por los vientos contrarios: «contra el viento mi vela/ blanca de plenitud y de albedrío» (*ibid.*, p. 212). Imágenes similares vuelven en “Anhelos y límites”, “Salmo del mar” y “Del albedrío” (*FB*) (*ibid.*, p. 170). El plan alegórico de “Proclamación de la exactitud” se basa en el binomio razón-infinitud. Todo lo que el sujeto lírico experimenta es inabarcable y doloroso. En el mar de la vida las rocas de la razón se resisten ante la infinitud. La inteligencia humana desiste en los umbrales de la verdad y belleza:

Un fin de tierra soy. La frente mía  
es un duro y altivo acantilado  
de pensamiento, apenas coronado  
de una lenta y nublada lejanía.

Clava sus dientes de melancolía  
la peña sobre el mar desmelenado:  
duelo del infinito no domado  
y la rocosa y dura geometría.

Razono junto a un mar que dulcemente  
con sus largos rumores me empereza:  
afán de una Verdad clara y riente  
junto a la tentación de la Belleza. (*ibid.*, p. 24)

El mar suele ilustrar una inmensa variedad de posibilidades entre las que la razón se abre camino.

### 3.1.2. El aprendiz de lecciones.

Desde las composiciones más tempranas Pemán insiste en la formación del ser humano. En la vida y en la poesía adopta una postura de aprendiz. A menudo habla de la necesidad de «labrar» la vida en cada uno de sus aspectos, tal como en “Lección de vida” (*NP*). En este sentido todas las facultades y posibilidades humanas necesitan desarrollarse conscientemente. Aquí también la poesía interior precisa ser *labrada*. En “Abandono” el poeta dice «Sembraré mi jardín» (*OC*, I, p. 668), en “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” (*FB*) cree que hasta la fe y el amor necesitan evolucionar y ser *labrados* (*O*, V, p. 102); en “Esposa” (*FB*) es el mismo Dios quien *labra* el alma humana (*ibid.*, p. 99). Otro grupo de



poemas ilustra el aprendizaje de las más diversas *lecciones* impartidas por la naturaleza, los seres queridos o por la tradición cristiana. En los tempranos versos de “Despedida” el poeta declara: «hay que aprender la lección», y repite en “Indiferencia”: «Yo quisiera aprender». “Romance del rayo de sol” (*RR*) destaca por una postura receptiva ante la creación que le *enseña* al poeta el valor de la alegría, paz, etc. («no he perdido la lección», «enseñó», «saber», «He aprendido a agradecer»), todo lo que contribuye a cultivar la vida como un «arte». La observación desemboca en una moraleja:

No he de olvidar la enseñanza  
que el manso pinar me dió...  
Todo el arte de vivir  
con paz y resignación,  
está en saber alegrarse  
con cada rayo de sol... (*O*, XIV, p. 122)

En otras ocasiones busca modelo en la mujer (la tercera de las “Ocho canciones de amor”), en la Virgen María en “Meditación de la soledad de María” (*PS*) («Maestra de soledades,/ enséñame»), en “Stabat Mater” (*PS*) («lección de callar doliente»), en la figura de la Verónica en “Berenice, llamada la Verónica” que le *enseña* a esperar la revelación de la belleza escondida de Dios. Por fin, acude al ejemplo de su hija en “La hija novicia” (*O*, V, p. 108).

### 3.1.3. Las diversas *ciencias* del poeta. La *ciencia* del amor humano y divino.

J. M.<sup>a</sup> Pemán esboza la vida como desarrollo del entendimiento, de retos continuos. La síntesis de experiencias se convierte en varias *ciencias*: de soportar el dolor, de vivir, del asombro. Incluso de las tempranas poesías folclóricas, sin resonancias religiosas, se desprende este concepto, por ejemplo en “La gitana rubia”: «sabía/ la ciencia del misterio» (*OC*, I, p. 452) o “La Bailadora”: «ciencia ladina, sabia y refranera», «saber antiguo» (*ibid.*, p. 453). En las páginas de *VS* aparece “Resignación”, poema con aire sentencioso, donde el dolor se interpreta como «enseñanza de vivir», «escuela de perfección», de «saber sufrir». El poeta resume sus reflexiones en una moraleja: «la ciencia de padecer,/ es la ciencia de la vida» (*O*, V, pp. 138-142). La aprende durante una oración poética ante Dios. Otros versos de juventud ofrecen un cuadro parecido. En “Ofrenda del amor ante el mar”:

«he aprendido la ciencia de irme callando» (*O*, XIV, p. 34). “Nuevo arte poético” describe los componentes de la «pura ciencia» a la que se llega por el proceso de lectura de la realidad. Es una *ciencia* del asombro que desarrolla la capacidad de ver novedad en lo percibido repetidamente. La expresión de «pensamientos altos» indica el punto de referencia elevado de este asombro (*OC*, I, p. 765).

En otros poemas Cristo es fuente de la *ciencia*. Así, en “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*) el sujeto lírico suplica: «que ame tu Ciencia y tu Luz», «la ciencia/ de ver con indiferencia la adulación y el desprecio». Aquí también la síntesis se debe a una perspectiva alta de la «Verdad». Igual en “De la oración del Huerto” (*FB*): «Como llora... ¡tendrá tan dulce ciencia!». La «ciencia del peregrino» surge en “Peregrinar y soñar” (*NP*) y su reflejo en “Ser” (*PS*):

No quieras saber más ciencia  
que esta ciencia de correr,  
sin afanes de saber  
ni inquietudes de llegar,        (*O*, V, p. 204)

El vivir la forma presente de la existencia con sencillez, pureza, alegría, y alcanzar por esta vía el cumplimiento de los propios sueños, se plantea en “Renunciación”:

Yo voy aprendiendo la difícil ciencia  
de vivir la vida tal como ella es:  
y voy adornando mi nueva existencia  
con todo el encanto de la transparencia  
y toda la gracia de la sencillez.        (*OC*, I, p. 737).

El conocimiento pleno se alcanza en la muerte en “Oración por una pecadora” (*FB*) («ciencia entera del completo olvido») o “In memoriam”: «contra el fugaz minuto los siglos son tu ciencia» (*O*, I, p. 102). El conocimiento suele remitir a dimensiones elevadas, como ocurre en el amor humano de “Revelación” (*RR*) o del séptimo “Soneto” (*OC*, I, p. 677). El amor divino tiene su «alto saber» en “Canción en loor de la perfecta discípula” (*ibid.*, p. 749). En “Oración a la luz” (*FB*) el sujeto lírico eleva su razón hacia Dios y a través de ella le rinde homenaje (*O*, V, p. 90).

La *ciencia de amor* nos sitúa todavía más cerca del ámbito del platonismo<sup>1022</sup>. El amor en la juventud del poeta es una paradoja de ciencia inaprensible en “No te quiero”: «éramos dos novicios de esa ciencia/ que no puede aprenderse ni se explica» (*OC*, I, p. 261). En “Canción vulgar” (*NP*) reconoce que el corazón de mujer está en posesión del conocimiento que el poeta no había conseguido aprender de los libros (*O*, XIV, pp. 75-84). El amor asume rasgos de intelecto en la primera parte de “Epigrammata erótica”. Un término racional sirve para hablar de una inteligencia de otras leyes, muy lógicas dentro de su propio sistema, perfectamente entendible para los que se aman: «es esa pura inteligencia clara,/ que es la forma perfecta del Amor» (*OC*, I, p. 193). El amor supone el conocimiento y por eso se dota de sencillez y claridad en “Amica mea”. La amada se conoce por *ciencia de amor* (*ibid.*, p. 669). En el décimo de los “Doce fragmentos apasionados” se unen la *ciencia de amor* y la de poesía. Ambas se forman en un proceso («serena/ quietud de la costumbre», «ya es», «Ya va llegando»), y encuentran término medio entre dos extremos de pasión-dolor (*ibid.*, p. 688). El amor humano proporciona un punto de referencia alto desde el que se puede conocer el mundo sintéticamente en un soneto de “Poesía humana” (*ibid.*, pp. 675-676). El poeta cree imprescindible la presencia del elemento intelectual en las experiencias que pasan por indomables. La razón coopera así en el amor y en la poesía. En la octava “Consideración ascética” le pide a Dios que le haga «pensativa/ la pasión» (*O*, V, p. 180). En “Soledad 3” (*FB*) la *ciencia de amor* se fundamenta en la del sufrimiento: «se hace el impulso conciencia;/ verso; y ciencia/ de dolor» (*ibid.*, p. 28).

Según el poeta, el conocimiento de Dios es una *ciencia* que asegura una perspectiva amplia de la realidad. A veces la aprende de seres humanos de diferentes edades, como cuando la refleja su madre (“En la muerte de mi madre”). El poeta desea guardar esta *ciencia* heredada (*O*, V, pp. 198-201). En “El nieto” (1949) cree descubrir algo divino en la voz de un niño:

¡Y qué gran sabiduría  
 en su silencio!... Tenía  
 un balbuceo en la voz:  
 y allí estaba toda ciencia,  
 porque estaba la inocencia,  
 que es la palabra de Dios. (*ibid.*, p. 114)

<sup>1022</sup> El resumen hecho por M. Menéndez y Pelayo debió haber impactado a Pemán: «*Ciencia del Amor* o *Ciencia de las Ideas* son para él [Platón] términos idénticos, puesto que el *Amor*, lo mismo que la *Idea*, reduce la pluralidad a la unidad, y crea el orden, la armonía, el número en el universo, componiendo todas las oposiciones y diferencias. La ciencia del amor es, por consiguiente, una verdadera Dialéctica». En *Historia de las ideas...*, p. 18.

La *ciencia* del amor divino se percibe en la creación y es aplicable a la poesía en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”. El poema ofrece además la moraleja de que la sumisión a la *ciencia* divina trae luz:

Toda cosa delecta  
el saber arcano y viejo  
del Dios vivo.  
(...)  
Pero... ¡cómo ve el camino  
la conciencia y lo conoce  
por sus brumas!  
(...)  
No se dice ni se nombra  
la palabra que es acento  
y es dolor;  
la que parten, sol y sombra,  
por mitad el pensamiento  
y el amor.  
(...)  
Si los ojos de tu cara  
te haces tú de tu conciencia  
prisioneros,  
te dará la noche clara  
su lejana equivalencia  
de luceros...

(O, XIV, pp. 177-179)

*PS* incluye el ciclo de “Poesías del conocimiento y del amor de Dios”. Por su planteamiento supone una ley de preparación a la recepción de todo lo grande. El proceso de conocer a Dios con el uso de la razón y las capacidades naturales supone un camino (“Ante-conocimiento de Dios”). Frente a un conocimiento abstracto, el poeta opta por un conocimiento personal y totalizador. En el ideario pemaniano la inteligencia ayuda a conocer a Dios por sus obras. En cierto momento se encuentra con lo inconcebible y es cuando, según el poeta, tiene que ceder porque ha cumplido su misión. Lo justifica porque el amor se gobierna por leyes de paradojas inasequibles al entendimiento.

El conocimiento se convierte en un vector apuntado con precisión al final del camino existencial. El poeta presenta dos vías de conocimiento. Por una parte anhela conocer a Dios por encima de la razón intelectual. Gracias a ese punto alto entiende el mundo y a sí mismo. Por otra, es el conocimiento de su fuero interno y de diversas criaturas lo que le llevará a conocer al causante de todos los procesos. En “Vivir para ver” el conocimiento aparece como una condición ineludible de vida acertada (O, V, p. 183). Como Pemán es un poeta de certidumbres, una de ellas es la seguridad de a quién desea conocer. Parte de la idea de que se ama a quien ya se conoce. Solamente a alguien pre-

conocido puede añorar con tanto empeño. Dios a quien desea conocer para amar, paradójicamente ya le es familiar. Así se plantea el problema de “Preparación de la palabra mística” donde el poeta se mueve en su plan habitual de paradoja: «un saber tan sin razón/ que con ser conocimiento/ tiene ya anchuras de amor» (*ibid.*, p. 173). De forma semejante lo vemos en “El séptimo día” (*ibid.*, p. 192).

El poema “Ante-conocimiento de Dios” afirma la razón humana como camino a Dios: «Alerta (...)/ tengo por los aleros de mi espíritu/ mi inteligencia para conocerte». Alude a la existencia de un umbral de *ante-conocimiento* donde el conocimiento divino empieza. El sujeto lírico experimenta a Dios en inseguridad que recuerda a San Juan de la Cruz, pero este Dios al mismo tiempo está cercano. Por una parte el sujeto lírico tensa todas sus capacidades intelectivas para conocerlo y, por otra, reconoce que empieza justamente donde se agota el entendimiento porque Él lo supera. Veamos un fragmento:

Con la barba en las flores  
de mi cayado, estoy, como la estatua  
del Deseo sin paz, junto a la puerta  
donde ya empiezas Tú.

Señor, mis pasos  
han agotado ya todo el camino.

A tu Misericordia, los que faltan  
para un encuentro en nieblas de temores  
presentido y amado; (...). (*ibid.*, p. 178)

En la misma línea se sitúa “Hallazgo del ser absoluto” y “Advenimiento”. Ya agotadas las facultades humanas clásicas en las reflexiones poéticas religiosas: memoria, entendimiento y voluntad, el *yo* lírico se vuelve dócil y espera el socorro divino:

Cuando ya estén vacíos los ojos insaciables  
del Deseo, y se calle el desdentado  
murmurara que debajo de sus tocas  
de beata, destrenza la Memoria;

cuando el joven auriga rubio y blanco  
Entendimiento, se despeñe en simas  
sin luz ni fondo, y ya la huracanada  
Voluntad se desmaye, como espuma,  
sobre la playa del desistimiento:  
entonces vendrás Tú.

Y serán benditas  
mi quietud, mi pobreza y mi ignorancia:  
hoyos sobre mi arena

para la lluvia de Tus plenitudes. (*ibid.*, p. 179)

El poeta recomienda aprender por vías poco frecuentadas por la razón, es decir, por la belleza, tal como en “Mi soledad sonora”: «del clavel en adelante/ se empieza a entender a Dios». El mismo verso se inserta casi treinta años más tarde en “Testamento”. En la “Poesía sacra” incluida en *OC*, VII destaca “Temor de amor”. Los seres humanos temen soltar las riendas de la razón. Se asustan de la elevación hacia Dios que se traza en forma de subida a una roca donde ya no rigen las leyes de la razón discursiva sino una pasión (*ibid.*, pp. 258-259).

El poema “Dios” discute una cita de Francis Guillard según la cual la poesía sólo puede *balbucear* hablando de Dios. En la reflexión de Pemán, la poesía tiene sus propias exactitudes, tal como las tiene la naturaleza, y la ve autorizada para buscar el nombre divino, aunque sea con esfuerzo. Cree que la relación con Dios exige evolución en el conocimiento de su «Nombre» y una lucha por conocerlo. En oposición al anonimato, el poeta ve la necesidad del enfrentamiento directo del *yo* del hombre con el *Tú* divino. En este caso coincide con la tradición de que conocer el nombre equivale a conocer a la persona, porque alude a la lucha bíblica de Jacob con un ángel que le revela el nombre de Dios<sup>1023</sup>. Aquí también parte del *ante-conocimiento* de Dios y traza un proceso de adivinar-conocer-entender:

Yo sé que Tú me esperas en la cima del monte:  
sé que son claros, rectos, desnudos, tus caminos.  
(...)  
Señor: no te adivino. Te conozco. Te entiendo.  
Te sé amigo y cercano. Cercano como un Hombre. (*ibid.*, p. 262)

La *ciencia del amor divino* aparece en *FB* en “Soledad 11”: «Déjame, sólo, la ufanía de mi ciencia de Amor» (*O*, V, p. 34). El poeta concreta que ella trae la integridad interna porque se deriva de un ideal único en la tercera parte de “Dolor”. En “Recreación en el jardín (Canción)” desea «concepto de mi amor», e invoca: «Entiéndeme la alegría,/ conóceme el sentimiento». Sitúa la razón humana dentro del orden celestial (*ibid.*, p. 81). Sin embargo, en “Recreación en el jardín” su razón cede ante Dios (*ibid.*, p. 83). En “Testamento” Pemán muestra que el camino de la poesía es leer la belleza divina para «entender» a Dios y eso se hace posible por el amor (*ibid.*, pp. 280-285).

---

<sup>1023</sup> Cf. el libro de Génesis 32, 22-32.

### 3.1.4. El conocimiento por carencias y el hombre conocido por Dios.

El poeta establece una relación entre el anhelo y su objeto. Se ve a sí mismo en categorías de antiespejo y conoce a Dios indirectamente, por las características de la añoranza. En los versos de “Señor, yo sé de la belleza” (*PS*) cree que una dimensión infinita se extiende en dos direcciones: por una parte, está la inabarcabilidad de Dios y, por otra, indica que igualmente el ser humano se siente sin fondo. Pemán en su poesía razona que si el «huevo» que ve en sí es abismal y ansía belleza personalizada, es porque puede creer en la existencia de algo o alguien que sea capaz de saciarlo. Por esta vía conoce la belleza e infinitud de Dios, tal como en el fragmento citado:

Señor: yo sé de la belleza  
Tuya, porque es igual  
al huevo que en mi espíritu  
tiene escarbada la inquietud sin paz.

Te conozco, Señor, por lo que siento  
que me sobra en deseo y en afán:  
¡porque el vacío de mi descontento  
tiene el tamaño de tu inmensidad! (*O, V*, p. 180)

En “Por el viento en la noche” (*PS*) aparecen tres verbos relacionados: entender, comprender, conocer. El sujeto lírico conoce a Dios por la creación, tanto en la revelación de *mysterium tremendum* como en la delicadeza de una flor. Pero el amor es sentido por lo que le falta (*ibid.*, p. 182). El poeta elabora su propia lógica de *conocer* tanto por una experiencia concreta como por deseo de esta experiencia.

Pemán se siente también conocido por Dios. En ocasiones ve en sí una pre-memoria, un retroceso en el tiempo que le lleva a buscar sus propios orígenes en los inicios del mundo<sup>1024</sup>. Los versos de “En el jardín de los frailes” (*NP*) condensan el concepto de ser conocido por Dios, por ser su criatura. Parece recordar las manos de Dios (*OC*, I, pp. 231-232). En una parte de “Nueve consideraciones ascéticas” (*PS*) subtitulada “El séptimo día”, retrocede al momento de la creación. Empieza preguntando: «¿Estaba yo en sus manos...?», «¿Gocé yo aquel silencio...?». El séptimo día se caracterizó por tres cualidades

---

<sup>1024</sup> El poeta añora lo que paradójicamente ya conoce, dentro del marco de las ideas platónicas por él señaladas: «una idea pura que reúne todas las bondades particulares que el alma recuerda»; «Dentro de las teorías platónicas, el conocimiento de las ideas puras era un recuerdo». *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón*, pp. 24,25n. Cf. M Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas...*, p. 32.

básicas: «el Silencio», «el Descanso» y «la Perfección». El sujeto lírico desea experimentarlas en sí como metas últimas que marcan el encuentro con Dios:

¿Por qué si no estas ansias  
que parecen recuerdos ya vividos:  
este vivir en interior desvelo  
esperando el reposo  
de mi séptimo día? (O, V, p. 192)

El extraño recuerdo de la presencia divina determina el modo de vivir humano en “Ocho canciones de amor”:

Es gloria de la criatura  
que ama y sueña, esta atadura  
y este no poder vivir  
errante como una estrella:  
porque es un blanco sentir  
la mano de Dios en ella. (O, XIV, p. 167)

Por tanto, confía en que Dios le conoce en su momento presente en “Mi soledad sonora” (PS): «Señor: tú conoces la infinita/ soledad interior» (O, V, p. 215).

## 3.2. Dios.

### 3.2.1. Los nombres divinos.

Dios se representa bajo una iconografía muy variada: Belleza, Amigo, Amado, Padre, Luz, etc. El poeta aprovecha los términos de «Dios» o «Señor» pero también enriquece el repertorio de los nombres divinos. El Dios que invoca aparece como las tres Personas de la Trinidad, o con nombres ya conocidos de la liturgia y tradición, o acompañado de diversos atributos. Prevalecen las referencias al amor, la belleza, la bondad, la verdad e, incidentalmente, a la unidad divina, es decir, coinciden con las ideas fundamentales veneradas por el poeta. En otras ocasiones, un nombre surge del carácter de la experiencia que un ser humano tiene de la divinidad, como «Huésped», «el Otro», etc. Merece ser destacado el triple uso del nombre divino que refuerza la idea del Dios tres veces santo, como en “El poeta, sacerdote” o “Proclamación de la humildad” (FB). Con



frecuencia invoca a Dios con el pronombre «Tú» y con actitud intimista se dirige a *su* Dios.

Los poemas de juventud raras veces salen del marco tradicional de «Dios» o «Señor», aunque se añadan atributos como «el Dios de los amores» (“Acto de fe”), «Salvador», «Divino Redentor» (“Las golondrinas del Señor”), «Amado» (“El Amado en el jardín”), «el hombre en la Cruz» (“Optimismo”), o el «Tú» (“Yo no quiero morir”). En *VS* en “Resignación” el poeta une los dos nombres: «Dios y Señor», o lo hace más cercano como «mi Dios». Refleja la voz del pueblo con «Señó» en “El Viático”, o invoca al «Dios de los amores», «el Rey de los Cantares» (“Plegaria a la Virgen”). En *NP* el nombre divino se repite en las versiones habituales. Se enriquece con nuevos variantes: «el Rey del Cielo», el «Cristo de la Buena Muerte», «el Rey de las bondades», «el Señor de los señores», «la Verdad de las verdades» (“Ante el Cristo de la Buena Muerte”). Como observamos, el poeta tiende a potenciar un atributo determinado. En poesías de carácter popular prevalece el nombre «Dios», más empleado en proporción al «Señor» en los ciclos de “Segundo cancionero”, “Canto libre”, “Poesías andaluzas”. Observamos que aparece con frecuencia en los poemas de *RR*, esporádicamente en *SDM* y no se encuentra en *BSC*.

Más variedad presenta *PS*, con nombres menos habituales: «Misericordia», «Dicha», «Belleza», el «horizonte» del camino humano, «el Ser Absoluto», «Dios tres veces santo», «el Dios de la Verdad», «el Mayoral Bueno», «el peregrino», «nuestro Bien», «Bien mío», «Padre dulce y bueno», «Espíritu», «Hijo», «Amor», «Amado». A veces es simplemente «Él» en “Inspiración y gracia” y “Meditación de la soledad de María” o el «Tú» en “Advenimiento”, “Mi soledad sonora”, “Ante-conocimiento de Dios”. Indirectamente se alude como el «Sol» en “El cuerpo presente su gloria” y “Salmo de las campanas...”. En “Señor, yo sé de la belleza” el poeta explica que su «Deseo» tiene nombre divino.

De otros poemas destacamos «Mente Suma» (“A una mujer que le tenía miedo a la vida”). Abundan variaciones sobre el nombre divino en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”: «el Gran Obediente», «Misterio», «Paloma», «Cordero», «Pan», «Cautiverio». En *FB* aparecen: «Amor», «Padre», «Señor y Padre mío», «mi Señor», «Misericordia», «Uno», «Amado», «el Otro», «Amor eterno», «Amador», «labrador». En referencia a Cristo: «Hombre y Dios», «Hombre», «Persona». En ocasiones el poeta se dirige al «Tú», (“Proclamación de la humildad”, “Oración a la luz”, “Esposa”, “Recreación en el jardín”), o habla de «Él» (“Dialoguillo...”). Posteriormente, en la serie de “Poesía sacra” Dios es aludido como «Sabiduría», «Bondad», «Esposo», «Sol», «Dolor», «Hermosura», «Amor»,

«el Señor de los amores», «Belleza», «Señor mío», «Dios mío». Es un «Tú» en “Salvación” y “Temor de amor”. Cristo aparece como «Hombre» o «Hijo». De la serie de “Poesía humana” podemos destacar: «Huésped», «el más Pobre de todos».

### 3.2.2. *Mysterium tremendum* de paz y delicadeza.

La poesía pemaniana se encuentra en un cruce de conceptos entre dos ideas transmitidas por la tradición bíblica. En el Antiguo Testamento reinaba la convicción de que la cercanía de Dios era inaguantable para un ser humano, así que los patriarcas y profetas que se hallaban en Su cercanía, temblaban por el miedo de morir (Abraham, Moisés, Jeremías, etc.). Dios se revelaba entre truenos y fuego. La sorpresa del Nuevo Testamento consistió en la sencillez del encuentro y en la accesibilidad de Dios. Observamos que la poesía pemaniana se inclina más a la imagen neotestamentaria que refleja el lado delicado del *mysterium tremendum*.

En “Salmo de pasión y dolor” (NP) por una parte encontramos: «el bramar de la tormenta», «El Dios terrible y fiero» de la «voz tronadora» y «mano justiciera»; y por otra, unas características opuestas: «el Dios clemente de mirada buena», «Dios de amor, que nunca desamparas/ (...)/ del cielo claro y las auroras claras», «Señor, de paz y calma», etc. La misma configuración de rasgos se percibe en “En la sierra” (VS) y “Salmo del mar”. En “Cántico de la amada” el amor divino es «fuego encendido», pero al mismo tiempo connota otras características: clemencia, dulzura y belleza.

PS presenta varios relatos del encuentro con Dios. Así, en “Ante-conocimiento de Dios” despierta temor y reverencia:

Señor, mis pasos  
han agotado ya todo el camino.

A tu Misericordia, los que faltan  
para el encuentro en nieblas de temores  
presentido y amado; así los truenos  
que escucha el labrador en otoño (...). (O, V, p. 178)

La fuerza y delicadeza divina son paralelas en “Por el viento en la noche”, “Cuatro canciones místicas”, la segunda, cuarta y novena “Consideración ascética” o “Stabat

Mater”. También *FB* une la magnitud y delicadeza. El poeta conoce la grandeza e infinitud divina analógicamente, por la naturaleza del amor humano, en “Soledad 29”. Especialmente las flores remiten a la ternura divina. El contraste surge en “Del pecado”: «Tú, en tu silencio, hiciste la canción/ de tu poder airado», y también en “Recreación en el jardín”:

Flores... ¡qué orgullo vuestra compañía!...  
¡qué cuidado de Dios vuestra belleza!  
Cielos... ¡esa grandeza  
tan grande y silenciosa... toda mía! (O, V, p. 82)

Predomina la imagen del Dios acogedor que sale al paso del hombre en paz. Así vemos también en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Advenimiento” (*PS*), “Las flores del bien” (*FB*), “Canción de ser como mayo”. La creación anuncia «mansamente» la presencia divina como «Padre dulce y bueno» en “Espérame, Señor” y su ternura y alegría en “En el jardín de los frailes” (*NP*). En “Serenidad” Dios es *sereno* y la verdad que representa connota pureza, paz, dulzura, grandeza. Este rasgo de paz apenas perceptible que anuncia a Dios más infaliblemente que las tormentas interiores, se plantea en varios poemas de *PS*. En “Inspiración y Gracia” la infusión de la gracia alude a las cualidades del dador: la pureza, la fuerza, la infinitud, la sabiduría, la luz. Dios se relaciona con la presencia del viento, de la música y de la belleza. El poema culmina con la reminiscencia de un sueño:

Nada hay perfecto en mí, sino las cosas  
que son apenas mías:  
el relámpago puro,  
la centella infinita.  
(...)  
Maestría  
que se me entró desnuda  
como el viento o el sol, por las rendijas  
mal cerradas del alma; luz robada;  
música no aprendida;  
rosa de otros jardines  
que la mano de Dios, porque Él lo quiso,  
puso en mi pecho mientras yo dormía. (ibid., p. 193)

En la séptima “Consideración ascética”, tras buscar a Dios por distintos caminos, algunos atormentados -en el cielo, en la tierra, en el mar, en sí mismo, en el lenguaje- el poeta descubre que Él viene en el silencio suave:

Y un día cuando yo no te buscaba,  
en mi retorno desilusionado,  
Te cruzaste conmigo suavemente  
y me diste la paz, (...). (ibid., p. 190)

La facilidad de este enfrentamiento produce sobresalto. En la segunda “Consideración” el poeta ofrece una fórmula del encuentro con la presencia divina en los fenómenos apenas perceptibles. Esta disposición se opone a los hombres que necesitan de ruido atronador para conocerla. También en “Oración” (PS) se desprende de estímulos espectaculares para conocer a Dios en la paz. Lo encuentra en la delicadeza en “Romance de la verdadera pasión” (PS), “Inspiración y gracia” (PS) y “Romance de los siete pecados capitales” (PS). En este último poema Dios consigue entrar en el corazón sin violencia («sin espuela y sin estribos»).

En “Dolor 4” (FB) el *tremendum* de Dios se entiende como lo inimaginable de Su generosidad. Veamos dos ejemplos: «No es tu rigor, tu bondad/ es la que me hace temer», «porque eres tan generoso/ que no merezco perdón». También en “Esposa” (FB) sorprende el encuentro con Él en un beso de la mujer. Además, la esposa por analogía revela otras cualidades divinas: belleza, delicadeza, ternura, levedad, firmeza, fuerza, alegría, verdad (ibid., p. 99). La accesibilidad divina se hace sorprendente en “Dios”:

Yo sé que Tú me esperas en la cima del monte:  
sé que son claros, rectos, desnudos, tus caminos.  
(...)  
Señor: no te adivino. Te conozco. Te entiendo.  
Te sé amigo y cercano. Cercano como un Hombre.  
¡El mar de mi Poesía está pidiendo  
con su grito de luces, la vela de Tu Nombre! (ibid., p. 262)

Con “Berenice, llamada Verónica” el poeta subraya la importancia de gestos leves: «amamos al Amor tímidamente».

Por abundantes versos se esparcen otras características de Dios. De los poemas tempranos mencionamos “Optimismo”, donde abundan las expresiones de la gracia, la alegría y la belleza. La muerte de Jesucristo en la cruz se acompaña de imágenes de música, luz, calor, esperanza, vida, renovación. Connota una luz penetrante en “Cántico de la amada” y “Soneto 2” de “Poesía humana”. En “Resignación” (VS) es «infinita bondad» e «inmenso amor». En “Canción en loor de la perfecta discípula” Dios es fuente del amor, de la filosofía y de todos los elementos naturales. En PS, en “Hallazgo del Ser absoluto”

trasciende al conocimiento racional humano. La serenidad es Su atributo en la cuarta y octava “Consideración”, donde a veces parece distante y rodeado de silencio. En la quinta “Consideración” posee la verdad. La palabra que aspira a nombrarle debe dotarse de: ternura, belleza, luz, eternidad, delicadeza, infinitud, pureza. Es “Verdad” presente en la sencillez de vida en “En la muerte de mi madre”. En “Oración” connota: luz, paz, sencillez, humildad, inocencia, plenitud. Encontramos numerosas pistas en *FB*. Dios se asocia a la luz y pureza en “Proclamación de la humildad”, “Proclamación de la sencillez”, “Soledad 7”, “Del pecado”. En “Soledad 30” la presencia divina suspende la sensación del transcurso del tiempo, intensifica la experiencia del presente, es llenadora, abarcadora y se percibe en la aparente soledad. Además Dios de alguna manera declara su amistad al hombre:

El aire de esta mañana  
es, hermana,  
como una inmensa amistad.

No le llames soledad  
a este andar con Dios en todo.

Llámale más bien un modo  
de inmensidad. (O, V, p. 45)

La inmensidad también se menciona en “Dolor 3”, al lado del amor, la unidad y la felicidad que ellas traen.

### **3.2.3. La antropomorfización de Dios.**

La costumbre de representar al Dios compañero, con quien el poeta habla cara a cara, se apoya también en el recurso de antropomorfización. Un Dios que tiene *manos*, *rodillas*, el *hombro* en que apoyarse, que *sonríe*, *habla*, o se hace *pensativo*, le confiere el rasgo de accesibilidad. Así, Dios *sonríe* en “Optimismo”, “Serenata de alborada en Galicia” (*VS*) y “Oración por una pecadora” (*FB*). Esta *sonrisa* se refleja analógicamente en la alegría de la creación en “Salvación”, donde transforma la realidad terrestre en una celestial.

La imagen de las manos divinas condensa la sensación de confianza. “En el jardín de los frailes” (*NP*) recuerda su tacto en el momento de la creación en el sujeto lírico («siento aquí en mis adentros, / las huellas de las manos amorosas», «la imprimación caliente de sus dedos»). Las representaciones parecidas encontramos en “Balada del viento en otoño” (*RR*), “Inspiración y Gracia” (*PS*), “Testamento”. Muestran la delicadeza en el trato con el ser humano en “Romance de la verdadera pasión” (*PS*). Aparte de entregarse en Sus manos ofrece la posibilidad de estar en Sus «rodillas», apoyarse en el «hombro» o «pecho», o estar a Sus «pies» en “La rosa”, “Canción de vivir muriendo” (“Segundo cancionero”), “Romance de la verdadera pasión” (*PS*), “Mi soledad sonora” (*PS*), “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)” (*FB*), “Tres cantares” (*FB*). La mano divina *pinta* el mundo en “Regina Mater” y “Testamento”. Por ejemplo en “Salmo del mar” encontramos: «los labios de Dios», «plantas de Dios», «las huellas/ de sus dedos», «un beso» depositado en el alma humana (*OC*, I, pp. 755-759). En la novena “Consideración ascética” (*PS*) lo representa con las manos cansadas en las rodillas.

Dios *dice* algo en “Romance de la visita de la escuadra...” (*SDM*); o aparece *sentado* en el corazón del poeta en “Presencia de Dios”; protege con un «manto» en “Ser” (*PS*). A veces el poeta remite a la imagen tradicional, como en “In memoriam” («te escondes en las barbas torrenciales de Dios»). Se entrecruzan la dimensión universal e individual de esta paternidad divina en “Del Dios-Hombre” (*PS*) («nuestro Padre para mí»). Tiene «labios» en “Dentro de mi corazón” (“Segundo cancionero”) y la sexta “Consideración ascética”. En este último poema además, recorre el mundo:

Ayer contra el crepúsculo  
te vi pasar, Señor,  
para la sala del banquete donde  
esperas, en tus pies, la perfumada  
espiga de oro y seda. (*O*, V, p. 189)

A semejanza de “Romance de los siete pecados capitales” (*PS*) donde viene con sencillez, y “Mes de mayo en Mérida”, en “Romance del rayo de sol” (*RR*), mira a los seres humanos y siente alegría. Es «labrador» que trabaja dentro del ser humano en “Esposa” (*FB*).

### 3.3. El mundo divino en analogías.

#### 3.3.1. La imaginación analógica.

La naturaleza se convierte en protagonista con todo lo que ocurre dentro de ella: el movimiento del viento, el juego de luces, el colorido de las flores, los diversos sonidos naturales, etc. Pemán es poeta amateur de la vida y del mundo. Se siente vinculado íntimamente a la naturaleza porque ve que ella participa en el amor divino y lo transmite. La experiencia de la creación adquiere dimensión religiosa, aunque no se nombre a Dios directamente. Pemán opina que el arte literario es el más predestinado para captar el sentido religioso del mundo:

Es casi imposible reducirse a una vivencia o trato puramente mundano. El “mundo” es tratado en toda obra artística, aun sin querer, como cosa divina. ¿Cómo manipular paisajes, pasiones, amor, impulsos sin un cierto regusto a cosa que no se basta a sí misma? El poeta o escritor puede ser personalmente sordo. Pero sus criaturas, como pájaros, “píjan” por Dios, aunque Él no las oiga<sup>1025</sup>.

C. Argente del Castillo Ocaña distingue dos tipos de acercamiento al mundo creado, uno descriptivo y otro metafísico:

mientras una poesía del paisaje se establece primordialmente a niveles descriptivos, una poesía de la naturaleza se establece principalmente a niveles metafísicos, ya que no se queda en la mera descripción, aunque añada el calor emocional, sino que se convierte en explicación de principios generales y vitales<sup>1026</sup>.

También para Pemán la presencia de la creación incluso en la poesía neopopularista se convierte en un «modo de ser», en una «exigencia» moral<sup>1027</sup>. El mundo se plantea como lugar de encuentro amoroso entre el poeta y Dios que le sale al paso pero al mismo tiempo se oculta. En la obra pemániana podemos detectar fácilmente imágenes de Dios y de sus cualidades a base de alusiones bíblicas, parábolas evangélicas transformadas por el poeta u otras inventadas por él, pero los cuadros más intimistas destacan por el conocimiento de Dios por analogía en la creación o en lo que experimenta el yo lírico mismo. Pemán reconoce que el mundo tiene una estructura premeditada y todas sus bellezas remiten a una fuente superior a ellas. El tratamiento del paisaje en todas las formas

---

<sup>1025</sup> En P. M. Lamet: “Poesía y ateísmo”, pp. 172-172.

<sup>1026</sup> *Op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>1027</sup> Prólogo a P. Pérez-Clotet: *Primer adiós*, Cádiz, [s. n.], 1974, p. 10.

posibles: clasicista, neopopularista, simbolista, etc. tiene en común la búsqueda del sentido único del mundo creado. El poeta afirma el valor de la materia como un medio válido para conocer a Dios. Más aún, la considera imprescindible para acercarse a Él.

Observamos que Pemán dio preferencia a esos pensadores, santos y poetas que reconocían la importancia de la creación en el ascenso a Dios. En esta clave se interpreta la presencia de Ramón Llull y su idea de la amistad con las criaturas, propia también del franciscanismo, la obligación de partir de ellas en cada meditación ignaciana y los moldes de la poesía metafísica. Recordamos que también en los versos de San Juan de la Cruz la naturaleza testimonia que el Amado huidizo ha recorrido los prados y deja al ser humano con el anhelo de buscarlo. Este aspecto precisamente es el más apreciado por Pemán (cf. *OC*, VII, p. 450; *O*, V, p. 314). Si la naturaleza se plantea como «el espejo» en el que se revela al Creador, su significado religioso es una razón para contemplarla y amarla en la poesía<sup>1028</sup>.

El empleo de analogía en la poesía e imaginación cristiana se comenta ampliamente en *Christ and Apollo: The Dimensions of the Literary Imagination* de W. Lynch<sup>1029</sup>. Plantea la presencia de Dios que invade el mundo humano bajo formas muy diversas. Aunque unas criaturas no se parezcan a otras y exteriormente se muestren poco vinculadas entre sí, la imaginación analógica les confiere unidad dentro de una imagen más amplia. Demuestra que a Dios no se llega despreciando la materia como poco *sobrenatural*. Lynch contrapone la analogía a la tendencia de la literatura moderna de separar fenómenos como opuestos e imposibles de armonizar<sup>1030</sup>. Pemán ofrece un cuadro amplio de lo que puede significar la creación. No se limita a la naturaleza sino que halla como creadas todas las realidades humanas: la familia, la palabra, los afectos de amor y amistad, etc. En cada una de ellas, por discrepantes que parezcan, presiente al Dios que no cesa de actuar en todas.

La definición de analogía puede resumirse en la participación de varios objetos en una realidad superior a todos ellos. Cada uno puede percibirse como bello o perfecto en diferentes grados y apariciones, sin cambiar en nada la belleza o la perfección original en estado puro. La analogía no aspira a divagar sobre la esencia de la divinidad, sino que ayuda a reconocer la presencia de Dios en el mundo<sup>1031</sup>. Además la cualidad divina más

---

<sup>1028</sup> E. Orozco: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1966, pp. 23-24,34,53.

<sup>1029</sup> *Op. cit.*, pp. 119-160.

<sup>1030</sup> Véase también G. Gunn, *op. cit.*, p. 34.

<sup>1031</sup> A. C. Cárdenas: *Breve tratado sobre la analogía*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1970, pp. 65-66,70-71. J. Maritain: *Distinguir para unir o los grados del saber*, pp. 363,384,392-393. E. L. Mascall: "The Doctrine



espectacular resulta ser la belleza<sup>1032</sup>. Pemán, desde *VS* hasta “Testamento”, se asombra por este rasgo de la creación y reconoce que existe porque es un destello de la belleza divina, aunque ésta sea independiente del mundo creado<sup>1033</sup>. El poeta opta por un ahondamiento contemplativo en la naturaleza que resulta gratificante por encima de los estados anímicos pasajeros. Se somete a su poder sugestivo. Muchos atributos del paisaje adquieren relevancia y alcanzan categoría de símbolos, pues manifiestan otras cualidades divinas recurrentes en los versos pemanianos como son: amor, luz, alegría, pureza, ternura, verdad, delicadeza, fuerza, infinitud. El mundo visto por Pemán muestra la capacidad de expresarse, compromete a los sentidos y forma un lenguaje amoroso. El poeta expresa la necesidad de entender el código del mundo: «Hay que regar al mundo de sentido místico y hay que volver a ascender a las pobres cosas a la categoría de altos signos» (*O*, II, p. 61)<sup>1034</sup>.

Aparte del rendimiento estético, en Pemán la naturaleza no es un objeto sino sujeto y punto de referencia constante, deliberadamente examinado. Adquiere categoría de personaje exaltado con frecuencia en tono panegírico, no obstante, el poeta no suele detenerse en ella, sino que se sirve de ella para entablar un diálogo con Dios o dar alguna imagen de Él en su poesía. Lejos de ser un fin, se entiende como el comienzo de la manifestación divina<sup>1035</sup>. La creación le apoya en el camino racional para que llegue a la *ciencia del amor*, pero también el poeta pretende enderezar la naturaleza hacia Dios y encontrar su armonía perdida. Le proporciona al poeta inspiración, le tranquiliza por su calma y equilibrio, es receptora de sus quejas y alegrías.

Pemán la representa en estado de una cierta pureza original, sin intervención humana, como depositaria de la alegría de Dios y de lo contento que estaba de ella. La omisión de ámbitos urbanos resulta ser fruto de la idea de que hay más «realidad» en la naturaleza que en la ciudad.

---

of Analogy”, en *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1968, pp. 161,167,170,180n.

<sup>1032</sup> Cf. P. M. Lamet: *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea*, pp. 45,68. “Poesía y ateísmo”, pp. 165,167. L. L. Martz, *op. cit.*, p. 129.

<sup>1033</sup> Subrayamos que Pemán no incurre en el panteísmo. Su hábito de llamar «amigas» o «hermanas» a las criaturas, o las comparaciones a favor de la superioridad del ser humano sobre ellas (ej. “Salmo del mar”), indica que expone la imagen de Dios independiente del mundo creado. Las bellezas terrestres participan en la belleza divina pero no la constituyen ni influyen.

<sup>1034</sup> Cf. J. Maritain: «nada hay, si así puede decirse, más difundido que la divinidad (porque no podemos dar un paso sin tropezar con la manifestación de algún atributo del Creador), de suerte que el universo no es una cosa profana sino sagrada y rebosando de signos divinos». En *Distinguir para unir o los grados del saber*, p. 367.

<sup>1035</sup> Cf. H. M. Battenhouse, *op. cit.*, pp. 65-66.

Todos, desde Buda a Confucio, tienden a “variar” la vida humana. La civilización cristiana es la única radicalmente comprometida con la “realidad que es”: porque la realidad es, como Creación suya, lo verdaderamente “divino” que hay en el mundo. Y hay más realidad en campos, ríos y aldeas, que en asfaltos, oficinas y salones (*OC*, VII, pp. 449-450).

El poeta intenta mantener la naturaleza sublimada y alejada de los problemas humanos, y en algunas ocasiones la presenta como *sorprendida* por lo problemático que resulta el hombre que irrumpe con notas falsa en su armonía. Incluso se da cuenta de su inadecuación y cierta torpeza en comparación con la belleza del mundo y toma una actitud de humildad ante ella. Advierte que el mundo creado responde a la llamada divina y es entonces cuando las vacilaciones y los sufrimientos del poeta resaltan todavía más.

Otro rasgo que queríamos destacar es el dinamismo de la analogía. El poeta presenta al Dios que «viene» (por ejemplo, en “Las flores del bien”) y dentro de sus cuadros poéticos el mundo va cambiando constantemente. Este planteamiento contrasta con las alusiones a la *idea* platónica que se presenta inmóvil (“Soledad 15”, y otros poemas)<sup>1036</sup>. La imaginación analógica se nota tanto en las canciones populares como en las silvas arromanzadas y sonetos. Con frecuencia los fenómenos naturales aparecen en configuraciones similares, lo cual a veces puede dar la impresión de repetición o de sencillez de imágenes. Sin embargo, en otras ocasiones intenta profundizar en su sentido con algún detalle nuevo y, por tanto, son fruto de reflexión, más que de un uso espontáneo<sup>1037</sup>.

Podemos observar una evolución del tratamiento paisajístico en Pemán. *VS*, *NP* y otros versos tempranos se orientan hacia la solemnidad, mientras que en los años siguientes el poeta da m acogida a formas más finas de la creación y valora cada vez más el mundo físico y los objetos finitos (cf. *OC*, VII, pp. 410, 519). De alguna manera consigue compaginar los dos aspectos, el sublime y grandioso con el de una belleza delicada, en una representación que llamamos *mysterium tremendum* de la ternura divina.

---

<sup>1036</sup> Cf. J. A. Martin, Jr., *op. cit.*, p.30.

<sup>1037</sup> Cf. E. Orozco, *op. cit.*, pp. 27,127.

### 3.3.2. La creación.

#### 3.3.2.1. La presencia divina.

La imaginación analógica manifiesta la presencia divina en el mundo. Para Pemán la experiencia de que ella simplemente le acompaña se convierte en garantía de paz. Observamos que esta presencia captada en la creación es percibida también en el corazón humano. Es uno de los fenómenos centrales de *FB*. Merece la pena recordar que los *Ejercicios* de San Ignacio, que el poeta tanto valoraba, se basan en el principio de la *presencia*. Pemán la introduce en contextos variados: en la creación, en el alma, en su esposa. Aparece como omnipresencia que empapa cada clase de experiencia y con la que el poeta está familiarizado porque la siente por todas partes.

A veces no está bien claro si se refiere a esa presencia en sí o a algún estado interior, como en “Preparación de la palabra mística” (*PS*), en que la palabra está «nacida en los altozanos/ de mi presencia interior». En “Ser” (*PS*) se refiere a la existencia de las cosas: «Toda en su sola presencia/ cada cosa se resume». La creación le asegura al poeta su participación en ella en “Oración” (*PS*). En “Romance de la verdadera pasión” ella es «una mariposa blanca» en el alma. En “Inspiración y gracia” (*PS*) viene al alma suavemente acompañada de belleza, música y luz. A partir de *FB* se intensifican las alusiones directas. Así en “Las flores del bien” la creación se llena de «pura presencia», que súbitamente le revela el mundo. También entra en el corazón en “Soledad 6”. Aunque es tan inasidera, trae seguridad en “Divina presencia” (*FB*), y es abarcadora como reflejan las expresiones: «inmenso», «sin linderos», «amor total», «todos los hombres». En este caso se revela primero en el corazón y lleva a descubrir su actuación en el mundo exterior. También la mujer del poeta está en estrecha unión con la presencia divina (“Esposa 1”) y gracias a su amor se hace más cercana. Acompaña a la conversión y entonces se vuelve «una nueva presencia» (“Conversión”) en la creación y en el alma. En “Soledad 30-Presencia de Dios” es envolvente y omnipresente. Suspende la sensación del transcurso del tiempo y saca fuera de él porque no se somete a las leyes temporales:

El aire de esta mañana  
es, hermana,  
como una inmensa amistad.

No le llames soledad

a esta andar con Dios en todo.

Llámale más bien un modo  
de inmensidad.

Hoy tiene todo una edad  
sin número. Ni antes ni luego  
tienen hoy todas las cosas.

Fuentes, lirios, vientos, rosas,  
juegan un juego  
joven de inmortalidad.

El aire de esta mañana  
es, hermana,  
como una inmensa amistad. (*ibid.*, p. 45)

Como vemos, se percibe en una aparente soledad. Esta circunstancia es subrayada también en “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”: «Soledad... ¡qué presencia!» (*ibid.*, p. 83). También en la serie posterior de “Poesía sacra” encontramos el poema “Presencia de Dios”. Y también en este caso se descubre paralelamente en la creación y en el jardín interior del poeta y penetra el aspecto físico y el dolor. El poeta está sumergido en esa presencia y al mismo tiempo la busca sin cesar, aunque sea ella la que en realidad y gratuitamente le sale al paso.

### 3.3.2.2. La infinitud dentro de lo finito.

La frecuencia con que Pemán habla de la infinitud y el mundo en expansión por encima de los límites, apunta a la necesidad de trascender las fronteras. Ve la inmensidad en la naturaleza, en la palabra, en el corazón humano, en todo lo que remite a Dios. Las imágenes *infinitas* ya desde el principio se plantean como anhelos que alberga el corazón humano. Los contextos en que surgen indican la conciencia de vivir por dentro la infinitud y de tender hacia ella. Sirvan para mostrarlo algunas citas de “Optimismo”: «infinita sonrisa de ilusión»; “Sinfonía de primavera”: «el cielo infinito que parece que se ríe»; “Ofrenda del amor ante el mar”: «con toda la infinita serenidad del cielo/ y toda la infinita serenidad del mar»; “Salmo del mar”: un anhelo «que ni acaba ni empieza»; “El herido”: «cumbre infinita de mi anhelo»; “Resignación” (VS): «infinita bondad» de Dios. Veamos ejemplos de NP en “Peregrinar y soñar”: «¡Vamos, alma, al Infinito!»; “Lección de vida”:

«anhelo infinito»; “Este olivo”: «esto que hay en mi ser que nunca muere»; “Canción vulgar”: «cimientos de eternidad» en la vida y en el alma; “Ante el Cristo de la Buena Muerte”: «ansia de amor desmedida».

La poesía popular recurre a lo infinito en *RR*, en “Afán”: «soy un afán inmenso de infinito», «azul sin fin»; “La tristeza del padre mar”: «inmenso y hondo», «misterio infinito de todo», «un rayo/ de la luz infinita»; “Tus ojos verdes y tristes”: «un ansia de infinito»; “Tierra y cielo”: «ansia infinita y eterna», «no hay límites», «llanura tan inmensa». También en otras poesías del mismo estilo como “La rosa”: «entre un no ser infinito/ y un infinito morir», «con el desmayo infinito»; “Yo me asomé al pozo oscuro”, “Ocho canciones de amor 4”, “Así siempre”, “Y la paz de los faluchos”, “Mar”, “Manuel de Falla” (*SDM*), etc.

Las alusiones a la infinitud e inmensidad son particularmente frecuentes en *PS* y *FB*, como en “Conciencia de mi libertad y ser”: «frente a ese mar total y sin orillas», «hambre sin fin de los luceros»; “Mi soledad sonora”: «esa infinita muchedumbre», «la infinita/ soledad interior»; “Inspiración y Gracia”: «la centella infinita», etc. En “Cristianismo” habla de «lo Eterno y lo Infinito» que ponen a prueba el racionalismo humano. Pemán indica al mismo tiempo el medio de saciar los deseos de infinitud, que se calman en la presencia divina, como en “Señor, yo sé de la belleza”.

Dentro de *FB* sólo en “Proclamación de la exactitud” aparece: «fin de tierra», «lejanía», «largos rumores», «infinita amargura», «dolor infinito», «lo infinito no domado». Podemos ilustrarlo con algunos ejemplos más de otros poemas: «la inmensa razón», «primavera/ sin fin», «edad sin número», «inmenso misterio», «inmensa amistad», «inmensa palabra», «la inmensa memoria», «curiosidad ancha», «un inmenso corazón», «luz infinita», «infinito ardor», «hermosura sin linderos», «Presencia sin norma», «infinito anhelo», «infinita inmensidad», «inesperada extensión», «esa grandeza/ tan grande», «curiosidad ancha», la ternura «inmensa, irrefrenable», «alma inmensa», «infinita soledad», «era el Universo/ el que reventaba», etc.

En varias ocasiones el poeta plantea la paradoja de la infinitud encerrada en formas limitadas, especialmente con referencia al corazón humano. Lo observamos en “Anhelo creador”: «infinito mar de lo posible»; “Anhelo y límite”: «el grito/ doliente de un infinito/ encarcelado en perfiles», «sugestión de lejanía/ y exactitud de contorno», «la línea concreta y fina/ y la insinuación divina/ de un trasmundo», «aprender a encerrar/ en lo exacto lo infinito»; “Dentro de mi corazón”: en una mano no «cabén el mar y el cielo»; “Romances del hijo” (*RR*): «una palabra muy breve/ que tiene un eco infinito»; “En la muerte de mi

madre” (*PS*): «la inmensa fuente infinita/ de aquella debilidad»; “Otoño”: «mi tristeza/ cobra un afán sin lindes ni contornos:/ una dorada madurez de fruta». Ofrecemos algunos fragmentos que ilustran el fenómeno de lo finito infinito:

Este anhelo de infinitos,  
¡quién me lo haría cercano!

Este vuelo hacia mi estrella,  
¡quién me lo recogería,  
como un azor, en la mano! (“Este afán de cielo y nube”, *O*, XIV, p. 157)

GRANDE el mar, inmenso el cielo...  
¡Infinito, solo yo  
que mar y cielo llevaba  
dentro de mi corazón! (“Atardecer”, *OC*, I, p. 741)

Dolor para las cosas infinitas:  
para las que es el corazón pequeño.

Cosas que sólo caben,  
como el viento,  
en la anchura del aire  
o en la amplitud serena del océano.  
(“Nueve consideraciones ascéticas”, *O*, V, p. 186)

En *FB* observamos ejemplos en “Tres cantares”: «que en una lágrima estaba/ todo el mundo que perdí»; “Soledad 6”: «Quiétude de la forma/ dormida, en la mano»; “Soledad 28”: «Quiero hacer en mí del mar/ un inmenso corazón»; “Del pecado”: «cerrada plenitud».

### 3.3.2.3. La amistad con las criaturas.

El mundo de Pemán está creado por la amistad de Dios. Es más, la amistad con las criaturas se justifica por la inquebrantable *amistad* de Dios que las llena<sup>1038</sup>. La naturaleza es *amiga* en cada uno de sus elementos, también en la muerte o el dolor. Respalda y consuela al ser humano en la serie de “Canto libre” (“Otoño”, “Niebla”, “Vida Serena”). Todos los elementos de la naturaleza se unen en “Hermandad de la tarde” (*OC*, I,

---

<sup>1038</sup> Cf. J. Maritain: *Distinguir para unir o los grados del saber*, p. 370.

pp. 377-378). La relación amistosa surge entre las flores y el viento en “Nueve consideraciones ascéticas 9” (PS). Entre el cuerpo y el alma reina «una dulce amistad» (“Cuerpo”-PS), También son amigos el cuerpo y las formas terrestres (“El cuerpo presente su gloria”-PS), el hombre y la tierra que lo recibirá muerto (“Soledad 27”-FB). El poeta se siente «hermano» o «amigo» de varias criaturas en “A una mujer que le tenía miedo a la vida”, “Doce fragmentos apasionados 6”, “Hombre caído”, “Salvación”, “Testamento”, “Recreación en el jardín” (FB), “Retorno. Paz” (FB), “Ya, transfigurado” (FB). El sauce personificado pronuncia la palabra «amigo» en “Romance del último amador” (RR). Es evidentemente franciscano el poema “En el jardín de los frailes” (NP), donde repetidas veces el poeta invoca a sus «hermanos» o «hermanitos»: piedras, aire, jardín, cielo, sol, arroyo, etc. La naturaleza desempeña el papel de testigo, con frecuencia único, de sus vivencias interiores.

#### 3.3.2.4. La creación dialogante.

La naturaleza emite comunicados y revela su propio sentido oculto. En todo caso, el amor aparece como una clave para descifrar su lenguaje y entrar en el diálogo. Éste se produce entre criaturas con aire familiar, como en “La primeras aguas” (NP). También entre ellas y el poeta, cuando les habla en “Yambos del viento de Levante” (SDM), “Soledad 27”, “Soledad 28” (FB). Se dirige a cada criatura una por una en “Doce fragmentos apasionados 6”. En “Recreación en el jardín” (FB) desea que la creación le deslumbrase con su secreto que él ya presiente. En los “Nocturnos” (FB) ella le escucha y responde. Observamos la presencia desigual de fauna y flora, pues prevalecen las imágenes de flores y árboles. Destacan el viento, el sol, la lluvia y el agua bajo diversas formas. Los únicos representantes de la fauna favorecidos por Pemán son los pájaros. Las criaturas *saludan* a Dios en la primera “Canción mística” (PS). Las flores comunican Su presencia inmediata en “El Amado en el jardín”. Su lenguaje es perceptible en el aparente silencio, difiere del habla humana y está presente desde los principios de la creación. En “Hombre caído” (“Poesía sacra”) los pájaros le *reprochan* su renuncia a la hermandad con ellos. En “El anhelo de Castilla” (RR) el viento le trae noticias, y en “Se iba el pensamiento mío” (RR) el poeta dialoga con la flor, el pájaro y el viento. “La tristeza del padre mar” (RR) muestra que la creación plantea las mismas preguntas ante Dios que un ser humano y

transcribe un soliloquio ante el cielo y el mar:

el mar y yo nos encontramos solos.  
Cara a cara los dos, sin más testigo  
que Dios, que se sentía, que estaba entre nosotros. (*O*, XIV, p. 129)

El soliloquio de “Conciencia de mi libertad y mi ser” (*PS*) se realiza ante el viento, al que por fin también se dirige: «No tires de mí, viento/ (...)/ ¡no me llevarás!».

### 3.3.2.5. El manual de vida presente en la creación.

En el mundo poético de Pemán la creación genera su propio lenguaje para hablar al hombre con precisión. Emplea un *alfabeto* que abarca todos los elementos del mundo creado y de la realidad humana. Apela a todos los sentidos: el olfato, la vista, el tacto, el oído. Forma signos que es preciso descodificar. Cada sector de la realidad es «letra de un abecedario/ que sólo Dios deletrea» (“Ser”-*PS*), todas las cosas *deletrean* o son *sílabas* en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Balada de la dudas del lego” (*RR*), “Poesía”, “En el jardín de los frailes” (*NP*):

¡Oh ternura infinita de las cosas!  
¡Mansas amigas de los hombres! ¡Ecos  
de la palabra que el Señor dijera  
en el primer instante de los tiempos!

En estas horas dulces,  
llenas de luz y de zumbar de insectos...,  
¡cómo adivina el alma las palabras  
que vais deletreando en el silencio!

(...)

¡Enseñadme el lenguaje de las cosas!  
¡Decidme las palabras del silencio!  
¡Hablad, hablad conmigo! (*O*, V, pp. 232-233)

El poeta invoca en “Proclamación de la sencillez” (*FB*): «Dile al Amor que me hable/ con sus señas de colores». La idea de que las criaturas son partículas de un abecedario viene reforzada por las frecuentes enumeraciones en que cada elemento parece una *letra*.

El manual de buen vivir se encuentra codificado en la naturaleza. Da pistas de cómo llenar la existencia de belleza y bien. El poeta traslada los procesos observados al



nivel de la experiencia humana, de ahí que frecuentemente recurra a personificaciones y al tratamiento individualista de los elementos. El motivo de aprendizaje reaparece con regularidad. Sirvan de ejemplo las expresiones: «he de seguir la lección/ de los campos y las flores» (“Lección de vida”-*NP*); «¡Qué lección, mansa y serena,/ la de la paz del crepúsculo,(...)!» (“Y la paz de los faluchos”). La creación instruye al poeta en la alegría, la generosidad, el desinterés, la soledad, el desprendimiento, en cómo soportar el dolor, el perdón, la paz, la esperanza, la presencia de la muerte y resurrección en las emociones humanas<sup>1039</sup>. De ella aprende a respetar las limitaciones físicas en “Anhelos y límites”.

En “Romance del rayo de sol” (*RR*) la enseñanza de la naturaleza provoca arrepentimiento. La observación de sus leyes desemboca en una serie de moralejas aplicables a la existencia humana: sobre la actitud receptiva y la gratitud que lleva a que la naturaleza y el hombre compartan la alegría. Citamos un fragmento:

Al pinar bueno y humilde  
 ¡con qué poco le bastó!  
 ¡Qué clara fue su sonrisa  
 para tan corto favor!  
 Señor, yo que tengo el alma  
 llena de loca ambición,  
 yo que busqué tantas cosas  
 vanas e inútiles, yo  
 que vi al pinar sonreírse,  
 no he perdido la lección...

He aprendido a agradecer  
 en mi camino, Señor,  
 el agua de cada fuente  
 y el pan de cada mesón,  
 el cantar de cada pájaro  
 y el olor de cada flor...  
 con cada rayo de sol...

(*O*, XIV, pp. 121-122)

Llaman la atención las referencias a los cinco sentidos que hacen más completo el cuadro,

La disposición a bendecir y a guardar los preceptos de sencillez, exactitud, humildad se exponen en “Balada de las dudas del lego” (*RR*). El ser humano encuentra la resonancia de lo que observa en su fuero interno (*O*, XIV, p. 136). También en *FB* el poeta reconoce la superioridad de la creación en “Recreación en el jardín”:

<sup>1039</sup> Así vemos en “En el jardín de los frailes” (*NP*), “Ofrenda del amor ante el mar”, “Doce fragmentos apasionados 6”, “Miradores” (*SDM*), etc.

Si tuviera que hacer mi oración,  
yo les cedería mi pobre canción  
a las golondrinas y a los ruiseñores.

(...)

Yo me callaría...

Y en ellas sería  
la clara armonía  
del canto  
más dulce y completa. (O, V, p. 82)

Y aprende a reencontrar la inocencia y la belleza en cada elemento de la creación, sea la terrestre o celeste, al lado del horizonte más amplio de amor, poesía, música, como en “Sinfonía”.

### 3.3.2.6. El sentido de la creación visto a través del corazón humano: alabanza y segunda creación.

La existencia de las criaturas a menudo adquiere una dimensión religiosa, especialmente cuando *rezan, cantan, adoran*. Tanto sus sonidos como sus silencios se convierten en *oración*. Son los casos de “Nocturno de primavera en Sevilla”, “En el jardín de los frailes” (NP), “Balada de la dudas del lego” (RR), “Villanela” (FB), “Nocturno V” (FB). El soneto “Maitines” describe a un fraile rezando, pero toda la naturaleza se une a él. En “Salmo del mar” el mar con atributos de *divino* recoge las oraciones de la gente y de las criaturas (O, V, pp. 228-231). La creación *reza* y el aire es un «sagrario de la luz de la mañana» en “La Madona de Port Lligat”. Todo ser «es brasa de un incensario» (“Ser”-PS). Todo canta de alegría por la venida de Dios en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. La creación estimula al poeta a adorar a Dios junto a ella en “En la sierra” (VS), “Romance del rayo de sol” (RR), “Cuatro canciones místicas 1” (PS), “Salmo de las campanas...” (PS), donde los sonidos y los aromas *se elevan* en conjunto a semejanza del incienso, o en “Oración a la luz” (FB). Las bellezas terrestres ayudan a elevarse a la belleza única y por eso son objeto del amor del poeta: «he adorado/ las cosas, mi Señor, por adorarte» (“Soneto 2” de “Poesía humana”).

Sin embargo, también las criaturas precisan de la mediación del corazón del poeta para llegar a Dios con su alabanza. Ofrecen ejemplos “En la sierra” (VS) u “Oración a la luz” (FB). Así que la naturaleza y el hombre parecen necesitarse recíprocamente. El poeta

contempla que el mundo sigue siendo creado por Dios (“Mediodía”). Experimenta el recuerdo de la primera creación, que por un extraño legado sigue firme en su recuerdo humano, como en “Dentro de mi corazón” (“Segundo cancionero”) o “Nueve consideraciones ascéticas-El séptimo día” (*PS*). La creación del mundo se convierte en un símbolo de transparencia y omnipresencia del amor. Lo refleja “Soledad 28” (*FB*):

Ven, mundo, que yo te haga  
otra vez a mi medida.

A tu música vaga  
quiero darla colores de vida.

Quiero hacer en mí del mar  
un inmenso corazón.

Quiero hacer oración  
la canción del pinar. (*O, V, p. 43*)

“Salvación” expone el concepto del mundo venidero donde va a perseverar la creación entera. El poeta desea que perdure todo lo que él ama. Intercede por el rescate de la creación para que se conserve su belleza y perfección («Quiero hacer cielo todo cuando miro»). El mundo se hace amar en sus expresiones más diminutas y todo merece ser salvado. Citamos un fragmento:

No me robes ni un grano de la arena  
que están pidiendo todos la salvación conmigo.

No varíes los astros ni las rosas,  
ni la encina, ni el viento, ni el ciclón...  
Tú, Señor, mis amores y las cosas...  
¡Todo en la misma salvación! (*ibid.*, p. 259)

Aparte de los casos en que la alegría del mundo entra en el poeta, en “Hombre caído” la tristeza del sujeto lírico repercute en el entorno. Su caída impide que la creación realice su elevado destino ante Dios. El ser humano se presenta como eslabón entre Dios y el mundo: «desgarro de la túnica del Orden», «Hay una arquitectura fallada por mi causa» (*ibid.*, pp. 260-261).

El mundo necesita ser redescubierto y, según el concepto pemaniano, se renueva en la mirada del poeta cuando se encuentra en el estado de gracia que le hace ver el sentido de la realidad. Un ejemplo se ofrece en “El poeta a la mujer Verónica”, “Divina presencia” (*FB*) y “Recreación en el jardín (Oración del Año nuevo)” (*FB*). La creación es testigo de

sus propósitos y por medio de ella el poeta reza a Dios. En uno de los últimos poemas de Pemán, “Testamento”, la muerte interrumpe la tarea de nombrar el mundo de nuevo en la poesía.

### 3.3.2.7. Las cualidades divinas.

La creación tiene una referencia divina, como en “Salmo del mar”, “En la sierra” (VS): «misterio religioso de la sierra», «soplo divino»; “Romance del último amador” (RR): «el divino/ secreto de aquella tarde»; “Heredad” (FB): «Todo callaba religiosamente»; “Oración por una pecadora” (FB): «me lo ha dicho la palmera/ que oyó en el cielo»; “Presencia de Dios”. Al entrar en conexión con lo divino, apunta a una dimensión imperecedera, como vemos en “La copla en la era” (VS) y casi todos los poemas posteriores que traten el tema de la creación. A lo largo de toda la obra pemaniana se expresa la convicción de que el mundo fue creado en alegría perdurable hasta ahora, como en “Optimismo”. Dios se vio complacido en la creación:

¡Llorar!... ¿Por qué, si todo lo que existe está lleno  
de esta luz pura y clara con que lo iluminó,  
en la aurora del Mundo, cuando vió que era bueno,  
la sonrisa de Dios? (OC, I, p. 267)

En “Soledad 28” de FB el poeta pronuncia el eco de las palabras divinas, cuando afirma: «que son buenas las cosas». La alegría divina vuelve en “La Madona de Port Lligat”: «A Dios se le ve el mundo detrás de la sonrisa». La naturaleza resulta el medio más rápido para tropezar con las huellas de Dios porque sirve de trampolín para elevarse a Él. El poema “En la sierra” (VS) se convierte en un «templo» de encuentro, despierta un temor religioso e invita a la veneración del Creador. En este caso, la elevación del corazón hacia Dios necesita la elevación física del sujeto lírico situado en la cumbre de una montaña. De alguna manera alude a la tradición bíblica de una montaña como lugar de encuentro con algo divino. Expresa la distancia del mundo exterior y subraya la necesidad de superar su influencia para dirigirse a Dios sin la mediación de los sentidos, aunque la creación ya le indique las cualidades divinas. En este caso, el reconocimiento de Dios tiene tres etapas. Primero lo busca y encuentra, sin embargo, da un salto a un nivel más alto y lo

adora en la cara visible de la creación. El proceso se culmina cuando el sujeto lírico lo descubre en su interior:

parece que se duermen los sentidos  
y parece, al dormirse, que despierta  
como un latir del alma  
nuestra propia conciencia,  
y que se siente el mundo que está dentro  
al dejar de sentirse el que está fuera. (O, V, p. 144)

Fijémonos que la creación trae la experiencia de la grandeza divina y el anonadamiento del ser humano, mientras que el encuentro con Dios en el corazón se expresa con delicadeza: «rumor callado y silencioso», «un soplo de paz», «caricia», «soplo divino», etc. El poema “En el jardín de los frailes” (NP) descubre sucesivamente cualidades divinas: ternura, infinitud, amor, solemnidad, misterio, dinamismo. El Dios de *mysterium tremendum* y de delicadeza se conoce en los correspondientes fenómenos naturales. El poeta a menudo recurre a la diversificación de criaturas en cuanto al tamaño o su alcance para abarcar toda la realidad. Una flor y una estrella encarnan lo terrestre y lo celeste en “Indiferencia”. Tanto lo grandioso como lo diminuto ayudan a conocer a Dios en “Por el viento en la noche” (PS):

Por el viento en la noche  
he entendido, Señor, tu fortaleza.

He comprendido tu sabiduría  
por el perfil de la azucena. (*ibid.*, p. 182)

Estrellas al lado de rosas, una encina frente al ciclón muestran la grandeza y la pequeñez en “Salvación”. La mirada global del poeta abarca cielos y abismos, sin embargo, se interesa por detalles tales como un grano de arena (*ibid.*, pp. 259-260). También en “Testamento” Dios se revela en un mundo rebotante de bellezas pequeñas frente a la imagen espaciosa del «derroche/ de las estrellas».

Las mismas cualidades se ofrecen en “Salmo del mar”. El mar está frente al cielo y parece ser un medio eficaz para transmitir la presencia divina. En “La tristeza del padre mar” (RR) por analogía, la luz trae el recuerdo de Dios en numerosos sitios. Citamos un fragmento:

Brilló entre los celajes del Poniente  
un rayo tembloroso...  
Era acaso el Señor, que entre las nubes,

viéndonos a nosotros,  
gozaba, como un padre entre sus hijos,  
con nuestras dudas y nuestros asombros. (*O*, XIV, p. 130)

La luz hace presentes dos planos a la vez, el humano y el divino también en “Romance del rayo de sol” (*RR*) y “Canción del ser inmóvil”. Veamos unos ejemplos:

¡Afán de ir en vuelo  
hacia esa luz que asoma tras el sol!  
¡Afán de deshojar la tarde toda,  
como una rosa, para ver a Dios! (“Afán”-*RR*, *ibid.*, p. 106)

Yo sé que te refleja la segura  
línea inmortal del lirio y de la rosa  
mejor que la embriagada y temerosa  
música de los vientos en la altura. (“Oración a la luz”, *O*, V, p. 90)

¿Por qué han de ser un velo  
la acacia y el jardín de otros abismos?  
¿No le basta a la Luz la luz del día?  
¿No serán ellos mismos  
el cielo de mañana, cuando Dios le sonría?

Señor, yo soy humilde: sólo aguardo  
la eternidad de cada hora.  
Y en ella el mismo sol que me enamora  
sobre esta misma castidad del nardo. (“Salvación”, *ibid.*, p. 259)

Vemos que en los versos citados se ofrece una definición poética de la analogía como un «velo». Las criaturas hacen presentir a Dios, pero el poeta entiende que no son ellas la meta de sus deseos. Además, traza la unión entre los misterios de la naturaleza y la Redención, como en “Soledad 8” (*FB*), donde se bifurca lo externo y lo interno. El carácter sobrenatural de la luz se hace patente por su aparición dentro del poeta, en contraste con la puesta del sol:

Sentí el alba en mi ilusión  
cuando la tarde moría.  
Tú también tienes tu día,  
tuyo solo corazón.

¿Quién daba paz a la paz?  
¿el alma a la luz? ¿la luz  
al alma?... ¿O era, quizás,  
Dios mismo el que estaba en Cruz  
sobre el mundo?

¿O el profundo  
eco impaciente y perdido  
del campo en la lejanía,  
era la voz del olvido  
de Dios, que apagaba el día?

Se moría,  
lejano, el sol encendido.

Me llenaba la ilusión  
una luz prometedora. (*ibid.*, p. 32)

El mundo transmite paz en “Soneto 8” de “Poesía humana”: «todo en tierra es esperanza», y en “Sinfonía” (*FB*). Las criaturas ayudan a conocer a Dios, como en “Mi soledad sonora” (*PS*): «del clavel en adelante/ se empieza a entender a Dios». Ayudan al poeta a entenderse a sí mismo en “Oración” (*PS*) y le enseñan la felicidad. La presencia divina se siente como algo obvio en el mundo creado:

Yo sé que estás conmigo, porque todas  
las cosas se me han vuelto claridad:  
porque tengo la sed y agua juntas  
en el jardín de mi sereno afán.

Yo sé que estás conmigo, porque he visto  
en las cosas tu sombra, que es la paz;  
y se me han aclarado las razones  
de los hechos humildes, y el andar  
por el camino blanco, se me ha hecho  
un ejercicio de felicidad. (*ibid.*, p. 214)

El libro *PS* advierte la presencia de Dios en el mundo por analogía. Leyendo el mensaje encerrado en las criaturas, el ser humano puede ir ascendiendo hacia Dios. Dios *pasa* por el mundo en la sexta “Consideración ascética”. En la segunda el poeta confiesa que le presiente en cada detalle de la creación. En la tercera de “Cuatro canciones místicas” cada cosa es una perfección cerrada y cada una a su manera participa en la «Gracia». La analogía vertida en forma de canción popular se ofrece en la cuarta “Canción mística”:

Yo vi tus ojos: luceros  
fugaces en la corriente.

(Desde aquella tarde,  
mi amistad con el agua verde.)

Yo escuché una madrugada,

tu voz, rodando, a lo lejos.

(Desde aquella aurora,  
mi amistad con el aire y el trueno.)

Yo sentí, en un mediodía,  
tu amor deshecho en aroma.

(Desde aquella siesta,  
mi amistad con el lirio y la rosa)

En una noche cerrada,  
en vano te busqué yo.

(Desde aquella noche,  
mi amistad con un blando dolor.)      (*ibid.*, p. 177)

La presencia de distintos sentidos: el tacto, el oído, el olfato, la vista, refleja vías de conocimiento humano por analogía. Mezcla la experiencia de los sentidos físicos y los del alma. Además el poeta yuxtapone todos los elementos naturales. Estos procedimientos dan la sensación de una experiencia que compromete al ser humano y el mundo entero. Reflejan también algunas cualidades del amor divino: la transparencia, la levedad, la felicidad, así como cierto temor ante el amor. Incluso las propiedades físicas humanas llevan al conocimiento por analogía en “Cuerpo” (*PS*). La armonía del alma y cuerpo se convierte en lección de la infinitud encerrada en formas y de la sintonía entre la materia y el espíritu. También remite a lo verdadero y a lo bello:

Cuerpo: la sola  
sinceridad del mundo,  
donde acaba y empieza  
todo lo que no es Nada.  
¡La plenitud honrada  
de la verdad, la gracia y la belleza!      (*ibid.*, p. 209)

El libro *FB* incorpora poéticamente la definición de la analogía a partir del primer poema “Las flores del bien”. Las flores reflejan inequívocamente el *bonum* trascendental que genera la belleza. Llaman la atención las expresiones de exactitud en lo que atañe al destello de las cualidades divinas en la creación. El poeta utiliza explícitamente el término de «correspondencia». Además su analogía representa al Dios que sigue creando el mundo, como una muestra del dinamismo. El mundo necesita que se vuelva a reconocer su belleza. En “Proclamación de la sencillez” el poeta invoca su propia vista para que le salve esa disposición de ver la bondad del mundo. El poeta persigue la belleza divina, porque en realidad es Dios a quien desea encontrar: En “Soledad 4” la imagen real de la primera



estrofa se desplaza al nivel sobrenatural del mundo. Todas las cosas encierran el «pensamiento» divino. Transmiten armonía, claridad, inmensidad (*ibid.*, p. 29). “Recreación en el jardín (Oración del Año nuevo)” muestra el amor en cada detalle creado. “Oración por una pecadora” ambienta la plegaria en medio de la naturaleza, que vaticina el perdón divino, habla de paz e inocencia.

“Berenice, llamada la Verónica” y “El poeta a la mujer Verónica” confirman la belleza inseparable de Dios que permite a las criaturas participar en ella. En “Testamento” una flor es muestra representativa de las bellezas encontradas en el camino de la vida, así que la poesía se convierte en el conocimiento amoroso de Dios a partir de las formas creadas. La pureza divina se vislumbra en una azucena de “Temor de amor”, es bella y *huele* a flores. Igual que en “Presencia divina”, donde el poeta aprovecha la dualidad de planos para introducir a Dios por analogía.

### 3.3.2.8. La declaración divina del amor: *locus amoenus* divino y humano.

El amor reina entre las criaturas ya desde el principio de la obra pemaniana, así el viento *besa* las cumbres de las montañas en “En la sierra” (VS) y a una flor en “Sin ti” (“Poesía humana”); *acaricia* las espigas en “La copla en la era” (VS) y “Salmo de las campanas...” (PS); la tierra es personificada como una amante en brazos del arroyo-amado en “A Glisera”; el agua *besa* la orilla en “Nocturno en el mar” (VS) y en “Indiferencia”. El ambiente marítimo parece ser un lugar privilegiado de referencias amorosas también en “Epigrammata erótica” o “Noche de verano en la bahía”: «¡Cuánta seña sin sentido/ y cuánto amor sin palabras!». El río le *besa* al poeta en “Testamento”. Aquí la creación se convierte en un *tú* en una relación de amor, aunque reconoce que pertenece a todos. Veamos otros ejemplos: un arroyo «embebecido, en los amores/ de la luz y del cielo» (“En el jardín de los frailes”-NP); «la luna es como un poco de amor sobre las cosas» (“Nocturno de primavera en Sevilla”); «querer como quiere el agua/ la rosa que está en la orilla» (“Soleares estilizados”); «Te besaré las manos,/ como a la rosa de la tarde el viento» (“Doce fragmentos apasionados 1”); el sol *enjoya* la aurora (“Romance del rayo de sol”-RR); «Se han dado cielo y tierra/ la paz, como dos buenos/ esposos» (“Afán”-RR).

El amor es una realidad envolvente que traspasa las criaturas y se refleja en sus propiedades. Como vemos en “Balada de la dudas del lego” (RR): «¡Todo sigue un

mandato de amor!», o en “Testamento”: «Como el camino es de Amor». Testimonia alguna presencia superior, que el poeta identifica con Dios en “Cuatro canciones místicas” (PS), en “Berenice, llamada la Verónica”: «Le amó, sin conocerle, en el romero,/ en el río, en el árbol», o “Nueve consideraciones ascéticas 4” (PS):

Por el vaivén que mueven en su altura  
displicente, las hojas de las palmas,  
he adivinado el soplo de tu amor... (O, V, p. 187)

En *FB* la alusión a la presencia divina es elíptica y conocida por sus resultados. La creación está bañada del amor, pero su significado a veces no puede ser deducido sino que necesita de revelación. El poeta entra en cierta comunión con ella y con los demás seres por el amor en “Soledad 5”, en “Recreación... 4”: «¡y esto que lleva dentro es el amor!», pero sobre todo en “Divina presencia”:

Se me aclaró el sentido  
de pronto, del paisaje.  
Y me sentí total como el latido  
de un corazón inmenso, y el mensaje  
de Amor a los hombres.

Me di todos los nombres  
desde el del alba hasta el de la amapola  
Me entregué sin prudencia y sin escudo.  
Y me sentí en la sola  
y alta hermosura del Amor, desnudo.

Como advertí tu acento  
delgado, mi Señor, por la pradera,  
he sido en la ilusión de aquel momento  
todos los hombres, yo, en la primavera.

Desde aquel día por los más cimeros  
picos de mi esperanza levantado,  
estoy de Tu hermosura sin linderos  
con este amor total enamorado. (ibid., p. 89)

Las metáforas que atribuyen la relación de amor entre las criaturas sugieren una imagen de *locus amoenus* divino y humano. Existen en el mundo relaciones nupciales, como en “Quiero amar a una sirena”: «¡Y qué arrojar jazmines/ hacia el cielo las espumas/ como una ofrenda nupcial!» (OC, I, p. 376); “Ofrenda del amor ante el mar”: «ofrendas nupciales» entre el sol y sus rayos; “Mar de Cádiz”: «hasta que, rosa ya sin sol, la tarde/ viste el pudor nupcial de la Esperanza» (O, XVI, p. 448); “¿Por qué te han dejado en

casa?»: «Como una novia que espera,/ la noche de primavera/ se ha vestido de jardín» (*ibid.*, p. 456).

Dios declara amor al hombre en “Otoño” (“Canto libre”): «blanco toldo/ de perlas extendido,/ por el amor de Dios, sobre los hombres». La muerte en “La infanta jorobadita” y “Oración por una pecadora” (*FB*) se explica como *bodas* con Dios, en las que la creación se adorna con lo mejor que tiene. También el poeta en “Soledad 21-Bodas” (*FB*) invoca a flores, sueños, montes, sol, para que sean testigos:

Cantadme, flores, la gala:  
flores, que voy a casarme  
con la alborada.  
(...)  
Cántame la gala, sol:  
que voy, sol del mediodía,  
a morir de tanto amor. (O, V, p. 40)

Emplea el lenguaje y elementos tradicionalmente asociados con bodas: blancura, pureza, etc. (“Oración por una pecadora”, “Conversión”), al referirse a la naturaleza como habitación nupcial. Su belleza se torna proveedora de adornos de bodas en “Retorno. Paz 2” y “Nocturno IV”, en los que las flores y sombras forman una «alfombra» o en “Villanela” donde la lluvia cuelga de las ramas los más «limpios collares». En “Dialoguillo...” o “Soledad 23” tanto lo terrestre como lo alto celeste se transforman en atributos nupciales y de realeza:

Coróname las sienas  
con tus flores de nieve,  
retama de la sierra.  
  
Enjójame los ojos  
con tus visos de oro,  
claridad de la estrella. (*ibid.*, p. 41)

La naturaleza crea también un *locus amoenus* para el amor humano y el poeta repite los mismos conceptos del papel que juega con respecto a su encuentro con la amada. Es un telón de fondo de ese encuentro y testigo de sus declaraciones amorosas en “Nocturno en el mar” (*VS*), “Doce fragmentos apasionados 9”, “Revelación”, “Las rosas que tú me diste” (*RR*). La naturaleza es amada por la semejanza a la mujer querida en “Epigrammata erótica” y “Esposa” (*FB*). En el amor humano también alude a los atributos de realeza y elevación y a la fusión de la belleza del paisaje con el de la belleza humana en “Ella y la lluvia II”, “Soledad 20” (*FB*), “La hija en los trigos” (*FB*). El mundo natural es testigo de

amor en *FB*, como en “Villanela” donde se presenta idílico con una típica fuente cristalina, un claro del bosque, etc. Los enamorados pueden contar con la compañía del sol y el ruiseñor (“Ya, transfigurado”, “Esposa”). Hasta el viento sirve de mensajero de amor en “Andante apasionado”. En “El nieto” la creación se estremece con la aparición de un nuevo ser humano y toda se le dirige con amor.

La creación refleja los estados interiores del poeta, o está contrastada con ellos. Una muestra entre los estados anímicos humanos y la naturaleza se ofrece en “El Viático” (*VS*), “Nocturno en el mar” (*VS*), “En la sierra” (*VS*), “Soneto 8” (“Poesía humana”). De *FB* mencionamos “Retorno. Paz”:

Con tanta sangre como en ese cielo  
tras la cimera nube enrojecida  
se está poniendo el sol, está en mi vida  
poniéndose el Dolor tras mi desvelo. (*ibid*, p. 96)

Ese paralelismo se da también en “Soledad 8”, “Soledad 25”, “Lento”, “Nocturnos”, etc. La creación comparte el dualismo amor-herida en “Presencia de Dios”. Aquí la accesibilidad de Dios en la naturaleza corresponde al encuentro sencillo con Él en el corazón humano. El poeta parte de un paisaje real pero al final lo convierte en un paisaje interior (*O, V*, pp. 257-258). También en “Divina presencia” (*FB*) se conoce a sí mismo con respecto a la creación.

### **3.3.3. La música.**

#### **3.3.3.1. La música universal.**

Uno de los presupuestos esenciales de J. M.<sup>a</sup> Pemán es registrar el mundo en categorías musicales. Por tanto, otro calificativo que se merece es el de un poeta-músico que canta más que cuenta. Aparte de componer una poesía muy sonora en cuanto a la melodía interna, también por la presencia de numerosas alusiones a la música audible en la creación, obtiene variados efectos musicales: desde la intensa sonoridad en palabras y poemas, para lo cual emplea moldes de canciones populares, hasta el vocabulario de:

«organear», «cantar», «tocar», «arpa», etc. Por ejemplo, en “Revelación” (*RR*) encontramos: «la mano del viento preludiaba/ un aria triste en el pinar sombrío». Los títulos de muchos poemas aluden a formas musicales: “Sonata”, “Serenata de alborada en Galicia”, “Cántico de la amada”, “Sinfonía de primavera”, “Canto libre”, “Balada del viento en otoño”, “La balada de los ánsares”, “Balada”, “Sinfonía”, “Tres cantares”, o en el ciclo de las “Soledades” (*FB*) que se subtítulan “Treinta canciones”, o del “Interludio de concierto”, etc. Numerosos poemas llevan ya en el título la palabra «canción».

Se identifica con el planteamiento pitagórico, en el que la música fue fruto del movimiento de los planetas y sólo las almas puras eran capaces de oírla<sup>1040</sup>. En Platón todas las realidades, el arte y el amor, estaban llenas de música. Pemán pudo reciclar ese influjo de las ideas pitagóricas por su temprano contacto con el platonismo y la afinidad expresiva con el simbolismo, así que el suyo no es un mero empeño estilístico porque el poeta aprecia el mundo lleno de música que llega en formas audibles e inaudibles. Da sentido a todos los sonidos aparentemente aislados. Cada uno de los componentes de la creación parece tomar parte en el concierto y cada uno tiene sus notas atribuidas. En esta sinfonía todo es complementario y concorde con otros elementos. No hay música disorde en su poesía, pues excluye cualquier voz que desafine, supone la belleza y la armonía. De esta manera el poeta sublima la naturaleza y la hace ver más dinámica.

La música pitagórica de las esferas atraviesa la naturaleza en “Cantar nuevo”: «Con un ritmo de estrellas y músicas lejanas/ hoy es cielo todo como un verso», «como el ritmo del cielo,/ que canta en el silencio» (*OC*, I, p. 766); “Dentro de mi corazón” (*O*, XIV, p. 161). De una cita de *Timeo* de Platón sobre los sonidos procede el poema “Manuel de Falla” (*SDM*): «por la imitación de la armonía divina que realizan en los movimientos mortales» (*O*, XVI, p. 423). Indica que la música del compositor alcanza una dimensión imperecedera: «segundo cielo sin aurora». El poeta compone en “Verso del mundo”: «Soy yo el que doy pulso de música a los astros» (*O*, XIV, p. 213). La música del espacio une estrellas y flores en “Anhelos creador”, donde advierte: «un error del sol en el concierto/ medido y pitagórico del mundo» (*OC*, I, p. 760). Los conceptos de *idea*, número y música de las esferas aparecen con frecuencia en *FB*. Así encontramos alusiones en “Del pecado”:

---

<sup>1040</sup> Boecio lo sistematizó en la teoría de que el mundo estaba lleno de música y armonía inaudibles. I. Fernández de la Cuesta recuerda que Platón y Aristóteles se dejaron influir por el pitagorismo, las leyendas mesopotámicas y egipcias sobre la vida del más allá, que situaron el origen de la música en la realidad más pura. Por eso «la música practicada por los hombres es sólo un eco y un reflejo reducido y pobre de la música absoluta que rige el cosmos». La idea de la música universal que posee valor espiritual fue incorporada fácilmente por el cristianismo. En “Contemplación espiritual de la música en el mundo antiguo”, *Arbor*, n° 689, CLXXV, mayo 2003, pp. 673-688.

«cerrada plenitud/ del número, del astro y de la danza»; “Oración a la luz”: «música de los vientos en la altura». Es expresión de la unidad interior en la que incluso la angustia conserva la armonía en “Dolor”: «ya ha entrado en armonía/ con el orden total de las esferas», «amor y ciencia en concierto». Con este motivo, el poeta recurre a códigos numéricos. La verdad se menciona tres veces en “De las criaturas”. En “De la Creación” antes de existir el aire siquiera, ya existía la música divina marcada por el número tres: «¿Qué dice en un aire sin aire,/ con tres armonías, esa campanada?». Fue patente desde la creación del mundo y diseñada por Dios en “Regina Mater”: «lira y canción el giro de una esfera». En “Berenice, llamada la Verónica” se cruzan varios niveles de música: como expresión de la belleza divina, la pitagórica del espacio y la de alabanza:

y cantó su voz clara,  
alma y perfume de alabastros,  
sobre la melodía de una cara  
el lento contrapunto de los astros. (O, II, p. 52)

Podemos destacar ciertas notas constantes, como la presencia de efectos lumínicos en la música descrita por Pemán. Su unión con otros estímulos, como el color, el olor, el tacto, desemboca en numerosas sinestesias. Observamos que la música se percibe en el agua sobre todo, en el mar, fuentes y ríos. El viento es el que más directamente intermedia entre la música del cielo y la de las criaturas terrestres. Vemos que la genera, transmite o *toca* en los objetos materiales. Sirvan de ejemplo “Yambos del viento de Levante” (*SDM*): «cantando/ sus canciones de susto sin palabras», «Todo: el mar, y los cielos, y los árboles, cuerdas para su arpa».

La música atraviesa no sólo la naturaleza sino también otras realidades creadas, como la razón, la poesía o los afectos humanos. Testimonia el sentido positivo de cada una de ellas, sea la muerte, las estaciones del año, la esposa, la casa. Cuando llega dentro del corazón el mundo se vive en armonía. Hasta el llanto y las heridas se incluyen en la música, que apunta al sentido total y uno de lo humano y de lo divino. En la mayoría de los casos surge en la presencia del amor. Ya que es una realidad primera, veremos que el poeta a menudo expresa la convicción de que existió en Dios antes de la creación del mundo y por eso permanece en él, como una muestra de la presencia divina. Sus propias respuestas

ante Dios también se traducen en términos musicales<sup>1041</sup>. Encontramos esa idea en “Si yo creyera eso...”:

el Credo es una pieza de mayor excelencia y altura musical. (...) A nadie se le ha ocurrido hacer una pieza musical de la “tabla de los Derechos del Hombre” o de la “Constitución” de los Estados Unidos”. ¿Qué entraña musical tiene los artículos del “Credo” que se deslizan tan fácilmente al himno (*OS*, I, p. 547).

Las declaraciones del credo se vierten en una melodía en “Acto de fe”: «canto la fe que llena el alma mía». También la armonía musical aparece en términos referentes al amor y a la oración en “Canción en loor de la perfecta discípula”: «medido concierto de esperanzas y laudes», «concertada/ gravitación», donde la filosofía tiene su «canción alada» (*ibid.*, p. 250).

El impresionismo auditivo contribuye a la imagen de la música omnipresente. Predomina sobre estímulos visuales y olfativos en “Sinfonía de primavera” (*OC*, I, pp. 270-274). La diversidad de sonidos naturales (zumar, batir, los alaridos, el rumor de las brisas, los rumores de fuentes, el sonar de zampoñas, las quejidos de flautas, etc.) contribuyen a un cuadro total: «Y al conjuro imperioso de esas notas aladas/ se poblaban los campos». Es frecuente este recurso en *NP*, como “En el jardín de los frailes”. El alma sueña y el canto resuena por fuera en “Peregrinar y soñar”. En “Las primeras aguas” se oyen risas, la canción del mozo, «el sonar de la lluvia», «el chillar de los ejes», «los cascotes de los bueyes», «chascar de látigo», etc. El aire está repleto de sonidos en “La pisa del mayeto”: los murmullos, la salmodia de un rezo, el canto de los gallos, el ladrido, etc. En “Canción vulgar” se escucha el canto del río. La música atraviesa todas las estaciones del año en “Lección de vida”. Los sonidos dominan *RR*, como en “Tierra y cielo”, “Revelación”, “Balada del viento en otoño”: «Allá vas cantando tu loco estribillo/ por entre las hojas con largo rumor»; “Salinas de San Fernando”: «¡Y qué clara sinfonía,/ esplendorosa y triunfal,/ la del blancor de la sal (...)!»; “Romance del rayo de sol”: «rumor», «dulce y claro son», «el cantar de cada pájaro»; “La tristeza del padre mar”: «cantar monótono», «rumor sonoro»; “Romance del último amador”: «blando rumor del viento», «cantares» del poeta y de los pájaros; “A la vera del prado”: «al son de las hojas del álamo». Adquiere un matiz trascendente y «divino» en “Se iba el pensamiento mío”.

---

<sup>1041</sup> Ésta le parecía la forma más ceñida a la naturaleza de las ideas religiosas, asimismo dice en el ensayo “Credo y melodía” que el credo es musical por unir el dogma, la mística y el amor, es «una doctrina musical», «el dogma tiene entrañas de canción» (*OS*, I, pp. 777-779).

La música introduce paz en la naturaleza en “Ofrenda del amor ante el mar”, y en “Espérame, Señor” se combina la audible de los pájaros y la celeste del viento. Encontramos otros ejemplos en “Maitines”: «Se estremecen los aires al toque de maitines/ con un largo quejido lastimero y sonoro»; “Fuente” (*BSC*): «palmera/ de música y de cristal»; “Mes de mayo en Mérida”: «el mes-canción», «canciones limpias y sencillas/ con sus flores exactas»; “Canción”: «¡Ay, quién fuera el pino/ que canta en el viento!» (*O*, XIV, p. 163); “Los niños del agua”: «estruendosa sinfonía» del mar (*O*, XVI, p. 434). La música emitida por un hombre parece confundirse con la universal, como en “Anhelos y límites” (*OC*, I, p. 750-754). Su sonido en las olas marítimas es antiguo y hace volver la mirada a una realidad originaria. El mismo tema plantea “Salmo del mar”, donde hace presentir la eternidad: «Salmodia solitaria; canción eterna y grave». El mar recoge distintos sonidos presentes en la naturaleza (el de un ruiseñor, de un prado, etc.) y los convierte en una gran concierto: canta «en cada ola», «salmo anhelante», «salmo de gracia y de belleza» (*OC*, I, pp. 755-759). Las criaturas emiten una sinfonía en *FB*. El poema inicial, “Las flores del bien”, anuncia la pauta musical del libro: «tiene la tarde su canción», y el uso simbolista de sinestesias:

No hay silencio que no llene  
 en la tarde, un leve son  
 de campanas y de perros  
 (...)
 ¿No basta esta melodía  
 y esta esencia  
 de las flores? (*O*, V, p. 21)

Podemos decir que la ambientación musical alude a la omnipresencia de Dios: «¡Qué exacta correspondencia/ de lo que es pura presencia/ y lo que son ruiseñores!». En “Proclamación de la humildad” el poeta utiliza referencias a todos los sentidos posibles, y todas esas facultades están empleadas en función de la concordancia de una con otra hasta formar una «sinfonía». En “Soledad 5” la música satura la naturaleza. Esta sonoridad está en la base de sinestesias en “Soledad 28”: «A tu música vaga/ quiero darla colores de vida»; en “Ya, transfigurado”: «Me pareció que la armonía/ del ruiseñor decía/ un viejo canto amigo»; en “Nocturno V”: «El del árbol ciego que canta», «carne que ladra», «viento sonoro»; en “Nocturno III” la fuente canta y el río llora, además se oye una cigarra y el crujir de las hojas; “Estío. Tentación”: «canciones olorosas de limones»; “Las hijas en el estío”, “Villaneta”, “Nocturno IV”, “Soledad 4”, “Dolor 1”, etc. En “Somos creados...” el



pinar canta porque el viento le ha «enamorado», el granado canta «tocado del viento» en “Retorno. Paz 2”. El poeta quería participar en el concierto de alabanza en “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”.

Todos los sonidos naturales y la vida hecha música se dirigen hacia la Eucaristía en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”: «cantaba el Gran Obediente», «Toda una vida hecha lirio/ y canción», «todas tus horas lejanas/ se pusieron a cantar», «El silencio es un cantar», «todo lo cante y diga», el sonido de la campanilla, etc. La belleza del cuerpo humano genera la música en “Canción votiva”: «canta tu cuerpo», «impecable ritmo de belleza», «armonía», y en “Madrigal” (*OC*, I, pp. 670-672). La mujer es inseparable de ella, como en “Soneto 11” (*ibid.*, p. 680).

El doble nivel de la música de la naturaleza y la interior del hombre simboliza el estado de gracia en “Hombre caído” (*O*, V, pp. 260-261), donde aparece como un componente vinculador de la sinfonía del mundo, y el pecado como algo que le priva de la música interior y por eso introduce discordia en la creación. El hombre es aquí la única nota con la posibilidad de fallar y estropear ese concierto: «mi cuerpo desconcierta al mundo», «Soy una nota falsa del cántico del mundo», «Aplastó aquella danza que tenía en su carne/(...)/ sin música y sin vuelo», «una armonía triste de mi ausencia».

### 3.3.3.2. La música interior.

La poesía de Pemán básicamente tiene valor musical, como en “La rosa”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Soy andaluz” (*O*, XVI, p. 364). Los versos de “Artesanía” contrastan dos tipos de música, la imprecisa y la artesanal, como imagen de la poesía (*OC*, I, p. 702). Una canción atrae un recuerdo soñador en “Río de juventud”:

Como una sombra. Y es, a veces,  
como un eco: la canción  
de aquellas ninfas que un día...  
¿O es que todo esto existía  
tan solo en mi corazón?      (*O*, XIV, p. 181)

Por surgir del amor divino, el amor humano se traduce en notas musicales en “Intelecto de amor”, “Confesión” (*OC*, I, p. 667), “Canción vulgar” (*NP*): «la escondida/ canción de mi corazón», «la canción de este querer», «la canción de mi vida», «ritmo grave

y pausado»; en “Soledad 3” (FB): «se ha empezado a hacer canción,/ medida en verso y en arte,/ dentro de mi corazón»; en “Esposa” (FB): «la Vela y viento unidos.../ ¡qué canción!». La aparición del amor inspira la música y se expresa en ella, aunque sea inaudible. La música externa sintoniza con la que se percibe en el corazón humano. Esta unión se debe a veces a su naturaleza divina. El ritmo interior de la vida paralelo al exterior lo ilustra “En la sierra” (VS) (O, V, p. 146). “En el jardín de los frailes” (NP) la música interior nace a raíz del recuerdo de la creación y de la llamada al ser, que expresa «hambres de cielo». El sujeto lírico describe su alma:

quiere vibrar al ritmo de las cosas  
y fundirse al murmullo de su rezo,  
como una nota más de su plegaria,  
como una cuerda más de su salterio.

Todo yo quiero ser en este instante  
un estremecimiento,  
y así fundirme en el vibrar callado  
con que canta a su Dios el Universo.

(...)

¡Admitidme, criaturas,  
en este dulce vibrar de este concierto!

(...)

¡Dejad que una mi canto a vuestro canto! (ibid, pp. 234-235)

El «ritmo armonioso» del corazón se menciona en “Sinfonía de primavera” (OC, I, pp. 270-272). Une al poeta y la creación por ser la misma en él y en ella. El silencio exterior de “La copla en la era” (VS) contrasta con «un alma llena de cantares dentro» del personaje. Su canto surge como si de «algo divino que llevara dentro». También expresa la poesía interior en “Lección de vida” (NP). El alma y la vida humana están llenas de música en “Introducción al canto libre” y “Romances del hijo” (RR). Asimismo, la armonía del cielo se revela en el hombre en “La deseada”: «Y era/ mi correr como dulce/ fuga de música lenta,/ notada sobre un pentagrama/ de celajes y estrellas» (ibid., p. 767); y en “Añoranza de la clara poesía”: «y, sordo al mundo y al vivir, escucho/ la música interior de mis estrellas» (O, XVI, p. 446). Vemos en “Testamento” que la mente parece emitir música pitagórica: «¿Quién me hereda este contento/ de hacer que sea canción/ lo que iba a ser pensamiento?». La percepción de una melodía simboliza una llamada en “Ya mi galera de oro” (RR). Viene de parte de algún amor elevado hacia el que el sujeto lírico se dirige:

Yo sonrío junto al mástil,  
y no vuelvo a escucharlas,  
que todo estoy embebido

en una canción lejana  
que viene del alto mar,  
de donde sonrío el alba.

Es una canción que dice  
que algo me quiere y llama. (O, XIV, p. 98)

Esa ambientación musical tiene que ver con la alabanza interior a Dios sobre todo en *FB*, donde Él pone su sello en la poesía en “Proclamación de la sencillez”: «Apoya, como un acento,/ tu mano en la melodía/ de mi canción»; igualmente en “Proclamación de la humildad” y en “Gritos”: «¡Cantando tu nombre voy/ por el arpa de la lluvia!». Pemán declara en “Retorno. Paz”: «Por el alma, (...)/ me canta la alegría». La memoria en este poema se graba con la música, y al mismo tiempo ya apunta al futuro. La música testimonia la unión entre hombre y Dios en “Somos creados...”:

Llevo un gozo de cítara en la entraña  
Soy todo una alabanza clara y viva.

Mi hondura toda es un cantar..  
¿O pensáis que es un lamento  
la canción dócil del pinar  
enamorado por el viento? (O, V, p. 65)

En “Oración por una pecadora” el mundo sonoro connota la renovación del ser humano («su arpa un nuevo tono», «ensayaba su paz y su armonía»), y el orden interior concilia con el orden del universo: «Y hecha la paz con toda la armonía». Acompaña al ser humano en el tránsito de la muerte y lo tiñe de júbilo, a semejanza de instrumentos que acompañan a una boda, de forma que la muerte se entiende como un toque final o más bien la posibilidad de participar plenamente en la sinfonía del universo, que también halla su sitio en la música de la fe en “Del Dios-Hombre”. La luz y la música en la poesía ante Dios se unen en “Tengo una rima todavía” (*ibid.*, p. 260).

### 3.3.3.3. El silencio sonoro.

De la musicalidad del mundo Pemán habla a veces en los registros inesperados del silencio sonoro, a semejanza de San Juan de la Cruz. Como en toda buena sinfonía, el silencio es uno de los componentes esenciales. Pemán distingue entre el silencio «positivo»

que es «el silencio de lo inefable, de lo que no se puede expresar: polo opuesto del silencio del que no tiene nada que decir» (*OC*, VII, p. 630). El silencio ininterrumpido reina dentro del poeta en “Yo me asomé al pozo oscuro”, “Madrigal”, “Soledad 2” (*FB*), “Soledad 3”, “Soledad 6”. En *FB*, en “Conversión” y “Dolor 1” hay un silencio de espera y un silencio de respeto ante el misterio, a semejanza de “Propósito 6”. A veces, como en “Soledad 7”, se justifica por la paz después de la lucha. Se representa como nieve que cubre el corazón, o toma forma de cierta resignación, con apariencias de muerte, porque la nieve parece un sudario. Sin embargo, tal como antes la música contenía la luz, el silencio no solamente es sonoro sino también luminoso. Como él mismo anuncia en “Soledad 28” y “Oración a la luz”, se dedica a la contemplación y por ello le quedó «muda» la voz.

En la creación el silencio y los sonidos se complementan, y a veces se funden en un silencio sonoro. Así observamos en los poemas tempranos, como “En la sierra” (*VS*): «el silencio inefable del espacio», «callar solemne de la vida», «silencio augusto de las cumbres»; «rumor callado y misterioso/ como un salmo de vida». En “El Amado en el jardín” la fuente «canta», el viento se calla, pero en total se combinan: «Son los mismo rumores y los mismos silencios». El sujeto lírico de “En el jardín de los frailes” (*NP*) declara haber nacido en el silencio y desea entrar «en el vibrar callado/ con que canta a su Dios el Universo». Un silencio sonoro en la naturaleza aparece en “Salmo del mar”, “Cantar nuevo”, “Revelación”, “Y la paz de los faluchos”: «El rebullir de las olas/ suena, en el mar, a silencio» (*O*, VI, p. 452); “En aquella tapia larga” (*RR*), “Mar” (*SDM*): «canciones sin palabras». “Soledad 20” (*FB*), “La hija en los trigos” (*FB*): «¡qué silencio en su rumor!», “Hereditad”:

Sonó todo el estío  
 igual que una campana.  
 (...)  
 Todo callaba religiosamente  
 Con su verde guitarra  
 llenaba la cigarra  
 los oros del poniente.                    (*O*, V, p. 97)

La actuación divina genera música en silencio en “Del pecado” (*FB*): «Tú, en tu silencio, hiciste la canción/ de tu poder airado» (*ibid.*, p. 66). El silencio sonoro reaparece en “Recreación en el jardín 2”: «Silencio... ¡qué canciones!». Frente al día que rebosa de sonidos de la naturaleza existe un «Silencio celeste» (“Recreación en el jardín-Lectura. Florecillas”).

### 3.4. Los motivos bíblicos.

En esta parte del estudio nos centraremos en los motivos bíblicos presentes en la poesía pemaniana bajo diversas formas. Se trata de alusiones a escenas concretas, parábolas, reelaboraciones de discursos bíblicos, algunos símbolos arraigados en la conciencia común, o simplemente a los grandes acontecimientos bíblicos, como por ejemplo, la creación del mundo, la Navidad, la Pasión, la Redención. Entre esta diversidad de temas, no es menor la variedad de enfoques y funciones que ellos cumplen. El poeta se sitúa en una corriente bien arraigada en la tradición literaria española, según el resumen de V. García de la Concha: «[la tradición] en todo el ámbito de la cultura europea, y, más en concreto, en la literatura hispánica, recurre de continuo a los temas, símbolos y formas bíblicas»<sup>1042</sup>. J. M.<sup>a</sup> Pemán ofrece una reflexión profundizada a fuerza de acudir a muchos contextos. El motivo de esa búsqueda del sentido de versos evangélicos conocidos lo explica él mismo:

Conviene volver sobre las eternas palabras mecanizadas ya de repetir las en tantos labios, porque a veces las renovaciones de la exégesis y la interpretación que, a primera vista, parecen fríos ejercicios eruditos, resultan crecidas de consoladores hallazgos (*O*, I, p. 65).

Distinguimos varios tipos y grados de alusión, pero son perceptibles unos ejes concretos que permiten hablar de los siguientes modos del planteamiento:

- a) Poemas que mencionan un motivo bíblico con una función de soporte temático o simplemente como adorno poético, con varios grados de trascendencia, por ejemplo: “Plegaria a la Virgen” (*VS*), “Miedos y humildades de la Doctora”, “Mes de mayo en Mérida”, “Canción en loor de la perfecta discípula”, “Jerez de la Frontera”, “A Manuel de Falla, enterrado...”, “Homenaje a Aurelio de Cádiz”.
- b) Motivos bíblicos evocados como tema principal de un poema. Un *yo* lírico permanece distanciado o transparente como narrador poético. A veces cumple el papel de exégeta del acontecimiento, tal como en: “Cántico de la amada”, “Inviolada”, “Poesía”, “Meditación ante un nacimiento de cartón y barro” (*PS*), “Stabat Mater” (*PS*), “Salmo de las campanas...” (*PS*), “Himno”, “Regina Mater”.
- c) Alusiones empleadas en metáforas o como otro tipo de medio estilístico con el fin de matizar una experiencia lírica. Los recursos así explotados poseen rasgos de hipérbole,

---

<sup>1042</sup> Cit. por M. W. Diego Lobejón en *op. cit.*, p. 125.

dado que a veces se refieren a contextos intrascendentes: “El herido”, “Epístola a Adriano del Valle”, “Salutación y mensaje a Eugenio de Castro”, “A San Pío X”, “A Rabindranath Tagore desde España”, “Acto de fe”, “Conversión”, “Soneto del barrio pecador” (*BSC*), “Noche” (*BSC*), “Esposa” (*FB*), “Alonso Berruguete”, “A Gabriel Celaya”, “La elemental”, “La pena” (*FB*), “Mancha de luz”, “Torero vistiéndose”, “Apuntes para una ‘Elegía de Beethoven sordo’”.

d) Poemas que convierten una imagen bíblica e incluso una escena o una serie de ideas, en símbolo<sup>1043</sup>. Aquí cabe distinguir el uso simbólico en relación a fenómenos universales e individuales. Es un símbolo eficaz que adquiere fuerza por la amplitud de enfoque y su presencia en la conciencia común. El primer grupo abarca: “Noche” (*BSC*), “Soneto del barrio pecador” (*BSC*), “Salmo del mar”, “Soledad 8” (*FB*), “Optimismo”, “A una mujer que le tenía miedo a la vida”, “Canción del ser inmóvil”, “Oración a la luz” (*FB*), “Mediodía”, “Salvación”, “El poeta, sacerdote”, “Canto a la Eucaristía”. La segunda vertiente cuenta con poemas que se construyen enteros a base de un motivo bíblico, y se funden con él inseparablemente dado que toda la simbología de su contenido depende de él. Este planteamiento se observa en: “Elogio de la vida sencilla” (*VS*), “El Amado en el jardín”, “Cuatro canciones místicas”, “Hombre caído”, “Romance de mi pasión” (*FB*), “Homenaje a Andrés Ady”, “Dios”.

Puede tratarse de versos o estrofas incidentales. Su ejemplo lo encontramos en: “Los cuentos eternos” (*NP*), “Salmo de pasión y de dolor” (*NP*), “Lección de vida” (*NP*), “Dentro de mi corazón”, “Apuntes para una ‘Elegía de Beethoven sordo’”, “Yo me asomé al pozo oscuro”, “Canción de vivir muriendo”, la sexta “Consideración ascética” (*PS*), “Cuerpo” (*PS*), “Romance del divino gozo” (*FB*), “Oración por una pecadora” (*FB*), “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” (*FB*), “Soledad 14” (*FB*), “Soledad 28” (*FB*), “La alforja”, “Prólogo”, “In memoriam”, “Testamento”.

Parece necesario sistematizar también el tratamiento del sujeto lírico dentro de este tipo de poemas. Ocurre que éste se introduce en la escena pero sin comprometerse en su transcurso, tal como en “De la oración del Huerto” (*FB*) o “Coloquio de la samaritana”. En contraste, aparecen poemas que no hacen distinción ni temporal ni espacial entre el sujeto y el acontecimiento bíblico. Éste se entiende como punto de partida para la reflexión sobre

---

<sup>1043</sup> Para aclarar esta función simbólica T. L. Wright afirma que de alguna manera el símbolo religioso introduce en la realidad de la escena propuesta y a la vez se deja trascender por ella. En *op. cit.*, p. 27. La explicación de los fenómenos de la vida exterior e interior en claves bíblicas se explica por la creencia de su trascendencia en la vida humana. Cf. *O*, I, p. 72.

la condición presente del personaje o en general sobre la experiencia de Dios. En esta corriente, los fenómenos interiores o exteriores llegan a ser recuerdos de la Biblia que de esta manera se actualiza<sup>1044</sup>. La trascendencia de estos eventos es también fruto de la reflexión de J. M.<sup>a</sup> Pemán sobre su universalismo:

Todo se explica pensando que “el tiempo es una impura limitación añadida a nuestra primaria naturaleza, espontáneamente anacrónica”. (...) Y es que hay un fondo luminoso en la naturaleza humana que cotiza la peseta en Judea y en el siglo uno, lo mismo que ahora. Igual podría decirse que el “villancico” popular suprime y anula. Las distancias geográficas no existen; (...) Y lo mismo las distancias metafísicas, las naturales y sociales (*O*, I, p. 111).

Aquí también notamos dos modalidades. La primera consiste en que el sujeto lírico participa en la escena como personaje dramático y experimenta varios grados de transformación por su experiencia dentro del poema: “En el jardín de los frailes” (*NP*), “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*), “Meditación de la soledad de María” (*PS*), “Cantiga del Cristo de la Piedad”. En ocasiones llega a identificarse y hablar desde la posición de un personaje bíblico concreto, será Adán, Job, o el hijo pródigo: “Inspiración y Gracia”, “Salmo de pasión y de dolor” (*NP*), “Del Hijo Pródigo” (*FB*).

La segunda variante corresponde a composiciones que presentan un *yo* lírico paralelo y contemporáneo al lector. La novedad consiste en la interiorización de un acontecimiento o un símbolo. El sujeto lírico lo experimenta como actual y que ocurre dentro de él. Podemos decir que se apropia de la escena y la individualiza. También por esta vía es cuando el motivo bíblico adentrado se convierte en símbolo universal de experiencias humanas<sup>1045</sup>. El mejor modelo de este aspecto se observa en: “Espérame, Señor”, “El séptimo día” (*PS*), la parte sexta de “Propósito” (*FB*), “De la creación” (*FB*), “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”, “Optimismo”, “Villancico de las manos vacías”, “El galán en la procesión”, “Testamento”.

Al tener presente estas modalidades, podemos pasar directamente al análisis de las alusiones bíblicas con arreglo temático. El poeta oscila entre el tema navideño y el de la

---

<sup>1044</sup> Cf. L. L. Martz, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>1045</sup> De esta manera, ellas pueden traducirse como misterio en la medida en que se sobreponen a los acontecimientos bíblicos, sin embargo, su condición de misterio se debe a su vínculo con las experiencias de algo divino. La reflexión es de G. Manley Hopkins: «the interest is in a locked and inseparable combination, or rather it is in the person in whom the combination has its place. Therefore we speak of the events of Christ's life as the mystery of the Nativity, the mystery of the Crucifixion and so on of a host; the mystery being always the same, that the child in a manger is God, the culprit in the gallows God, and so on. Otherwise the birth and death are not mysteries, nor is it any great mystery». Recogido por L. L. Martz, *op. cit.*, p. 71.

Pasión, la creación y la Redención. Dentro de sus marcos brotan otros, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento.

### 3.4.1. La creación del mundo.

La alusión a la creación del mundo y sus circunstancias es uno de los motivos más explotados por Pemán. Así, se emplea como vehículo de metáfora en un poema intrascendente “El herido”, que juega con la blancura del delantal de una enfermera y el gradual recuperarse del sujeto lírico: «nube blanca de la aurora/ de este segundo día/ de mi alma y de mi cuerpo» (*OC*, I, p. 739). En la mayoría de los casos este motivo adquiere significados más elaborados. En “Soledad 14” (*FB*) el descanso del séptimo día es símbolo de reposo. En “Doce sonetos apasionados-La elemental” su función es subsidiaria y tiende a reflejar la naturaleza femenina (*ibid.*, p. 689).

La creación poética se equipara a la divina a fuerza de nombrar el mundo de nuevo. Así sucede en “Epístola a Adriano del Valle” (*ibid.*, pp. 581-582). “Soledad 28” (*FB*) sirve de ejemplo de una simbología más extensa. El poeta llega a identificarse con la labor divina, desea continuarla en sí, con el fin de demostrar la bondad del mundo.

Con frecuencia el poeta trasciende el nivel visible de la naturaleza para acceder a sus raíces y a su base invariable ante el tiempo. Presenta el acto creador de Dios como perdurable, el que da sentido al presente. Cuando el poema consigue inmovilizar un instante, resulta que éste remite a una dimensión más allá. Se convierte en punto de comunicación con la eternidad en la que el mundo sigue bajo el amparo divino, y permite ver la perfección de la naturaleza. En “Optimismo” pervive en el mundo la pureza del principio y la complacencia de Dios con las criaturas (*O*, V, p. 250). De nuevo un personaje femenino sirve de pretexto para conectar con este nivel en “A una mujer que le tenía miedo a la vida”: «Has entrado, mujer, en la armonía/ exacta y silenciosa/ del mundo que hizo Dios el primer día» (*OC*, I, p. 693). Otro presentimiento similar se contempla en “Canción del ser inmóvil” (*O*, XIV, p. 180). O en “Oración a la luz”(*FB*):

Señor: yo sé que en la mañana pura  
de este mundo, tu diestra generosa  
hizo la Luz antes que toda cosa  
porque todo tuviera su figura.                   (*O*, V, p. 90)



De esta forma cada madrugada se convierte no sólo en el recuerdo, sino también en la renovación del acto de crear. El asombro se expresa en la referencia al «primer día» del mundo, para indicar el origen y permanencia de su belleza en “Sinfonía” (*FB*) (*ibid.*, p. 62). Para subrayar la novedad de cada momento y mostrar que el dinamismo creador pervive, este motivo se vuelve presente a diario en “Mediodía”: «Domingo del descanso/ del Señor, en la nueva/ creación de cada día» (*O*, XIV, p. 188).

Los poemas que sin duda mejor manifiestan el significado de la creación divina son los que plantean su dimensión intemporal en el propio sujeto lírico. A la pervivencia de la palabra creadora dentro de él alude el poema “En el jardín de los frailes” (*NP*). Se siente creado ya en el principio del tiempo, descubre un vínculo que le une a aquel instante y con él justifica la profunda unión con la naturaleza:

Yo también, en el día  
que fué antes de los tiempos,  
dormí en su mente, al lado de vosotros,  
como en la cuna duermen los gemelos.

Yo también, cual vosotros, fui sacado  
del polvo, de la nada, del silencio...

Yo también siento en mí, como vosotros,  
ese temblor tiernísimo y secreto  
que dejó en mis entrañas aquel día  
la imprimación caliente de sus dedos.

Y ese temblor divino  
dulce como un recuerdo,  
ese dejo de Dios que hay en mi vida (...). (*O*, V, p. 234)

En la novena “Consideración ascética” subtitulada “El séptimo día” (*PS*), el poeta realiza en sí un retroceso en el tiempo y se sumerge en una especie de pre-memoria. Se funden dos planos: uno que evoca la creación perfecta y plena del mundo concluida por Dios; y otro, el interior, donde todo eso pervive en él en un extraño recuerdo. Construye una estructura temática circular, que parte de recordar el séptimo día de la creación y llega a hablar del «séptimo día» del *yo* lírico, cuando en la muerte alcance paz y plenitud de su vida concluida. Así que este retroceso le ayuda a encontrar tanto sus raíces como el sentido de su muerte. El recuerdo que trasciende el tiempo se convierte en una llamada para tender a esa plenitud (*O*, V, pp. 191-192). En “De la creación” (*FB*) el sujeto lírico también siente en sí la presencia del instante cuando el mundo estaba a punto de ser creado. Lo interioriza y parece participar directamente en él. Como el poema se incluye en

la sección de “Ejercicios espirituales”, este retroceso se explica por las premisas de meditación que hacían introducirse en medio de la escena meditada. El poeta profundiza su reflexión sobre las meditaciones ignacianas y en vez de un coloquio ante la Cruz, elige situarse ante los «ojos» de Dios en el momento mismo de la creación (*ibid.*, pp. 67-68).

La composición “Dentro de mi corazón” utiliza el acontecimiento de la creación como un símbolo extenso de procesos interiores. La dinámica del universo se traslada al microcosmos humano. La creación del mundo de la nada se hace presente dentro del sujeto lírico gracias a la experiencia del amor que le devuelve la pureza original. El amor le traslada al estado del paraíso:

Hoy, otra vez, como el día  
primero de la creación,  
se ha hecho el mundo de la Nada,  
con cielos, flores, estrellas,  
dentro de mi corazón. (O, XIV, p. 161)

### **3.4.2. El arquetipo de la caída del hombre en el Paraíso.**

Según la cronología bíblica, al acto creador sigue la posterior caída del hombre. La alusión al pecado surge en varias ocasiones, sin embargo la reflexión poética más amplia sobre él se encuentra en el temprano poema “Espérame, Señor”. El autor acumula varias imágenes bíblicas en torno al motivo principal de la caída. En boca del sujeto lírico describe la condición humana como cruce de todas esas situaciones bíblicas presentes en él. Las revive como actuales y las trata como arquetipos del proceso que se repite continuamente. La acción poética se ambienta en una especie de jardín del Edén, aunque los niveles espacio-temporales se funden. Cuenta un acontecimiento ocurrido en un tiempo indefinido, y en un clima de dramatismo vemos al protagonista que en vano intenta liberarse de una sombra de recuerdo de una voz y unos ojos imprecisos que le tentaron y le dañaron la voluntad. El acontecimiento aludido, profundamente grabado en la memoria y el alma, provoca sus reflexiones sobre la incapacidad de responder libremente a Dios. El narrador poético siente en sí una resistencia inexplicable ante Dios, aunque no la quiera. La evocación de la caída incluye los avisos divinos: «No toques» y la sustitución del árbol bíblico por una imagen de flores que no deben tocarse, como una belleza prohibida. A lo largo del poema, la tentación adquiere rasgos de algo fascinante a pesar de ocultar el

veneno. El *yo* lírico se sobrepone sobre la figura de Adán. Explota el arquetipo que indica una herencia común. Aunque se ve como hombre ya redimido, le resulta difícil recibir el perdón. La dimensión de la negación individual del hombre ante Dios resalta en el diálogo entre el *yo* lírico y el *Tú* divino:

Sé que Tú me has dado y una cosa me pides,  
y yo, Señor, que veo  
que me das tantas cosas y me pides tan poco,  
te digo, sin embargo, que no puedo.

Y yo soy la criatura  
a quien diste en la tierra la corona y el cetro, (...) (O, V, p. 239)

La imagen de la dignidad humana presente en los dos últimos versos hace eco del “Salmo 8” y su visión de la realeza del ser humano<sup>1046</sup>. Le acompaña un acento afín al motivo del juicio final y a la parábola de los talentos: «¿Qué hiciste de tu reino?»<sup>1047</sup>. Se introduce el recuerdo del hijo pródigo del Evangelio. A la declaración de que éste *vendió* esa dignidad por «un mezquino precio» y se sometió a las criaturas que deberían servirle a él, sigue la respuesta de Dios que remite al comportamiento del padre de la parábola, fiel a la espera del regreso del hijo: «por sí venías,/ me asomé por las tardes al sendero»<sup>1048</sup>. El poeta añade el motivo del cuidado que presta Dios tanto a los buenos como a los malos<sup>1049</sup>. Ante el sujeto lírico vacilante, se presenta la promesa divina de mantener el orden de la creación y de no cesar de obrar el bien a su favor, mientras que Dios permanece a la espera de la respuesta humana. El recuerdo de la caída se fomenta al proyectarlo en la naturaleza. El sujeto lírico ya no es capaz de ver la creación independientemente de su propio estado:

Y era ya el mediodía, y era un jardín el mundo,  
y una canción el viento,  
y las flores humildes me daban su perfume,  
y, en el bosque, los pájaros me daban sus gorjeos;  
y yo sólo veía en el aire y el bosque,  
y en las aguas del río, y en las nubes del cielo  
la imagen imborrable de aquellos ojos únicos  
que tanto mal me hicieron. (ibid., p. 238)

También en “Hombre caído” el poeta evoca la condición de caído como presente en su vida (O, V, pp. 260-261).

---

<sup>1046</sup> Cf. S 8, 5-8.

<sup>1047</sup> Cf. Mt 25, 14-30.

<sup>1048</sup> Cf. Lc 15, 11-31.

<sup>1049</sup> Cf. Mt 5, 45.

### 3.4.3. Las imágenes navideñas.

Dos poemas abordan directamente el acontecimiento del nacimiento de Dios: “Meditación ante un nacimiento de cartón y barro” (*PS*) y “Villancico de las manos vacías”. Difieren en la posición del *yo* lírico frente a la escena, pero coinciden en un planteamiento paradójico<sup>1050</sup>. El autor recurre a una serie de expresiones antitéticas con el fin de reflejar lo incomprensible del suceso. El primero explica la pobreza como ocultamiento de la gloria y combina el pasado y el presente universal. El otro, procedente de los años 60, traslada el acontecimiento a la experiencia personal, con función de símbolo. El Niño Jesús entre las manos y el corazón del personaje, sirve de enlace entre lo divino y humano en su vida.

Dada la abundancia de imágenes paradójicas, nos ayuda citar su interpretación de parte de J. M.<sup>a</sup> Pemán. En uno de sus relatos hace reflexionar a un personaje ficticio sobre la unión de la realeza y pobreza de Belén:

es esto que pudiéramos llamar la “lógica en el absurdo”. Todo cuanto he visto esta noche es una paradoja; pero una paradoja hilada y encadenada con una justeza clara y racional. Todo está al revés, como el paisaje que se refleja en un lago; pero todo está en orden. (...) Todo está irónicamente vuelto sobre sí. (...) En rigor de justicia, éste no debe llamarse, crudamente, un mundo absurdo, sino, con más humildad y sencillez... un mundo nuevo (*O*, I, pp. 39-40).

Un concepto semejante explica también la condición paradójica del Dios-Hombre, tal como se presenta en “Mes de mayo en Mérida” (*OC*, VI, p. 50). La paradoja se hace todavía más patente en las composiciones que enlazan el motivo de la Pasión con el navideño. Éste es el caso de “Meditación de la soledad de María” (*PS*) donde al lado de expresiones: «cruz redentora», «tarde deicida» aparecen las «gozosas/ horas idas de Belén». En “In memoriam” el ambiente navideño sirve de símbolo de la felicidad pasada al lado de la esposa, al par que el doloroso recuerdo de la difunta se ilustra con una herida en el costado. Esta combinación subraya la proximidad del nacer y morir al mismo tiempo.

---

<sup>1050</sup> En el cap. 1.5.1.3 se halla un comentario más amplio de paradojas incluidas en los dos poemas como ejemplos del recurso meditativo.

### 3.4.4. Los motivos de la Pasión y de la Cruz.

Dentro del motivo pasionario destaca la imagen de la cruz. Su empleo permite recorrer varias modalidades de la presencia bíblica en la poesía pemaniana. Desde la decorativa a la incorporada en una vivencia personal. Así que “Soneto del barrio pecador” y “Noche” incluidos en *BSC*, aprovechan la alusión a la cruz presente en un nombre propio. La personificación del barrio llega a abarcar diversos aspectos de la pasión, de la penitencia, mezclados con imágenes contrastadas del blanco y rojo:

Barrio de Santa Cruz: la dolorosa  
por siete espadas de pasión herida:  
carne blanca rajada y dolorida,  
(...)  
tu blanco cuerpo, en penitencia dura,  
con cilicios del sol, ese pecado  
de amorosa pasión que te tortura. (O, XVI, p. 334)

Un planteamiento semejante aparece en “Noche”: «¡crucificado, barrio, con tres rosas/ de pasión, mientras viva, en la cruz santa/ de tu nombre, tu amor y misterio!» (*ibid.*, p. 356). El uso más tradicional de este símbolo intenta explicar las penas de la vida humana. Por ejemplo en “Apuntes para una ‘Elegía de Beethoven sordo’”: «Calle de amargura fué su vida toda,/ con la cruz a costas hacia el sacrificio» (*OC*, I, p. 597); en “Los cuentos eternos” (*NP*): «el corazón llagado/ por las espinas del mal» (*O*, XIV, p. 58). En “Torero vistiéndose” nos hallamos ante una situación intrascendente de espera al comienzo del espectáculo (*ibid.*, p. 219). Muy parecido es el contexto de “El traje alquilado”:

Traje de luces frías.  
Hermanillo menor de aquella túnica  
del más Pobre de todos,  
madrugada del Viernes. (*ibid.*, p. 217)

En “Salutación y mensaje a Eugenio de Castro” el significado de la cruz se extiende al sufrimiento de un pueblo entero (*OC*, I, p. 572). “Canción en loor de la perfecta discípula” de 1943, evoca a los personajes medievales de Abelardo y Eloísa. Los dos se configuran como «aquel “Stabat” de la enamorada/ junto a la Cruz de la Sabiduría». El autor menciona también el misterio de la Trinidad perseguido por Abelardo (*ibid.*, pp. 749-750).

La escena de la Pasión atendida directamente se encuentra en “Stabat Mater” (PS) con intentos de interpretación por parte del sujeto lírico. “De la oración del Huerto” (FB) toma forma de soliloquio y también ofrece una visión distanciada pero que da la impresión de ser el relato de un observador cercano. Dentro de este grupo se incluyen algunas composiciones que anclan el motivo de la Pasión directamente en la vida humana. En “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP) y “Meditación de la soledad de María” (PS) el sujeto lírico participa con más inmediatez en la escena. En el primer caso, parte de su situación presente y acto seguido se incorpora al acontecimiento hablando con el Cristo crucificado. En la siguiente composición mencionada sucede al revés. El narrador lírico ambienta la escena en el Jerusalén evangélico y parece cumplir el papel de testigo. Sin embargo, la actualiza e introduce declaraciones en función de su situación presente. “Cantiga del Cristo de la Piedad” recurre al soliloquio ante la escultura de Cristo, que cede paso a la evocación trascendente de la Pasión y su significado en la vida del sujeto lírico. Es constatable la renuncia al tono penitencial en función del aspecto amoroso de la Pasión. Las referencias al ruiseñor, el florecimiento, el cielo alegre potencian la emoción de ternura y anticipan la Resurrección (O, II, pp. 83-84).

A veces la imagen de la cruz se evoca con notas más simbolistas al servicio de una lamentación por la inocencia pasada, tal como en “Yo me asomé al pozo oscuro” (O, XIV, p.165). Otras vez será la expresión de dolor ante Dios en “Salmo de pasión y de dolor” (NP): «Mis brazos,/ puestos en cruz, aguardan ya tus penas» (OC, I, p. 217), en “Canción de vivir muriendo”: «y en el hombro el peso duro/ de una cruz que no se ve» (O, XIV, p. 173). A esta interpretación de la vida como un vía crucis podemos referirnos en términos de superposición de experiencia. En “El galán en la procesión” ya desde el principio señala la intención de sobreponer los planos de significado dentro de un personaje anónimo: «La noche juega a ser día./ La tierra juega a ser cielo». Describe el ambiente pintoresco de una procesión y lo aprovecha para reflexionar sobre la vecindad del mal y del bien en seres humanos ordinarios ante la presencia de la figura del Cristo crucificado:

Pasión y oración en guerra...  
 Mucha tierra...  
 mucho cielo...  
 (...)  
 El ya sabe... y no le importa...  
 que esa carga que soporta  
 es mi carga... (OC, VI, p. 20)

Hay otras composiciones que muestran la superposición de planos espaciales y temporales. Por una parte, un acontecimiento determina el presente del *yo* lírico y le proporciona su identidad, tal como en la parte sexta de “Propósito” (*FB*):

Una cruz en mi camino...  
¡aquí!  
¡aquí fue el claro y divino  
instante en que nací en mí!  
(...)  
Aquí, en el camino, aquí,  
una cruz, un tronco duro,  
que me recuerde el oscuro  
abismo donde caí.

¡Y aquí, en esa cruz, aquí...  
morir para estar seguro! (O, V, pp. 79-80)

Por otro lado, ocurre que se hace patente la interpretación de la propia vivencia del sujeto en clave de la crucifixión, que de alguna manera ve trasladada a sí mismo, como en “Romance de mi pasión” (*FB*):

Mi pasión de olvido y pena  
de pena, Señor, me sirva,  
por la Pasión que sufriste  
en la Cruz de mis malicias.

Mis pensamientos callados  
coronas sean de espinas.

Llagas de clavos cimeros,  
Mis dos manos sin caricias.

Mis pies que pisaban flores,  
clavados en nieve arisca.

En el corazón la rosa  
de una lanzada... (*ibid.*, p. 85)

La peculiaridad de “Del Hijo Pródigo” (*FB*) consiste en convertir una escena en universal e intemporal, pero también en fundir dos motivos evangélicos. Por una parte el *yo* lírico narra su acercamiento al Cristo crucificado y por otra, se identifica con el hijo pródigo de la parábola evangélica<sup>1051</sup>. Para reforzar la impresión de su presencia dentro del cuadro, menciona también al hijo mayor como otro protagonista (*ibid.*, p. 71). La trascendencia de esta escena se presenta como perteneciente a una vida peculiar también en

---

<sup>1051</sup> Cf. Lc 15, 11-32.

el contexto de “Testamento”: «¿A quién le dejo la cruz/ donde está para mí solo/ muriendo otra vez Jesús?» (*O*, V, p. 285).

A la superposición espacio-temporal se debe la unión del motivo de la cruz con el de la naturaleza. En efecto, obtenemos una imagen que sugiere la omnipresencia del misterio en la creación. Un ejemplo se ofrece en el temprano poema “Mancha de luz”, donde el cuerpo humano forma cruz sobre el horizonte (*O*, XIV, p. 32). La naturaleza participa de la misma simbología en “Salmo del mar”: «¡Oh Mar, crucificado/ por los clavos de oro/ de mil rayos de sol!» (*OC*, I, p. 756-757, estr. VIII, XIII). “Soledad 8” (*FB*) presenta un planteamiento similar y crea el vínculo entre tres agentes: el ser humano, el mundo y la cruz:

¿Quién daba paz a la paz?  
¿el alma a la luz? ¿la luz  
al alma?... ¿O era, quizás,  
Dios mismo el que estaba en Cruz  
sobre el mundo? (O, V, p. 38)

En todos los ejemplos aducidos descubrimos el intento de familiarizarse con el motivo de la Pasión como omnipresente en los diversos niveles de la experiencia humana.

### **3.4.5. La Redención y la Resurrección.**

En algunos casos el motivo de la Resurrección surge en contextos intrascendentes. Sirva de ejemplo un fragmento de “Jerez de la Frontera” que versa sobre una bodega: «resurrección y muerte, pena y gloria,/ de la fermentación y su alegría;/ donde un Arcángel gana, cada día» (*OC*, VI, p. 40). Prevalece sin embargo un planteamiento trascendente. Asimismo, el ser humano se presenta como necesitado de redención en “Oración por una pecadora” (*FB*): «Gritos de salvación estaban presos/ en el fondo sin luz de su delirio» (*O*, V, p. 92). Y hasta la caída humana queda vinculada a ella en “Nueve consideraciones ascéticas” (*O*, V, p. 185). La aplicación más universal del término se presenta en “Salmo de las campanas...” (*PS*) dentro del tema mariano, en relación con la tierra entera y el misterio de la venida de Dios (*OC*, I, p. 834, estr. XII).

La actualización de la Redención en la vida humana surge en “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” (*FB*): «¡Me ha nacido la rosa serena/ salpicada de sangre de



Dios!» (*O*, V, p. 102). La imagen de la sangre divina que actúa en la propia vida del *yo* lírico aparece en la sexta “Consideración ascética” (*PS*): «sobre mi carne tu sangre/ me habla ya de Redención» (*O*, V, p. 187). El mismo poema amplía su contexto por las alusiones a la Eucaristía y al encuentro con los discípulos en Emaus: «Descíñete la túnica,/ mira que ya se pone el sol»<sup>1052</sup>.

Los versos de “Optimismo” trazan un eje: Navidad-Cruz-Resurrección. Las palabras de los coros angelicales de la noche navideña, ceden paso al deseo del *yo* lírico de repetir la tarea del ángel que anunció «una nueva de luz» a las mujeres el domingo de la Resurrección. Fijémonos que el poeta actualiza el misterio y lo vuelve continuamente presente: «les diré que esta noche resucitó Jesús». En el centro se expone el tránsito de la Cruz a la Redención en términos de alegría:

¡Llorar, cuando el tesoro  
de la Gracia heredada por el hombre en la Cruz  
pone en todo un repique de campanas de oro,  
y un calor de esperanzas y una estela de luz!  
Cuando toda la vida se ha trocado de suerte  
que toda es esperanza por obra del Amor,  
y todas son auroras..., ¡hasta la misma muerte!  
y todas son promesas..., ¡hasta el mismo dolor!      (*ibid.*, pp. 249-250)

Dada la relevancia atribuida por el poeta a la creación, no sorprende que en “Salvación” incluya una plegaria por ella para salvar su belleza (*OC*, VII, p. 41). La puesta del sol le remite al poeta a un proceso universal en “Miradores” (*SDM*): «Y qué sentido de muerte/ y resurrección tenía» (*O*, XVI, p. 405). La tercera parte de “Homenaje a Andrés Ady-La redención por el hijo” se construye a base de la Redención como símbolo. Un hijo recién nacido se convierte en un Mesías. A eso se añaden otros motivos suplementarios como el pecado y el perdón, el sermón de la Montaña y la alusión a la entrada de Jesús en Jerusalén (*OC*, I, pp. 550-551)<sup>1053</sup>. Los poemas mencionados intentan presentar tanto el binomio pecado-redención, como la expansión del dinamismo de la salvación en la vida humana y en la naturaleza.

---

<sup>1052</sup> Cf. Lc 24, 29.

<sup>1053</sup> Cf. Mt 5, 4; Mt 21, 9.

### 3.4.6. La Eucaristía.

La secuencia bíblica se continúa con el motivo de la Eucaristía. En ocasiones cumple la función metafórica. Por ejemplo, como soporte temático en “A San Pío X”: «la custodia humana/ del Vaticano» (*O*, VI, p. 177) en una alusión al arte en “Apuntes para una ‘Elegía de Beethoven sordo’”: «Ese pan de su Arte/ con que luego comulgan los siglos» (*OC*, I, p. 597). Con valor simbólico referente a la naturaleza se emplea en “Jerez de la Frontera”: «los racimos/ sobre la luna blanca que se cuajó en Custodia» (*OC*, VI, p. 46) y “A Rabindranath Tagore desde España”: «¡Somos los comulgantes devotos de todo el Universo!» (*OC*, VII, p. 62).

Existe, sin embargo, una serie de poemas que abordan el tema eucarístico como misterio sacramental. La evocación lógica se presenta en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. Aparece como sacramento que compromete la totalidad de la creación y del ser humano desde su nacimiento hasta la muerte. Las descripciones ambientales proporcionan notas de alegría y de elevación. Además, alrededor del tema principal se agrupan otros motivos: «el Padrenuestro», «¡Magnificat de María!/ ¡Sermón del Monte!», «el Cordero», «Belén». La paradoja del sacramento se refuerza con los siguientes versos:

¿quién a decir se atrevía  
cuando tu mano elevaba  
el Pan que tu amor amaba  
cautivo del Cautiverio,  
si es que alzabas tú el Misterio  
o es que el Misterio te alzaba?           (*O*, V, p. 255)

Un planteamiento interesante se encuentra en “El poeta, sacerdote” que enlaza una Misa con el fenómeno poético. Indica puntos de contacto entre ellos en lo que atañe a la elevación de la creación. La «Belleza» percibida en la poesía se hace presente en la Eucaristía. El sacramento aparece como culminación del proceso de poetización del mundo, capaz de inyectarle sentido: «tu Misa primera/ sobre el mar y la tierra:/ la misa de las cosas/ que consagra los vientos y transmuta las rosas» (*OC*, VII, p. 49).

Con motivo del Congreso Eucarístico de 1952 en Barcelona J. M.<sup>a</sup> Pemán compuso la letra de “Himno”. Insiste en la presencia de la Eucaristía en el sagrario y alude a un motivo tradicional del “Salmo 42”: «Como ciervos sedientos que van hacia la fuente» (*ibid.*, p. 4). El marco más amplio para reflexiones eucarísticas se ofrece en “Canto a la Eucaristía” publicado en 1967. El poema aborda varios misterios de la fe. A la estructura

formal externa se añade la interna cuyo propósito es situar la Eucaristía dentro del contexto extenso. Recorre diversos aspectos de la historia de la salvación para dar la imagen de envergadura del misterio principal. Así, para ambientarlo, parte de la existencia del «Amor» antes de que se formase el mundo, repasa algunas etapas de la creación, introduce las criaturas y por fin al ser humano. El misterio eucarístico se entiende tanto en términos de la comunión entre hombre y mujer, como la comunión de las facultades humanas. Aborda tanto la relación de Dios con la creación como la del hombre con ella. Menciona también la aparición del pecado. De esta forma consigue extender el sacramento a varios niveles de significado. Los orígenes del universo se enlazan directamente con la crucifixión. Veamos unos fragmentos:

Y así, por la palabra del Señor,  
fue una mañana el Hombre  
y otra la Mujer  
¡oh la primera eucaristía del Nombre  
que transubstancia la palabra en ser!  
(...)  
Se casaban el gozo y las querellas,  
y la razón y la locura.  
Se casaba el Criador con la criatura  
¡se casaba el Amor!  
(...)  
Dios estuvo en los bosques como un sordo terror  
Dios caminó en los ríos con sandalias de luz.  
Luego, como en la entrega de un absoluto Amor,  
Dios estuvo en la Cruz. (ibid., p. 10)

El concepto de la comunión entre las criaturas en relación con la Eucaristía y su orientación hacia ella, se refuerza con el uso del lenguaje y motivos nupciales, o más extensamente y con alusión al *Cantar de los cantares* tamizado a través de San Juan de la Cruz:

Cuando en el alto monte de olivos y rosas  
ascendía el Reino, derrotando calvarios,  
y eran nubes incensarios  
y las estrellas como esposas:  
como un trigal de manos angustiosas  
tiraba de sus pies un mundo de sagrarios.  
(...)  
En busca de la fuente que nos mana en el centro  
del Alma, iban los ciervos de espumosos ijares.  
Pero el Amor venía ya al encuentro  
con prisa de molinos y lagares. (ibid., p. 11)

La ambientación incluye alusiones a otras escenas bíblicas neotestamentarias (el encuentro en Emaus) y un enlace con el Antiguo Testamento: «Y Ruth venía paso a paso/ a acostarse y soñar en mis rodillas» (*ibid.*, pp. 11-12). El poeta pasa de lo universal a lo particular. Remite a su propia vida y percepción individual. La plegaria menciona los «siete sacramentos». También llega a pedir por el arte que hace dependiente del misterio eucarístico. Echa mano de la paradoja para resaltar aspectos que considera fuera del alcance del entendimiento humano. Emplea expresiones contradictorias: el pan limitado aparece como «vida total». La finura y alusiones a la delicadeza se unen a la presencia de *mysterium tremendum* («sordo terror», «¡terrible intento!», «anonadamiento»). Por tanto, el ser humano se siente inseguro: «Salirse el río de la fuente;/ aceptar este riesgo del “otro”». El misterio se describe como una «torre», para indicar su dimensión elevada. Dado que el poeta entiende la Eucaristía como vínculo entre lo invisible y lo visible, la paradoja se prolonga dentro del ser humano (*ibid.*, p. 15). Éste se presenta incapaz de comunicar el misterio en que se funden la palabra y el silencio. A la exactitud divina el autor contrapone la incapacidad humana de expresarse con palabras (*ibid.*, p. 13). La inefabilidad lleva a aspirar a un lenguaje de los ángeles:

Es que al pie de tu torre mi canción desentona.  
Y busca su palabra en otra lengua.

¡Ay canción deseada!  
¡Ay misterio eucarístico del Nombre!  
Poséame la luz de tu mirada  
y manda un Ángel a enseñar al Hombre. (*ibid.*, p. 14)

No falta una imagen localista de las procesiones toledanas. Pero éstas se convierten en un recurso simbólico que insiste en la experiencia individual frente a la masiva. El misterio así interiorizado justifica la equiparación del alma humana a una custodia (*ibid.*, p. 13). El poeta entiende la Eucaristía como inseparable de la existencia humana y que condiciona la experiencia del amor:

Porque Él se ha entrado en cada instante  
de la vida ofrecida en el encuentro.  
Que no es unión bastante  
la que no es navegada por el centro  
de cada amante por otro amante. (*ibid.*, p. 13)

Los versos de “Oración” (*PS*) aluden al sacramento en relación con el episodio de Emaus (*O*, V, p. 214). Otros, en “Oración por una pecadora” apuntan a él como

característica de Dios (*ibid.*, p. 91). La Eucaristía se vincula a los orígenes del universo, con amor divino y humano y con todo lo expresado en términos de comunión.

### 3.4.7. *Cantar de los cantares.*

Las alusiones al *Cantar de los cantares* aparecen como elemento de soporte de otros ejes temáticos o como una reelaboración poética de la lírica de los poetas místicos del s. XVII. En el primer caso se observa en “Plegaria a la Virgen” (VS): «y es la hartura inefable y/ deliciosa,/ con que embriagaba el Rey de los Cantares/ el perfume de nardos de la Esposa». En “Miedos y humildades de la Doctora” es lógica la alusión a los «secretos» del Amado escondido (O, VII, p. 168). La temprana composición “Cántico de la amada” pertenece a las variaciones poéticas situadas en el escenario inmediato del *Cantar*, con cierta bifurcación entre la inspiración directa en él y la influencia de San Juan de la Cruz. Se centra en la búsqueda del Amado por la amada dolida que recuerda el idilio del amor.

En otro extremo se sitúa el *Cantar* incorporado en la expresión de vivencias personales de un *yo* lírico moderno. El más interesante es el poema “El Amado en el jardín” desde el punto de vista de la multiplicidad de niveles que aúnan numerosas peculiaridades de la poética del propio poeta, tales como el juego dialéctico con la creación o el conocimiento por la presencia divina. Sin embargo, incluye las imágenes que remiten al propio *Cantar*. La diferencia reside en el planteamiento temporal. Aquí el sujeto lírico está a la espera y luego describe la presencia del Amado que va trascendiendo la naturaleza. Esta simultaneidad proporciona dinamismo a la escena e introduce al lector con más inmediatez en ella. Se añade también el símbolo evangélico de la lámpara encendida, como fe esperando la llegada del Amado<sup>1054</sup>.

Un leve eco del Amado que atraviesa los viñedos, prados y la creación en general se percibe en “Cuatro canciones místicas” (PS) en una descripción simbólica de vivencias interiores del sujeto lírico (O, V, pp. 175,177). También se emplea como vehículo de metáfora que expresa la intensidad extrema de un fenómeno en “La pena” (FB).

---

<sup>1054</sup> Cf. Lc 12, 35.

### 3.4.8. La personificación de la sabiduría.

Nos encontramos con tres poemas que transforman el motivo de la sabiduría según el libro de *Proverbios*. En “Inviolada” el poeta recurre a la tradición de vincular la autopresentación de la sabiduría a la figura de la Virgen María (*O*, III, p. 323)<sup>1055</sup>. La cita introductoria evoca un verso bíblico: «Cuando extendía Él los cielos, estaba/ yo presente», e indica inequívocamente la línea de interpretación<sup>1056</sup>. Aunque sea elíptico en la indicación de su identidad, el poema juega con el motivo de la sabiduría-Virgen que existía en la mente de Dios antes de la creación. La novedad introducida reside en que en la versión bíblica la sabiduría habla de sí en primera persona mientras que el poeta eligió una forma de salmo en el que se dirige directamente a una destinataria particular. Una aproximación diferente toma la forma de sobreponer otra parte del fragmento bíblico al fenómeno poético en «Poesía». El autor renuncia a un *yo* lírico humano para introducir a la poesía personificada y hablando en primera persona: «Toda yo soy Enigma./ Toda yo que sentada/ en un reposo estoy junto a tu puerta» (*OC*, I, p. 741)<sup>1057</sup>. Se invierte la configuración original en la que los que buscan a la sabiduría se sientan a su puerta. En “Regina Mater” explícitamente introduce el paralelo tradicional entre ella y la Virgen: «serena/ luz inmortal de la Sabiduría» (*O*, III, p. 333). De nuevo recurre al espacio existente antes de la creación y del fluir temporal, acompañado de la típica imagen pemaniana de la música de las esferas.

### 3.4.9. Otros motivos y símbolos.

Abundan también otros motivos bíblicos esparcidos en todas las épocas de la creación de Pemán. Cumplen varias funciones y en varios contextos. Empezaremos por composiciones que abordan escenas donde el *yo* lírico aparece a modo de narrador o testigo distanciado y ofrece sus reflexiones. “Salmo de las campanas...” (*PS*) está dedicado a la Virgen y le dedicamos más espacio en el apartado siguiente sobre la vertiente mariana. A pesar de su carácter neopopularista, el poema se sostiene en marcos bíblicos. La cita

---

<sup>1055</sup> Cf. Prov 8, 22-31.

<sup>1056</sup> Cf. Prov 8, 42.

<sup>1057</sup> El texto de partida es: «Feliz aquel que me escucha/ y que día tras día se mantiene vigilante/ a las puertas de mi casa» (Prov 8, 34).

inicial del *Cantar de los cantares*: «Toda pulchra est anima mea» es consecuentemente desarrollada dentro del poema y enriquecida por otras variaciones afines: «paloma/ que anida en la espesura»; y otros elogios (estrofas IV, VI, VIII, XIII). El poeta mezcla con soltura alusiones bíblicas: el libro del Apocalipsis aparece en las estrofas II y III: «¡Revestida de luna,/ de estrellas coronada!», el saludo del ángel de la escena de la Anunciación: «En ti la Gracia del Señor» (estr. IV), y el libro de Isaías (4, 2): «¡Alégrate, Israel (...) el rosal de David ha dado flores!» (estr. XVII) (*O*, III, pp. 324-329).

“Coloquio de la samaritana” es otro poema en forma de cuadro independiente. En este caso el pasaje evangélico está elaborado a lo popular. Se realiza como transcripción del diálogo del sujeto lírico con la samaritana, después de su encuentro con Jesucristo<sup>1058</sup>. El yo lírico hace eco del diálogo con Jesucristo: «¡Ay, samaritana mía, si tú me dieras el agua/ que bebiste aquel día!» (*OC*, I, p. 787).

La revista de motivos bíblicos que ilustran la experiencia del sujeto lírico y le ayudan a enfocarla, puede iniciarse con “Elogio de la vida sencilla” (*VS*) donde reitera la premisa de no preocuparse por el día siguiente, debido a la Providencia divina. A modo medio bíblico, medio horaciano, confiesa conformarse con la felicidad presente, dada la vanidad de la vida. La abundancia de riquezas viene de Dios que lo incrementa todo. Al mismo tiempo, explícitamente se sirve de la parábola sobre los talentos. La existencia se traduce en términos de tesoro encomendado a la tutela del hombre que debe multiplicarlo<sup>1059</sup>. La necesidad de invertir los talentos dados por Dios, que le serán devueltos en la hora de la muerte vuelve en “Lección de vida” (*NP*). Además, el poema alude al grano que germina al caer en la tierra (*OC*, I, pp. 203-209). El motivo del mismo pasaje evangélico, pero con énfasis en la figura del siervo, se halla en “Romance del divino gozo” (*FB*) (*O*, V, p. 86).

La imagen de la siembra y cosecha realizada por Dios en el alma aparece en dos de las “Nueve consideraciones ascéticas”<sup>1060</sup>. Se apoya en el pasaje sobre el trigo y la cizaña<sup>1061</sup>; o el poeta suplica a Dios que aproveche sus pasiones para la «cosecha» (*ibid.*, pp. 185,191). “La meditación de la soledad de María” (*PS*) habla de la necesidad de espera y preparación a la venida de Cristo al alma (*O*, II, p. 109)<sup>1062</sup>. La valoración positiva de la

---

<sup>1058</sup> Cf. J 4, 4-42.

<sup>1059</sup> Cf. Mt 25, 14-30.

<sup>1060</sup> Cf. Mt 13, 1-9.

<sup>1061</sup> Cf. Mt 13, 24-30.

<sup>1062</sup> Cf. Lc 12, 35-40.

realidad física humana en “Cuerpo” (*PS*) se expresa en imágenes de la «danza de David» ante el arca de la alianza, presente de alguna manera en el cuerpo<sup>1063</sup>. Para reflejar la filosofía vital del *yo* lírico en “La alforja” sirven las palabras de Jesús sobre los impuestos<sup>1064</sup>:

Yo soy el alforjero que va por el camino,  
partida el alma en dos:  
éste para el recuerdo, y éste para el destino.  
y al César lo que es suyo..., y a Dios lo que es de Dios. (*OC*, VI, p. 54)

Reaparece una reflexión metapoética en “Dios”. El poema parte del enfrentamiento bíblico con un ángel, en el que Jacob luchó y le pidió bendición y a cambio le reveló su nombre. De forma similar, el poeta recomienda luchar con el «Hombre» para que le revele el nombre de Dios para la poesía<sup>1065</sup>. La labor del poeta busca su estímulo en la conciencia del derroche de Dios en la belleza de una flor perenne y así él no debería vacilar en transmitir la belleza en la poesía como tributo a Dios: «¿Le negaré el soneto, Señor, a quien no niega/ la línea al nardo blanco que morirá esta noche?» (*O*, V, p. 262)<sup>1066</sup>. El soneto “Acto de fe” recorre las tres virtudes teologales de amor, fe, esperanza. El sujeto lírico habla de su fe como «mi escudo intacto y mi mayor tesoro», con lo cual hace eco de la terminología propia de San Pablo (*O*, V, p. 279)<sup>1067</sup>. El poema “A una mujer que le tenía miedo a la vida” reflexiona sobre la paradoja de la fragilidad y grandes esperanzas humanas: «ese dolor del vaso/ de arcilla en que han vertido/ el licor de la vida» (*OC*, I, p. 682). El motivo de la «senda degradada» de los honores mundanos surge en “Conversión”<sup>1068</sup>. Aparte, el sujeto lírico se refiere a su identidad en clave de versos bíblicos: «yo quiero/ convencerme de mi propia excelencia,/ verme rey de los seres», «¡nacé muy noble para ser tu esclavo!» (*O*, V, p. 273)<sup>1069</sup>. El último verso prácticamente se repite en “Salmo de pasión y de dolor” (*PS*): «Hijo soy de la Luz (...)/ ¡Nacé muy noble para ser esclavo!» (*OC*, I, p. 217). Los versos del “Salmo 42” vuelven transformados en “Soneto” segundo. Observamos que el poeta entra en diálogo con San Juan de la Cruz que no se detenía en las criaturas:

---

<sup>1063</sup> Cf. 2 Sm 6, 14.

<sup>1064</sup> Cf. Mt 22, 21.

<sup>1065</sup> Cf. Gen 32, 22-32.

<sup>1066</sup> Cf. Mt 6, 28-30.

<sup>1067</sup> Cf. Ef 6, 16.

<sup>1068</sup> Cf. Mt 7, 12-14.

<sup>1069</sup> Cf. J 8, 34-35.



Como el ciervo veloz cuando se parte  
tras la fuente lejana, y por el prado  
se detiene en las flores, he adorado  
las cosas, mi Señor, por adorarte. (*ibid.*, p. 673)

La función metafórica del motivo bíblico es patente en comparaciones tipo: «Mi hogar limpio, como el Arca/ de Dios, entre el oleaje» en “Esposa» (*FB*) (*O*, V, p. 100)<sup>1070</sup>. En “Testamento” el verso no acabado se convierte en «Bautista/ con la cabeza cortada” (*O*, V, p. 282)<sup>1071</sup>.

Varios motivos funcionan como recurso laudatorio en poemas dirigidos a otras personas. Esta aplicación de la imagen bíblica hace hiperbólicas a este tipo de composiciones. Por ejemplo, en “Alonso Berruguete”: «Con mano de Moisés junto a la roca,/ le pediste a los robles y a los cedros/ una ternura vegetal y líquida/ que hiciera de la carne llama y rezo» (*OC*, VII, p. 105)<sup>1072</sup>. En otras ocasiones funcionan como símbolos de experiencia vital y artística. Así ocurre en “Prólogo, donde se dirige a M. Beca Mateos para comentar su poesía gitana: «¡Tú has comido del árbol de la Ciencia del Mal» (*OC*, I, p. 631). En “A Manuel de Falla, enterrado...” remite al canto de los serafines: «¡Santo, santo, santo!» (*ibid.*, p. 643)<sup>1073</sup>. O en el poema “A Gabriel Celaya”, que tras la combinación de alusiones: «Tú eres la Ley Antigua, la Primera Escritura,/ frondosa de los profetas que suplían la Gracia», menciona a Jesús echando mercaderes del templo (*OC*, VII, pp. 103-104)<sup>1074</sup>. El poema homenaje “A San Pío X” alude lógicamente a las palabras de Cristo: «¡Tu eres la Piedra!», a la oración en el Huerto, al juicio final y la parábola sobre los trabajadores en una viña (*O*, VI, pp. 177-179)<sup>1075</sup>. La comparación a una imagen universalmente extendida de profeta acude en “Homenaje a Aurelio de Cádiz”: «como un profeta de sagradas iras/ -lumbre los ojos en la faz morena» (*ibid.*, p. 21). Además añade la imagen de coros angélicos en el cielo.

Es posible destacar esos núcleos temáticos que corresponden a los grandes bloques bíblicos mencionados, desde el acto de la creación hasta la Redención. Alrededor de ellos se delinean otros, de menor envergadura. Los más reiterados son la parábola sobre los

---

<sup>1070</sup> Cf. Gen 7.

<sup>1071</sup> Cf. Mt 14, 1-8.

<sup>1072</sup> Cf. Nm 20, 11.

<sup>1073</sup> Cf. Is 6,3; Ap 4, 8.

<sup>1074</sup> Cf. Lc 19, 45-48.

<sup>1075</sup> Cf. Mt 20, 1-16; 16, 18.

talentos, el motivo del grano, la siembra y la cosecha, del hijo pródigo, el episodio de Emaus y las alusiones a la dignidad humana confirmada en versos bíblicos.

### 3.5. Poesías marianas.

En las poesías marianas de J. M.<sup>a</sup> Pemán convergen tipos de expresión representativos de la totalidad de su poesía religiosa en lo que atañe al enfoque elegido, ritmo y estilo de realización, grado de intimismo, de equilibrio entre el dogma y la tradición. El poeta oscila entre el arte mayor y el menor, lo culto y lo popular, el medievalismo impersonal y la ambientación contemporánea, el coloquio y la narración, la alusión a imágenes tradicionales y una reflexión bíblica. Dada la amplitud y diversidad de enfoques nos parece fundada la reivindicación de Pemán como poeta mariano realizada por T. Aparicio López, que no considera casual toda una serie de artículos recogidos en *Lo que María guardaba en su corazón* (O, III) y que ilustran su afición por la figura de la Virgen, al lado de poemas muy personales algunos<sup>1076</sup>. Igualmente en la antología *La Virgen y la poesía*, J. M.<sup>a</sup> Castro Calvo le atribuye «un profundo sentido católico» en la aproximación a este tema<sup>1077</sup>. Los poemas marianos se encuentran esparcidos desde VS hasta el tomo VI y VII de OC de 1968, sin embargo, su concentración más significativa quedó recogida en la sección de “Meditaciones marianas” en PS. Para facilitar la transparencia interpretativa, intentaremos agruparlos según los criterios cronológicos, estilísticos y de enfoque, aunque en muchos casos la distribución de lo popular y lo teológico, o del intimismo y la imitación, es muy variada y, por tanto, se entrecruzarán poemas de diferentes períodos a fin de destacar rasgos predominantes.

La primera edición del poemario VS de 1923 incluía dos poemas marianos suprimidos en el tomo primero de OC, “La Virgen de mi parroquia” que desapareció de las recopilaciones posteriores y ya no volvió a publicarse, y “Plegaria a la Virgen” y no reapareció hasta la edición de Edibesa en el tomo III. “La Virgen de mi parroquia” narra una escena ante una imagen de la Virgen, protagonizada por un personaje sencillo que resalta por su pertenencia a la tradición, a la vez que ejemplifica familiaridad en el trato

---

<sup>1076</sup> En *op. cit.*, p. 873.

<sup>1077</sup> *Op. cit.*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1954, p. 42.

con la destinataria de sus peticiones y agradecimientos<sup>1078</sup>. Esta escena, llena de invocaciones populares, representa a la Virgen como confidente de secretos y auxilio. Los diminutivos y el lenguaje dialectal del personaje resaltan el carácter popular del poema. “Plegaria a la Virgen” también reitera el motivo de súplica por la mediación mariana, pero esta vez es una plegaria directa de parte del *yo* lírico ante una imagen de la Virgen a la que trata como su confidente más íntima. El suplicante se presenta como poeta, al par que alude a la colectividad de poetas. Juega con un concepto de poesía como ofrenda de flores, con lo cual alude a la tradición mariana de atribución de símbolos florales. En la tradición halla su origen también el énfasis en la maternidad divina y una serie de invocaciones propias de letanías:

escala de Jacob, puerta del Cielo,  
lirio de castidad, huerto cerrado;  
tesoro de dulzuras y bondades,  
mediadora del hombre bendecida,  
rosa de Jericó, palma de Cádiz,  
fuente de la Esperanza y de la vida... (O, III, p. 347)

Una de las imágenes que luego resultaron recurrentes en la obra de Pemán, es la representación de Dios como belleza, así que la Virgen en este contexto aparece como enlace con ella. Al introducir imágenes de luz, dulzura, alegría y el renacer del día, hace de ellas un instrumento de asociaciones vinculadas a ella.

En *PS* se introducen notas nuevas en la interpretación del motivo mariano, aunque también podemos destacar la influencia de Lope de Vega, visible por su maestría en unir la tradición dogmática y folclórica. También es patente la tradición ignaciana de meditación con las premisas de meditaciones franciscanas traducidas en moldes populares, que se prolonga en poemas pemanianos como “Stabat Mater”, “Meditación de la soledad de María” o “Cantiga del Cristo de la Piedad”. En los tres, María aparece con motivo de la Pasión de Cristo. Recordemos que la poesía religiosa medieval y renacentista, aunque descriptiva y realista, tenía un fuerte carácter dogmático enriquecido con elementos de las leyendas piadosas sobre la vida de María<sup>1079</sup>. Predominaban motivos sencillos, tales como el amor a la Virgen, el dolor por los pecados, con el misterio de la crucifixión o de la Navidad en el fondo, dado que «había de declarar las cosas con las voces necesarias,

---

<sup>1078</sup> *De la vida sencilla. Poesías originales*, 1923, pp. 35-38.

<sup>1079</sup> Véase la introducción de J. Benito de Lucas en *Poesía mariana medieval*, Taurus, Madrid, 1968, pp. 12-13.

imprescindibles»<sup>1080</sup>. Pemán argumentaba que antes de todos los nombres y atributos marianos el primero es el de «Virgen de la Soledad», porque antes de que fuese la soledad física en el Calvario, será la de participar en lo inexplicable en todos los acontecimientos, la soledad «dolorísima de la perfección no compartida, del secreto no revelado» (*O*, III, p. 22). De hecho, en “Meditación...” invoca: «tu soledad sin consuelo/ consuelo en mi soledad».

La composición corta de “Stabat Mater” recoge directamente la tradición franciscana de himnos como el que lleva el mismo título o *Dies Irae* que, frente a otros himnos conceptuales y más doctrinales, ofrecían una «sencilla explicación de un hecho extraordinario». De esta forma, el *mysterium tremendum* queda suavizado gracias a la estilización popular del contenido<sup>1081</sup>. El propio poeta explica en un fragmento de prosa que este enfoque es el polo opuesto a un intelectualización excesiva (cf. *O*, II, p. 38). La cita de un canto tradicional que encabeza la composición, refleja el lado delicado de la presencia mariana frente al *mysterium* que se desarrollaba en el mundo en el momento de la Pasión de Cristo. El poema ilustra también las consideraciones teóricas de Pemán sobre la verticalidad del *estar de pie* mariano (*O*, III, p. 232). Observamos esta idea a través del verso: «junto al leño de la Cruz./ ¡Qué alta palabra de luz!». María aparece como maestra, a semejanza del siguiente poema “Meditación de la soledad de María”.

Esta composición se caracteriza por una realización más complicada, dado que se enriquece con el tono conversacional propio de las meditaciones jesuíticas. La aplicación del esquema se analiza más ampliamente en el cap 1.5.1 y ahora nos centraremos en la representación misma de la escena. Siguen presentes las características del “Stabat Mater”, es decir, la representación iconográfica visible en gestos sobrios que condensan el dolor, escasa presencia de la naturaleza, el uso del contraste emotivo y colorístico entre rosas y lirios que refuerza con el color rojo de los labios marianos y de la sangre de Cristo y el blanco de la palidez de María, para dar cierta manifestación somática del dolor<sup>1082</sup>. El contraste se refuerza con la evocación de la alegría y ternura de Belén que contrapone pero también aclara la nota trágica del cuadro. La primera persona del *yo* lírico, muy insistente, sirve para recrear el tono de oración íntima y contribuye a la sensación de inmediatez de la escena. De forma parecida, destaca la mezcla de planos temporales y reales que convergen simultáneamente en el poema. El tiempo de la Pasión en Jerusalén se convierte en su

---

<sup>1080</sup> Introducción de R. E. Scarpa en *Poesía religiosa española: antología*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1941, p. 346.

<sup>1081</sup> A. Aaron, *op. cit.*, p. 92.

<sup>1082</sup> Véase la nota 578 del cap. 1.5.1.3.

dimensión actual. Combina peticiones de mediación y el arrepentimiento, a la par que subraya el sentimiento maternal y el papel mariano de mediadora y corredentora. Asimismo surge el motivo de la muerte de la voluntad del sujeto lírico en las manos de la Virgen, como si hubiese un paralelismo con el cuerpo de Cristo. Queda subrayado el estilo de *exemplum* medieval donde el poeta ve en María el ejemplo para seguir a Cristo, y su modelo le incita a imitarle de la misma manera. Se percibe como una ayuda en vida y preparación para la muerte<sup>1083</sup>. Otros rasgos característicos de la poesía mariana son: el motivo de flores, que en este caso probablemente equivaldrían a virtudes, la vanidad de las andanzas terrenales, la compasión y ternura experimentada junto con la Virgen. También las lágrimas que aparecían en las meditaciones ignacianas y medievales<sup>1084</sup>.

En el poema “Cantiga del Cristo de la Piedad” la presencia de María es sólo aludida. Otro apartado de poesías marianas corresponde a las composiciones con notas circunstanciales situadas en el tiempo presente aunque con una nota intemporal, como en “Salmo de las campanas en la mañana del día de la Purísima” y “Romance de los cargadores de la Isla” de *PS* o “Mes de mayo en Mérida” (*O*, III, p. 337), “Regina Mater” (*ibid.*, p. 333), “Madona de Port Lligat” de (*ibid.*, p. 339). En los poemas mencionados el poeta vuelve al localismo explícito: en “Romance...” se hace presente en la Isla de San Fernando y en un entorno marítimo particular, y “Mes de mayo en Mérida”, en el ambiente de la procesión mariana de esa ciudad.

“Romance de los cargadores de la Isla” se sitúa dentro de una serie de poemas coloquios donde el sujeto lírico se presenta ante una imagen artística (una cruz, una estatua) e introduce un plano imaginario e intemporal, a la vez que alude al personaje vivo de la Virgen o de Cristo<sup>1085</sup>. Como ya quedó mencionado, destaca la ambientación local del poema con un énfasis en la relación particular de la imagen con una población concreta y para reforzar este clima, se evoca el vínculo existente con la fe de los antepasados. “Romance...” alude a hombres que habitualmente llevan la imagen de la Virgen del Carmen en la procesión hacia el mar. Se inicia con una descripción circunstancial de las cualidades de la estatua que al mismo tiempo se refieren a la Virgen en general. A continuación, un personaje vivo sustituye a la estatua y el poema pasa a ser un diálogo directo con ella como si fuese presente. Aquí es la Virgen la que expone sus quejas y el poeta la consuela en tono familiar, con lo cual estamos ante la paradoja de proporcionar

---

<sup>1083</sup> L. Herrán comenta que, si no se conociera el catolicismo del poeta, podría juzgarse este poema como deseo del estoicismo por su sosiego. *Mariología poética española*, p. 611.

<sup>1084</sup> Cf. Y. Novo: *Las “Rimas sacras” de Lope de Vega: disposición y sentido*, p. 221.

<sup>1085</sup> “Cádiz y Don José María Pemán”, en *En torno a Pemán*, p. 106.

consuelo a la Virgen, cuando ella lo tiene por atributo. Al enlazar con el ambiente marítimo, el poeta especifica que es la Virgen «marinera», donde podemos distinguir una línea también presente en Alberti<sup>1086</sup>. Al compás de su interés por la tradición áurea incorpora también el motivo de la Fortuna, aunque disfrazado de dicho popular: «la fortuna y el sol/ igual vuelven que se van». El ritmo suave y el vocabulario contribuyen a reproducir el oleaje del mar, a la vez que la melodía de oración popular y el paso procesional de la figura.

Es notorio el parentesco del poema con “A la Virgen de la Consolación” (*O*, III, p. 336), aunque éste se exprese en forma de soneto clásico con rimas ABBA, ABBA, CDC, DCD con invocación directa a la Virgen. Salta a la vista la misma nota de ternura, y el ambiente andaluz percibido en giros como: «Niña coronada» de «faz morena» o diminutivos. Repite el mismo concepto de *consolar* a la Virgen de la Consolación.

“Mes de mayo en Mérida” reitera la referencia a la figura de la Virgen llevada en procesión. No obstante, de la alusión localista pasa a una serie de reflexiones sobre el mes de mayo como tiempo de devoción, con mención al canto tradicional («venid y vamos todos»). Insiste en la dimensión concreta de culto y mezcla referencias culturales insertadas dentro del marco del cristianismo y realizadas con alusiones a los romanos o a la mitología. Entre las estrofas sencillas de dos versos y estribillo al principio y al final, se esconden metáforas más elaboradas. En “Sevillanas a María del Rocío” el personaje vivo vuelve a sobreponerse a la figura llevada en la procesión, a la vez que se repite el marco temporal del mes de mayo<sup>1087</sup>. Se intercala con cierto disimulo el diálogo entre un personaje anónimo del pueblo y la figura en cuya boca se oyen expresiones y tono propios del habla popular. El ritmo y el empleo de diminutivos hacen más patente la ambientación andaluza del poema. Otra insistencia en la pertenencia a un lugar concreto, con la mención de Utrera, Sevilla y Cádiz, toma forma de canción popular en “Cantarcillo a la Virgen de la Consolación” (*OC*, VII, pp. 35-36).

La composición “La Madona de Port Lligat”, aunque sea circunstancial en cuanto se realiza ante un cuadro de Salvador Dalí, es uno de los pocos poemas marianos que es enunciativo y no se dirige a un *tú*. Se enriquece con motivos mitológicos y con una reflexión más profunda sobre la creación. El aire se convierte en «sagrario de la luz de la

---

<sup>1086</sup> Entre el poema de J. M.<sup>a</sup> Pemán y “Tríptico de la Virgen remadora” de *Marinero en tierra* de Alberti, existe la semejanza temática de presentar a la Virgen como patrona de los marineros, vinculada al mar y al puerto, lo cual se explica, por una parte, por el mismo lugar de origen de los dos poetas y también por los modelos de la poesía popular vinculada a esa región y a tantos puertos de mar.

<sup>1087</sup> Publicado como antes inédito en *O*, III, pp. 343-344.

mañana» como una imagen mariana. Las cualidades de la Virgen se subrayan por la descripción de la naturaleza como perfecta, bella, transparente, como si estuviese todo recién creado y sin la presencia de seres humanos. La alusión a la Encarnación al final del poema también explica esa representación originaria de la creación. Su carácter sacro y anunciador de la presencia divina se resalta en un fragmento:

Todo, en su limpia desnudez y esencia,  
reza con el sencillo  
lenguaje sin adornos de la pura presencia.  
(...)  
A Dios se le ve el mundo detrás de la sonrisa. (*O*, III, p. 339)

“Soneto a la Mediadora” (*O*, III, p.334), de arte mayor, toma forma de plegaria a la Virgen con énfasis en sus méritos como mediadora. El sujeto lírico los entiende como conciliación de extremos encerrados en él mismo, como noche-día, pena-alegría, armonía-caos, tarde-aurora. Por tanto, se convierte en una composición más individualizada, ya que menciona también su estado de un ser agonizante que necesita la luz de la intercesión mariana. Dentro de este marco incluye un motivo mitológico referente a ella: un Prometeo que *roba* luz a Dios.

“Salmo de campanas...” de *PS* fechado en 1924 (*O*, III, pp. 324-329) de acuerdo con el título toma forma de salmo, tanto en lo que atañe a su carácter de alabanza y plegaria, como en el empleo de varios recursos. Podemos comprobarlo en la representación de símbolos de elevación al cielo o en las numerosas invocaciones y menciones de atributos de la Virgen. Aparte de su carácter neopopularista, pertenece a la serie de composiciones que giran sobre los ejes bíblicos. El poeta desarrolla consecuentemente esta línea, ya que llama la atención sobre los elogios de la Virgen, que se asemejan al estilo del *Cantar* en los elogios a su belleza. Se mencionan su: belleza, virginidad, pureza, que el arcángel recoge para ofrecerlos como un ramo de flores. Al eje principal le acompañan enlaces que parten del Apocalipsis, a través de la Anunciación del Nuevo Testamento, y llegan al libro de Isaías del Antiguo Testamento. Las cualidades que representa el poema recogen también motivos de letanías y referencias populares.

Desde el punto de vista de la estructura, el poema se inicia con un largo preámbulo preparatorio en forma descriptiva, y sigue con una visible gradación de intensidad emotiva, de la naturaleza y del mundo humano, que con sus sonidos y aromas en sintonía entonan un salmo de alabanza. Mediante la superposición de elementos de la naturaleza, el poeta

consigue convertir la creación en un símbolo, tal como en la imagen de la música a semejanza de un incienso que se eleva:

Y sus rumores,  
como un salmo de glorias y de amores,  
se elevan por los cielos, juntamente  
con el cándido aroma de las flores,  
y el sonar del arroyo y los vapores  
de la tierra empapada de relente. (O, III, p. 325)

El amanecer ofrece un conjunto de impresiones asociadas al despertar de la vida, el tiempo de esperanza: «Es el momento/ de la sana alegría sin motivo/ de la inocencia y la niñez»; «la gracia infantil de la mañana». Este nacer del día marca desde el principio la estructura circular del poema que se cierra con la imagen de la naturaleza del atardecer, igual de enrojecida como el alba inicial, pero esta vez a semejanza de la muerte del día. Vuelve también, como en el inicio, a recordar la sonoridad del mundo. En el cuerpo del poema aparecerán imágenes de la naturaleza que se enternece ante María y está atravesada por su delicadeza y levedad. Siguiendo los modelos clásicos, la parte central de la composición empieza con una invocación a las criaturas, una por una, en vez de musas, para que apoyen al poeta. Pasa a invocar directamente a la Virgen María. Se dirige a ella desde un *yo*, sin embargo, en la estrofa XVI introduce la forma plural de *nosotros*. El poema juega con colores, el mencionado rojo del alba y del ocaso se refuerza con la imagen de rosas que contrasta con la claridad y el blanco de la inocencia (flores blancas, una paloma, etc.) y el azul del cielo. Se nota la participación de los sentidos en el uso de sinestesias, pero sobre todo en las numerosas representaciones visuales y auditivas. Efectivamente, a propósito de reflejar el tono de alabanza y alegría, el poeta hace uso de expresiones de claridad, música, elevación. También enriquece estas fórmulas con ritmos y expresiones populares, aunque con leves matices simbolistas.

Un paso adelante en la reflexión del poeta se percibe en el poema “Inviolada” (O, III, p. 323) que tiene forma de salmo pero ya sin matices populares y sin rimas tan marcadas. Alude al libro de los *Proverbios* que alegóricamente se entiende como referencia a María. De acuerdo con su tendencia a crear una tensión entre un *yo* y un *tú*, el poeta ofrece una imagen de enfrentamiento directo entre los ojos de Dios ante el espacio, el tiempo y la eternidad, y el reflejo de la sabiduría-Virgen que se produce en ellos: «sus ojos azules que clavados/ en el azul eterno, sin aurora,/ contemplaban Tu Ser». El poeta vuelve al mismo motivo en el soneto “Regina Mater”, que es más descriptivo y con notas



hímnicas de alabanza. El poema describe la naturaleza como coronación de la Virgen, tal como sucedió en “Inviolada”, con alusión a su realeza, y abunda en expresiones de luz, serenidad, dulzura, el clima del misterio y de la sabiduría que se entienden como atributos marianos.

Para completar el cuadro mariano, cabe mencionar algunas ocasiones en que las alusiones a la Virgen cumplen la función de motivo suplementario. Sucede así cuando aparecen en función del vínculo con la tradición, como en “Torero vistiéndose” (*O*, XIV, p. 219), donde se añade el detalle de «la lamparilla de aceite/ de la Virgen del Dolor», en “Jerez de la Frontera” (*OC*, VI, p. 46), en “Al beato fray Diego José de Cádiz” (*O*, VI, p. 173), o en “Dos apuntes del Barrio de Santa cruz” (*O*, XVI, p. 363). Un planteamiento semejante surge en “Redondillas del acosador” (*ibid.*, p. 379), en “Canto a Andalucía” (*ibid.*, p. 396). Por otra parte, se dan casos de antropomorfización con el propósito de acercar lo divino y enlazarlo con un ambiente local concreto, como sucede en “Cádiz bajo la lluvia” (*ibid.*, p. 417), o en “Romance de la visita de la escuadra italiana al Puerto de Cádiz” (*ibid.*, p. 427).

A modo de resumen de motivos comunes en las poesías marianas de J. M.<sup>a</sup> Pemán, hay que mencionar los que son previsibles y los que son menos esperados pero propios de su individual expresión poética. Los que contamos entre consagrados por la tradición popular y literaria, y que aparecen en contextos marianos, son las imágenes florales, tanto reales como al servicio de metáforas o como silepsis, es decir, como unión de sentido literal y simbólico<sup>1088</sup>. En “Plegaria a la Virgen” aparecen ofrendas de flores, tal como en “La Virgen de mi parroquia”, aunque expresan la poesía como homenaje. En “Salmo de las campanas...” al lado de ser una ofrenda, las flores anuncian el amor entre Dios y María y aparecen como su fruto. También se emplean en función de silepsis, como flores reales y metafóricas, cuando una «azucena» simboliza a la Virgen. La azucena se encuentra con frecuencia como símbolo mariano, así que reaparece en “Regina Mater” o en “A la Virgen de la Consolación”. El poema “Mes de mayo en Mérida” aprovecha la tradición de ver flores como imagen propia del mes de mayo y de devoción mariana atribuida a este período.

Entre los diversos nombres marianos que el poeta evoca podemos distinguir los más tradicionales como «Madre», «Señora» o atributos trasladados de letanías (“Plegaria a la Virgen”, “Salmo de las campanas...”, “Meditación de la Soledad...”, “Madona de Port

---

<sup>1088</sup> Cf. *Poesía mariana medieval. Antología*, (ed. J. Benito de Lucas).

Lligat”), y los que hacen eco de su papel de mediadora o participante de la Pasión, como en “Soneto a la Mediadora”, «Virgen de la Piedad» (“Romance...”), «Virgen de la Soledad», «Maestra de soledades», «Señora del mayor duelo» (“Meditación...”), «Dolorosa» (“Stabat Mater”); los que se relacionan con un ambiente popular o marítimo: la «Virgencita» (“La Virgen de mi parroquia”), «Niña coronada», (“A la Virgen de la Consolación”), «Blanca Paloma» (“Sevillanas a María del Rocío”), «la Reina de la Mar», «la Virgen marinera», «Capitana de la mar» (“Romance...”). Igualmente hemos de destacar los nombres que se explican por el conjunto de los escritos poéticos pemaianos y que matizan sus ideas acerca de Dios y de la creación. Entre ellos merecen mencionarse: «Bien mío», reflejo de «la Belleza increada», «Madre de Amor», «Pastora del Amor» (“Plegaria a la Virgen”). O bien el poeta se acomoda al uso de elipsis en “Inviolada” donde es un simple «Tú».

María se presenta como un ser cercano con énfasis en los rasgos de su humanidad, prescindiendo del aire majestuoso, especialmente en las escenas de la Pasión, o incluso en las composiciones en las que, partiendo de una estatua o pintura, irrumpe la presencia de un personaje vivo que se descubre como una figura atenta al mundo y a los hombres. Conviene resaltar como una característica reiterada, que el autor desea captar el lazo entre la creación y la Virgen, y su lugar en los planes divinos, para lo cual se orienta hacia un sistemático empleo de motivos teológicos, conscientemente seleccionados y desarrollados, tanto los que ya ha absorbido la tradición literaria española (la participación en la Pasión, el *Cantar de los Cantares*), como la alusión directa al libro de los *Proverbios*. Por lo que se refiere al estilo se nota que el poeta ofrece una constante síntesis de estilo llano y de simbología complicada. A veces separa claramente estas fórmulas, que sin embargo llegan a conciliarse como en el soneto “A la Virgen de la Consolación” o “Salmo de las campanas...”. Al lado de motivos tradicionales con una discernible influencia de la lírica medieval, la de Lope de Vega y de la corriente metafísica (“Meditación de la soledad de María”, “Stabat Mater”), aparecen remembranzas mitológicas (“Madona de Port Lligat”, “Mes de mayo en Mérida”, “Soneto a la Mediadora”) o recursos propios del simbolismo (“Salmo de las campanas...”, “Madona de Por Lligat”).



## IV. El mundo humano.

### 4.1. La vida sencilla y bella.

#### 4.1.1. Imágenes de la vida.

Pemán es poeta de la vida sencilla en el sentido de que lo hondo y lo sencillo se descubren mutuamente. Aunque encontramos imágenes de la vida como *militia* en “Resignación” (VS), “En la sierra” (VS): «el valle de la lucha y del trabajo»; “Salmo de pasión y dolor” (NP)<sup>1089</sup>, “Confesión”: «luz y sombra que luchan una guerra sin paz» (OC, I, p. 666); “Yo no quiero morir”: «terminará esta lucha en que ahora peno». Es también un deber cumplido con esfuerzo en “Lección de vida” (NP), una barca que navega en “Marina”, una cárcel desde la cual el poeta contempla la luz del otro mundo a través de las rejas en “Anhelo creador”.

En algunos poemas habla de su postura de indiferencia, en el sentido de guardar un camino recto sin detenerse. Así, en “Serenidad”: «Estoy muerto a las cosas que siento, y miro y toco» por el encuentro con la «Verdad»; en “Aquí me tienes lector” (NP): «a la adulación, desprecio,/ y al desprecio, indiferencia»; en “Confesión”: «Yo voy por un camino que pasa a igual distancia/ de la calumnia torpe que de la adulación». La necesidad de encontrar el término medio ante los estímulos exteriores lleva a pensar en el estoicismo, sin embargo en “Indiferencia” la capacidad de caminar por la vida sin detenerse se compagina con la aceptación cariñosa de todo lo que la atraviesa (OC, I, p. 770). “Sabiduría” contradice una actitud que equivaliese a impasibilidad emocional y propone la inclusión de las emociones en la sabiduría (*ibid.*, p. 740).

Reconoce la herencia transmitida de generación en generación, por ejemplo en “Acto de fe”, “Hijas” (FB), “La hija en los trigos” (FB). El contento con las felicidades pequeñas disfrutadas con desinterés: la fe, la lectura y el pan de cada día en “Elogio de la vida sencilla” (VS) supone la paradoja de obtener más de ellas. La premisa de un vivir

---

<sup>1089</sup> Para encabezar el poema ofrece una cita del libro de Job: «Militia est vita hominis super terram» que da luz al resto del discurso poético.

alegre domina “La copla en la era” (VS); el cultivo de la serenidad, paz y belleza se revela con insistencia en “En la sierra” (VS), “Canción vulgar” (NP), “Nieve de las serranías” (OC, I, pp. 374-375), “Renunciación”, “Balada de las dudas del lego” (RR): «¿Qué más oración/ que el ir mansamente por la veredica/ con el cantarillo, bendiciendo a Dios?». En “Soledad 20” (FB) admira: «la sencilla belleza suficiente».

El poeta explica el potencial de la vida humana en relación con Dios, reconociendo la condición de criatura por los lazos de amor y el soplo divino sentido dentro. Por ejemplo, en “Salmo del mar”, donde además se da cuenta de que su dignidad supera a todas las cualidades del mundo creado. Si éste le parecía sumamente admirable y arrollador, en un giro paradójico un ser humano insignificante en su dimensión física resulta todavía más maravilloso en su dimensión interior. Extiende todo el panorama de la grandeza humana, su cercanía con Dios y el trato preferencial que recibe de Él, por considerar la respuesta humana al amor como la más valiosa, por ser insustituible. Resalta el valor de un sólo acto interior que supera la actuación de la creación entera. Presenta la alegría divina por la vida humana. El hombre se comunica con el mundo divino sin intermediarios y con sus modestos recursos. En comparación con su potencial, la vida del mar parece desértica, pues el ser humano aventaja al mar en la cercanía del Dios inabitante en el hombre, y el amor personal que le tiene: «¡Son más fuertes las huellas/ de sus dedos en mí que en tus espumas!»). Citamos otro fragmento:

¡Yo tengo en mi alma un beso  
de Dios que tú no tienes!

Yo tengo en mí la Vida,  
fuente de Dios nacida  
que, corriendo, rebosa  
y anega en su victoria toda cosa  
inanimada y muerta.

(...)

Tiene más melodía  
para el Señor de todos los señores  
una palabra mía  
que todos tus rumores.

¡Y mi canción más brío!  
¡Y mayor hermosura  
que tu extensión inmensa, mi albedrío!  
¡Y un pensamiento mío más libertad,  
más fuerza y más anchura! (O, V, pp. 230-231)

En “Yo no quiero morir” la vida se entiende como oportunidad de ejercer la libertad en el amor a Dios, la posibilidad de elegir entre el bien y el mal. Supone servicio e imitación de Dios. En “Epitafio de una gitanilla de quince años” un ser humano es insustituible, dado que su muerte perturba hondamente la inmutabilidad de la naturaleza, introduce desequilibrio en la «armonía» y «belleza» del mundo (*OC*, I, p. 740). La vida impenetrable se explica por Dios que tiene acceso pleno al alma humana en “Idilio”. Es algo valioso y protegido en las manos divinas (*ibid.*, pp. 747-748). En “El nieto” el nacimiento supone la irrupción de la eternidad en el mundo.

#### 4.1.2. La afirmación del cuerpo humano.

En los versos tempranos, en el estilo del Siglo de Oro, la idea del cuerpo no suele salir del marco tradicional de contienda con el alma. En “Conversión” es «cadena del pecado» antes de volverse a Dios. La dualidad entre las aspiraciones espirituales y el peso corporal se menciona en “Salmo de pasión y dolor” (*NP*) y “En el jardín de los frailes” (*NP*):

Todo yo quiero ser alma y espíritu,  
adelgazado, volador, ligero...  
Todo mi cuerpo quiere  
derretirse en ternura, y dejar vuelo  
al pájaro enjaulado  
que canta en sus adentros  
sus hastíos de la tierra  
y sus hambres de cielo... (*O*, V, pp. 234-235)

Se presenta también en “Con lumbre de sol poniente” (*RR*). El cuerpo parece obstaculizar la experiencia del amor divino en “Presencia de Dios”:

Me duelen mis fronteras sensuales,  
mis vallados humanos, por vecinos  
del incendio del Dios y los amores.

Me duelen como deben dolerles  
a los granos de arena las espumas;  
como al fondo del mar, la gran turquesa. (*ibid.*, p. 257)

Pero los procesos vitales del cuerpo también se componen en una «oración». La mayoría de los poemas lo miran con comprensión, como aliado del alma. La bondad del

cuerpo empieza a vislumbrarse en “Romance de la brisa” (OC, I, pp. 379-380). El poeta se encamina hacia la idea de armonía entre los dos componentes del hombre y la necesidad de volverlas a unir después de la muerte. En una entrevista concedida a J. M.<sup>a</sup> Gironella atribuye al cuerpo la misma trascendencia que al alma:

-¿Cree Ud. que hay en nosotros algo que sobrevive a la muerte corporal?

Creo que no somos puro tiempo. Que rebotamos del tiempo. (...) Creo que el hombre es inmortal. Pero creo también en la síntesis alma-cuerpo, que es el hombre, es mucho más síntesis que dicotomía. No ha existido nunca un alma sino ordenada a un cuerpo. (...)

El trabajo mayor lo tengo, no en creer, en imaginar, ese tramo primero del tiempo en que el hombre ya muerto, espera la resurrección. La resurrección me parece mucho más lógica e imaginable que los entierros. Porque lo que no entiendo es un alma sin cuerpo. Dante encontró que en el Paraíso, los bienaventurados echaban de menos la carne de que “fue revestida nuestra persona”. Por eso Leonardo consideraba la Muerte como “un desastre para el alma”<sup>1090</sup>.

Confirma la bondad de la materia procedente de la misma fuente que el espíritu humano:

No es posible permanecer en esa dicotomía maniquea que rompe la realidad total y supone por un lado una materia mala y un espíritu bueno. Todo, como un surtidor, ha brotado directa o remotamente de un mismo acto creador que no es sino una eclosión de la Bondad<sup>1091</sup>.

La afirmación del cuerpo humano abandera el libro *PS*. El poema “Cuerpo” discute con la antigua tradición de su combate con el alma. Está encabezado con tres citas de P. L. Landsberg, R. Guardini y de R. D’Harcourt. Todas indican la necesidad de revalorización del cuerpo humano, su importancia, vocación a la plenitud, y la solidaridad con el alma en el mutuo apoyo. Se basa en el concepto franciscano de *hermano asno*, digno de respeto, en que coinciden la utilidad y la hermosura, la resistencia y la necesidad de autodomínio. Los rasgos corporales se resumen en: dulzura, sencillez, exactitud de contornos y posibilidades, mansedumbre, obediencia.

Pemán presenta la complementariedad de *servicios* que se prestan recíprocamente estas dos realidades del hombre, y la amistad entre ellas. En el poema el cuerpo es compañero y la tarea del alma. Ella debe llevarlo a la inocencia, educar en el dolor para templanlo, sin embargo remarca que esa transfiguración se logra por el amor. Le indica el rumbo que debe seguir: «Llévame, Cuerpo, tú sobre la tierra/ que yo te iré diciendo los caminos». El cuerpo, a su vez, frena las locuras del alma, pesa sobre sus aspiraciones por la infinitud, pero de esta manera la guarda del peligro de perderse en los cielos sin humildad,

<sup>1090</sup> “¿Cree Usted en Dios?...”, en *100 españoles y Dios*, p. 393.

<sup>1091</sup> Prólogo a F. Arasa: *El drama del hombre ante el mundo actual*, op. cit., p. xiii.

es «límite de su anhelo». El cuerpo le permite al alma expresarse y refleja su actitud de oración y sus dolencias. Además el poema percibe la existencia corporal como una prueba clara contra la nada, dice:

Cuerpo: la sola  
sinceridad del mundo,  
donde acaba y empieza  
todo lo que no es Nada. (O, V, p. 209)

En fin, ambos en sintonía musical están llamados a alabar a Dios:

Y llenas son de gracia las fragantes  
notas del salmo alado  
al Señor ofrendado  
sobre las manos líricas y orantes  
del Cuerpo, por amor, transfigurado.

Alma: eleva tu antífona solemne  
a compás con el Cuerpo. En sus sentidos  
tu hermano y compañero te depara  
para cantar al Dios tres veces santo,  
cinco rosas abiertas para el ara  
y cinco lirás, Alma, para el canto. (*ibid.*, p. 208)

La inquietud por el alma incompleta tras la muerte sin su «dulce compañero» domina en “Conciencia de mi libertad y mi ser”. El poema plantea la indisolubilidad de su unión. En “El cuerpo presiente su gloria” el cuerpo intuye en sí mismo la llamada a estallar en la alegría y a la «resurrección». El poeta le pregunta: «¿No llevas un temblor de danza y salto/ a flor de piel, (...)?».

El poeta suele referirse a los cinco sentidos con metáforas florales. En “Soleares estilizadas” todavía causan problemas: «cinco mastines te ladran» (O, XIV, p. 155). “Anhelo creador” reafirma el papel de los sentidos como emisores de comunicados al corazón humano, aunque a veces se contradicen, porque el olfato y el oído pueden desmentir la experiencia de la vista. Se visten de imagen de las cinco flores o lirás en “Cuerpo” (PS), anuncian «plenitudes en flor» en “El cuerpo presiente su gloria” (PS). En “Propósito 4” (FB) el poeta pide que Dios *bese* sus cinco sentidos y le afirme en su humanidad, con lo cual alude a la relación amorosa de Dios y el hombre.



### 4.1.3. El camino de la vida.

La vida humana se presenta como camino hacia una meta, y el poeta como «peregrino» por el espacio y por el tiempo. Sólo en los inicios de la obra pemániana se plantea la cuesta empinada de un camino agotador, pero predomina la imagen de un alegre y confiado recorrido. El poeta enumera una serie de postulados: permitir que el camino nos sorprenda, no perder de vista el horizonte para no retrasarse innecesariamente, y verlo como necesidad de cumplir algún destino. El final del camino es más importante que su trayectoria y supone el regreso a la fuente. El horizonte vislumbrado desde lejos se identifica con Dios. Transcurre entre las flores, ya que lo más interesante de este trayecto es estar atento a la belleza porque presagia la belleza divina. De esta manera precisamente se explica un caminar leve y sin peso. El motivo de la peregrinación existencial se emplea con frecuencia en *NP* y *RR*. Vuelve con intensidad en *PS*, *FB* y los poemas posteriores.

En los años 20 encontramos todavía el motivo clásico de un camino fatigoso. La «senda degradada» de los honores mundanos aparece en “Conversión”. Es agotador en “Resignación” (*VS*): «¡Qué triste es mi caminar!», y sólo la belleza de las flores introduce algo de variedad; en “Plegaria a la Virgen”: «Y el pobre peregrino/ que va por esta senda de dolores». *NP* siguen esta pauta en “Los cuentos eternos”: «senda dolorida», «jornadas/ fatigosas del camino», «el niño que camina/ por la selva pavorosa», y “Salmo de pasión y dolor”: «llagados peregrinos». Se traza como un progreso en “Sentimiento”: «mi empinada cuesta sin aliento» (*O*, XIV, 226). *PS* repite sobre todo la imagen de caminar por un desierto en la cuarta “Consideración”, “Cuerpo”, y la extinción de las fuerzas en “Canción de vivir muriendo”.

El sentido positivo se propone en “Elogio de la vida sencilla” (*VS*), donde la vida pasa por un camino sembrado de flores hacia Dios. El poeta elige un camino poco frecuentado por otros, al margen del ajeteo mundano en “Aquí me tienes lector” (*NP*) y “Peregrinar y soñar” (*NP*). En este último poema sobrepone dos planos de significado: el primer camino es real y el otro alegórico. La mezcla de caminar y soñar recuerda a A. Machado, aunque la imagen de Pemán es más alentadora. Propone dejar que el camino le lleve por dondequiera que toque, con la seguridad de que conduce al infinito, lo bordea la belleza y su ilusión se resume en el anhelo de llegar a alguna parte:

En la senda de vivir  
lo que importa es caminar;

que en la vida es anhelar,  
más bello que conseguir.

Vamos tras algo divino  
sin saber dónde se esconde...  
mas, ¡qué importa saber dónde  
si hay flores en el camino!

(...)

¡Oh, encantos de los caminos,  
más bellos por no esperados!...  
No es de buenos peregrinos  
llevar los pasos contados... (O, XIV, pp. 74-75)

En *NP* el amor es un peregrinar en “Canción vulgar”, y el camino consiste en seguir a Cristo en “Ante el Cristo de la Buena Muerte”. El poeta afirma la etapa terrestre de la existencia y su culminación en la muerte. Insiste en guardar en el corazón la belleza pasajera contemplada (otra vez las flores en este papel), aunque sin detenerse en ella. La belleza y la luz coinciden al final del camino en “Introducción al canto libre”: «iré hacia el Sol, con flores». Dios es su horizonte en “Soneto 2” (*ibid.*, p. 673). Con una alusión a San Juan de la Cruz, el ciervo en este poema se detiene en las flores para admirarlas, aunque los encantos de la realidad no le entretienen definitivamente, porque algo por dentro apunta hacia Dios, por encima de todo lo experimentable. Ese horizonte se vislumbra también en “Abandono”, donde resalta el encanto de lo imprevisible del camino:

Me dejaré llevar por el camino  
hacia un lejano fin vago y celeste;  
y haré, dejando que el azar la preste  
la incertidumbre de un poder divino,  
(...). (*ibid.*, p. 668)

La presencia de la belleza que no puede pasar inadvertida se convierte en el criterio del buen caminar por la vida en “Elegía de Jacinto Ilusión” (O, XVI, pp. 377-378) y en “Una limosna” (RR). El propósito de no detenerse, pero esta vez en la opinión humana, se plantea en “Confesión” (*ibid.*, p. 665). El «sendero» a veces oculto que tiende hacia Jesucristo como «horizonte», o vuelve hacia Él como a la «fuente», aparece en “Berenice, llamada la Verónica”. Cristo es un peregrino que se le cruza al hombre en la senda de la vida en “Meditación de la soledad de María” (PS). Significa tender hacia la luz en “Afán” (RR) y “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”. El motivo del camino se repite en “Villancico de las manos vacías”, “Añoranza de la clara poesía”, “Tú entre los lirios aquellos”, “Ocho canciones de amor”; en RR: “La fuente que huía”, “Romance del rayo de sol”, “Romances del hijo”, “Se iba el pensamiento mío”.

En *PS* los conceptos de caminar y de alcanzar una meta son paralelos a la idea del esfuerzo racional por conocer a Dios. El proceso de llegar a Él con empeño humano es trayecto del que pronto se desiste en “Advenimiento”, “Hallazgo del ser absoluto”, “Ante-conocimiento de Dios”: «Señor, mis pasos/ han agotado ya todo el camino». Sin embargo, es un caminar gozoso en la presencia divina en “Oración”: «prado verde donde suelo andar», «y el andar/ por el camino blanco, se me ha hecho/ un ejercicio de felicidad». Por otro lado, exige aprender la «ciencia de correr» en “Ser”. El renacer a una etapa nueva tras la muerte es el punto de llegada en “Cuerpo”.

El sendero en *FB* surge en “Soledad 11” y “Soledad 13”, es peregrinación a través del tiempo en “Soledad 22” y corre tras la esperanza en “Soledad 24”. El poeta atraviesa el mundo bello con la conciencia de la compañía divina en “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”:

Yo no quiero entender. Quiero en el hombro  
tuyo apoyarme para caminar.  
Y andar, Señor, andar,  
entregando en tus manos el asombro  
de este alma mía joven como el mar... (O, V, p. 83)

El camino cumplido del abuelo y el que le queda por recorrer a un niño coinciden en “El nieto” (*ibid.*, p. 114). Culmina la imagen en “Testamento”, donde subraya la importancia de avanzar en el amor («Como camino es del Amor») y la belleza, contemplando la creación y con el menor equipaje posible.

#### **4.1.4. El adentramiento.**

Del conjunto de los versos pemanianos se desprende la idea de que las fronteras de la interioridad humana son infranqueables. La intimidad se convierte en un prisma para ver el mundo, que entra en ella, mientras que ella no se exhibe al mundo. Como veremos, resulta que la presencia divina tiene un trato preferencial en el acceso al corazón del hombre, donde ya está, mientras que en el caso del adentramiento de la creación el poeta más bien habla de un proceso. El silencio y el agua interior son los motivos frecuentes en este grupo de versos. La creación resuena en el alma del poeta y le hace consciente de su propia interioridad “En la sierra” (VS):

...parece que se adentra,  
 con un soplo de paz, en nuestras almas  
 la atmósfera serena,  
 (...)  
 parece que se duermen los sentidos  
 y parece, al dormirse, que despierta  
 como un latir del alma  
 nuestra propia conciencia,  
 y que se siente el mundo que está dentro  
 al dejar de sentirse el que está fuera. (O, V, p. 144)

De modo parecido lo plantea “Nocturno de primavera en Sevilla”: «He entrado en mí esta noche serena, florecida» (OC, I, p. 451), o “Mar”: «¡Cómo te me has entrado por el alma/ despertando en sus ángulos más hondos» (O, XVI, p. 453).

En otros casos, la sensación interior es provocada por el mundo exterior pero se independiza de él, como en “La copla en la era” (VS). Del mismo modo, la luz y fuerza oculta en un personaje sencillo aparece en “Balada de la dudas del lego” (RR): «Y el buen lego descifra en su alma/ la revelación», «Y el buen frailecito siente que en su alma/ se le ha entrado un rayo muy claro de sol». Un renacimiento interior se expresa con imágenes paralelas del mundo exterior en “Dentro de mi corazón”:

Hoy, otra vez, como el día  
 primero de la creación,  
 se ha hecho el mundo de la Nada,  
 con cielos, flores, estrellas,  
 dentro de mi corazón.  
 (...)  
 Y vuelve a ser transparente  
 el mundo, lleno de gracias  
 y de inocencias, y yo  
 vuelvo a sentirme desnudo  
 dentro de mi corazón:  
 (...). (O, XIV, p. 161)

En “Introducción al canto libre” encontramos: «Todo, en oro y en rosas, amanece/ dentro y fuera de mí». Lo *tremendum* de la creación tiene un contrapeso en el corazón humano. El poeta transmite la idea de la inabarcabilidad del hombre, que lleva en sí un depósito valioso encomendado por Dios. Se vislumbra así en “Elogio de la vida sencilla” (VS) y “Atardecer” (OC, I, p. 741).

Alude al concepto de *interior intimo meo* de San Agustín en “Serenidad”: «la Verdad pura y grande... que yo no conocía.../ y que llevaba en mí». En “Confesión”: «la lava apasionada de mi verdad golpea/ las cárceles de nieve donde me encarcelé», «temblor

del agua turbia de mi interior sentir»; “Oración a los falsos dioses”: «Y acallando en tumulto que en el fondo/ de mi ser llora y ríe»; “Yo me asomé al pozo oscuro”, “Madrigal”. La importancia del adentramiento del mundo resalta en *PS*, en “Preparación de la palabra mística”: «serás en mí, resplandor»; “Conciencia de mi libertad y mi ser”: «y yo dentro de mí conmigo mismo»; “Cuerpo”: «castillo/ interior»; la octava “Consideración ascética”, “Inspiración y Gracia”.

En *FB* el sentido del mundo se revela en el corazón del poeta: «El gozo del mundo se entra/ dentro de mi corazón» (“Romance del divino gozo”). Hasta se establece una ley intrínseca: cuanto más pura el alma, más resplandece la belleza y la bondad de la creación. En “Soledad 26” los seres realzan su significado mediante la conciencia del poeta y su levedad se ve porque él la afirma. En “De las criaturas 3” tras enumerar varios elementos de la creación, experimenta que la realidad recupera su sentido cuando es interiorizada:

No me preguntes mi nombre  
que ya puede ser cualquiera.

Viento, nube, primavera,  
ángel... ¡hombre!

Todo: el arroyo y el prado,  
la noche, el viento y el día:  
todo está en mí recobrado  
en la paz de la armonía. (*ibid.*, p. 69)

El poeta desea que el mundo vuelva a dirigirse a Dios porque así existe en su corazón en “Soledad 28”: «Ven, mundo, que yo te haga/ otra vez a mi medida», «Quiero hacer en mí del mar/ un inmenso corazón». La intimidad humana es el argumento esencial de “Soledad 6”, “Soledad 7”, “Soledad 15”: «Jardín todo en mí hecho idea./ (...)/ Tu luz, en mí», “Soledad 17”, “Esposa 1”, “De las criaturas”. En “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” (*FB*) parte del corazón y desde allí se extiende al mundo: «¿Dónde la boda?! - Dentro de mí para mí,/ para Él en la tierra toda». El corazón aparece como un mundo aparte, pero parecido al exterior en “Canción de ser como mayo” (*O*, XIV, p. 215). Es todavía más explícito en “Presencia de Dios”:

He entrado en unidad con la pradera:  
camino del magnífico, entregado,  
desplome de mi ser en lo divino.

He entrado en la unidad con ese bosque  
que es todo ruiseñor y es todo pena,

como el bosque que llevo en mis entrañas.

(...)

Se llega a Dios por todos mis sentidos.

Se llega a Dios por todas mis heridas.

Se llega a Dios mirándome a los ojos.

(...)

Se me ha quedado anoche, junto al alma,

abierto el portoncillo de la pena:

...y Dios estaba, con el sol primero,

sentado, allí, en las flores. (O, V, pp. 257-258)

#### 4.1.5. La dependencia.

El reconocimiento de su condición de criatura se basa en la conciencia de que todo es un don gratuito para el poeta. Admite que ni siquiera él se pertenece a sí mismo en “Conversión” «yo me siento de Dios», «Dios que me ha creado»; “Elogio de la vida sencilla” (VS), “Lección de vida” (NP). Paradójicamente, esta idea fundamenta su sensación de libertad, como en “Salmo del mar” o “Ocho canciones de amor”, donde divaga sobre la sintonía del libre albedrío que «al hombre le ha sido dado» y de la dependencia:

Es gloria de la criatura

que ama y sueña, esta atadura

y este no poder vivir

errante como una estrella:

porque es un blanco sentir

la mano de Dios en ella. (O, XIV, p. 167)

Aunque muestra cierta desconfianza por su incapacidad de cumplir con las aspiraciones que encierra, la confianza en Dios se presenta en “Salmo de pasión y dolor” (NP). El agradecimiento y la dependencia configuran “Balada de la dudas del lego” (RR). En varios versos de PS se hace más patente esta condición. En la segunda “Canción mística” el poeta declara tener la totalidad de su ser abierta al *sol* del amor. Expresa su perplejidad porque dejarse amar por Dios resulta más difícil que amarle a Él:

En este trueque de amor

más que la entrega, es difícil,

Amado, la aceptación.

¡Aceptar sin un desmayo

todas tus rosas en flor!

¡Aceptar sobre mis ojos,  
sin temblar, todo tu sol!

En este trueque de amor  
no es mi falta, es tu abundancia  
la que me asusta, Señor. (O, V, p. 176)

El desistimiento ante el amor divino vuelve en “Advenimiento”, en la tercera, cuarta y octava “Consideración ascética”, “Romance de la verdadera pasión”: «un quieto dejarse hacer/ por las tibias manos blancas/ de Dios». Surge la idea de pasividad del hombre ante la delicadeza de la actuación divina, en “Inspiración y Gracia”:

Nada hay perfecto en mí, sino las cosas  
que son apenas mías:  
el relámpago puro,  
la centella infinita.  
(...)  
Maestría  
que se me entró desnuda  
como el viento o el sol, por las rendijas  
mal cerradas del alma; luz robada;  
música no aprendida;  
rosa de otros jardines  
que la mano de Dios, porque Él lo quiso,  
puso en mi pecho mientras yo dormía.  
(...)  
Nunca salí al encuentro de las cosas:  
y las cosas mejores  
me fueron concedidas. (ibid., pp. 193-194)

Subraya la inaptitud para disfrutar de la alegría, belleza, sabiduría, luz, etc., sin la intervención de la gracia.

En *FB* el poeta renuncia a la autosuficiencia más allá del bien y del mal, porque se siente dependiente de la presencia divina. Su actitud ante la creación está ordenada a algún orden superior. Desea alcanzar la plenitud y vemos que suplica por ella. Se presenta a sí mismo como un río que necesita una ribera, o una fuente (“Proclamación de la humildad”) cuya agua no brilla por sí sola, sino que la transparencia le es dada desde fuera, cuando caen los rayos solares. Es la luz del amor en “Soledad 7”. Con frecuencia Pemán recurre a la idea del alma que recibe una luz que la ilumina desde lo alto, tal como reaparece en “Proclamación de la sencillez”, “Soledad 1”, “Soledad 15”. Se repite una referencia común: el alma permanece oscura incluso para sí misma, hasta que la gracia divina haga todo transparente. El poeta se complace en la dependencia en “Oración a la luz” y se apoya en Dios en “Propósito”.

En este contexto, indica que toda relación amorosa implica hacerse vulnerable, como en “Dolor 2”, donde se ve la docilidad ante el amor que *hiere*. También en “Divina Presencia” el ser humano se muestra indefenso ante el amor y la belleza. El poeta subraya con frecuencia la necesidad de desprenderse de todo lo que pudiera obstaculizar la apertura ante al amor. Lo explica como la necesidad de presentarse «desnudo», en “Soledad 6”, “Soledad 11”, “Gritos”, etc. En “Recreación en el jardín 4” induce a complacerse en el papel de recibir con asombro la belleza y el amor para reflejarlo, como la superficie del agua refleja el paisaje, sin pretensiones de crearlo él: «Quiero ser el espejo con que el río/ convierte en gozo nuevo la ribera». En “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” el sujeto lírico reconoce que todo le ha sido dado, hasta la forma de su corazón. Ante su pobreza a la hora de salir al encuentro del Amado, se da cuenta de que es éste quien proporciona toda la riqueza necesaria, mientras que él simplemente se deja amar y obsequiar por el Amado: «Él puso la hacienda toda/ y alhajó toda la casa». En “Romance del divino gozo”, dada su propia perspectiva limitada, prefiere dejarse maravillar por Dios, para que Él le enseñe el mundo. De esta manera, la plenitud no se gana por el esfuerzo del poeta sino que el poeta es invitado a recibirla.

La dependencia se revela también en la entrega de sí y de las propias experiencias a Dios. El sujeto lírico le encomienda su dolor en “Resignación” (VS). En “Elogio de la vida sencilla” (VS) y “Virgen de mi parroquia” (VS) le devuelve lo que le ha sido regalado gratuitamente. Sigue esta pauta en “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP) con ajuste al precepto meditativo ignaciano de entregar la libertad dada. En la primera “Consideración ascética” (PS) le ofrece a Dios sus alegrías y dolores, en “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)” (FB) su asombro, en “Soledad 11” (FB) todo el pasado y todo su ser. Por otra parte, en “Divina Presencia” la belleza del amor es irresistible y desvanece la duda: «Me entregué sin prudencia y sin escudo./ Y me sentí en la sola/ y alta hermosura del Amor, desnudo». El encuentro con Dios en la oración lleva a la sumisión y caída en el abismo divino en “Presencia de Dios”: «camino del magnífico, entregado./ desplome de mi ser en lo divino».



#### 4.1.6. La posesión de la realidad.

El uso abundante de pronombres indica la conciencia del poeta de las vivencias que sólo a él le pertenecen. La palabra es *suya* en “Poesía”, el amor, verso, sueño, dolor, corazón, grito, etc. son *suyos* en “Anhelo y límite”, “Anhelo creador”. En “Salmo del mar” encontramos: «palabra mía», «mi canción», «mi albedrío», «pensamiento mío», etc. Dios es *suyo* en “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP). Sólo lo que es *suyo* en “Mi soledad sonora” se puede entregar conscientemente al *Tú* divino. La luz que ilumina por dentro pertenece al poeta, en particular en la tercera “Canción mística” (PS). Gracias a este procedimiento se opone a las ideas panteístas en “Conciencia de mi libertad y mi ser” (PS): «Yo tengo mi perfil y mi frontera», «certeza de no ser aquella acacia/ ni aquella rosa ni el lucero aquel», «isla de Ser entre los seres todos», «mi Alma». Es el cuerpo que le asegura la posesión de identidad propia:

Todo está en mis umbrales esperando  
y yo dentro de mí conmigo mismo:  
con mi Ser, con mi pulso,  
con mi ruido subterráneo  
de pozo profundísimo  
con temblor de agua y sol en la conciencia. (O, V, p. 213)

En *FB* no sólo la amistad con Dios y con varios seres humanos es *suya*, sino que *suya* es *su* muerte en “Soliloquio y paradoja de la Muerte”, *su* pena, *su* dolor, *su* soledad, *su* intimidad, *su* renacer, etc. (“Soledad 5”, “Soledad 8”, “Soledad 15”, “Soledad 16”, “Dolor”, etc.).

La poesía y su identidad le pertenecen cuando el poeta asume su individualismo en “Introducción al canto libre”: «¡Libertad del dominio y la victoria/ de mi verso y mi alma/ ya para siempre míos!». *FB* desarrolla el concepto de la posesión de la realidad, para distinguir entre una posesión auténtica y una aparente, en “Del albedrío”: «Un rosal que por tan mío/ ni la mano del Señor/ le llegaba»; y “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” reconoce un estado de pseudo posesión de la realidad y de sí mismo: «De retorno estoy de todas/ las cosas que me tenían». Cuanto el sujeto lírico más se cierra en sí, más efímera resulta esta posesión. Descubre que al entregarle todo a Dios, por un lado se queda «desnudo» pero por otro, él mismo y hasta su verso se enriquece (“Proclamación de la humildad”, “Soledad 12”, “Soledad 14”). Este proceso se evidencia en “De las criaturas”:

cuando renuncia a apropiarse del mundo por medio de su propio entendimiento, lo recibe en forma de regalo:

¡Qué modo de posesión  
mirar cómo pasa el río!  
(...)  
...grítale el mundo: ¡mío!

Mío en la renunciación  
enamorada y sencilla.

En la clara ilusión, mío  
como en su reflejo, el río  
es todo, Amor, de la orilla. (*ibid.*, p. 69)

Experimenta que todo lo que da le es devuelto en dimensiones inabarcables, y es *suyo* hasta lo que despierta un justificado temor: «¡esa grandeza/ tan grande y silenciosa... toda mía!». El don sobrepasa sus posibles méritos y expectativas, tal como vemos por ejemplo en “Dolor 3”. *FB* resume lo que el poeta expresó ampliamente en “Indiferencia”, donde la posesión de la realidad aumenta en proporción a situarse independiente de ella:

Cada flor de la orilla, es un momento  
del agua que la besa.  
Un momento, no más: luego, cantando,  
sigue su curso como si supiera  
que un momento y un beso, son bastante  
para las cosas que no son eternas.

Yo quisiera aprender esta enseñanza  
de sencillez del agua pura y buena.  
¡Esta humildad de beso pasajero!  
¡esta alegría de la transparencia  
donde todo resbala  
sin dejar una huella!

Tener un beso para cada cosa  
y no poner jamás el alma en ellas.  
(...)  
No ambicionar las cosas  
es el modo mejor de poseerlas.

¡Posesión del desprecio!  
¡oh posesión suprema!  
¡Posesión de la pura mansedumbre!  
¡posesión de la alegre indiferencia!

¡Única posesión en donde caben  
todas las flores, todas las estrellas! (*OC*, I, pp. 770-771)

#### 4.1.7. La premisa del asombro.

José María Pemán es un poeta admirador. La vocación de un lírico, según se resume en “Nuevo arte poético”, consiste en asombrarse. “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” hacen eco de esta premisa. Para Pemán el hombre debe estar atento a la maravilla que se va produciendo ante sus ojos. A. S. Pérez-Bustamante dice con razón que combina lo cotidiano con «lo maravilloso cristiano»<sup>1092</sup>. El poeta invita a volver la mirada hacia la sencillez de las maravillas que se hacen «lo menos maravillosamente posible» (*OS*, I, p. 98, 593; *O*, III, p. 171). Ésa es también la respuesta implícita a la ausencia del horror en su poesía, que tiende a reforzar lo bueno a lo que el hombre se ha acostumbrado ya. Denuncia la pérdida de sensibilidad ante la belleza y la bondad, y al mismo tiempo propone remedio: agudizar la percepción del milagro cotidiano del mundo. Así lo expresa en “Autobiografía”:

Somos injustos con las felicidades cotidianas. Las tuteamos demasiado pronto y con facilidad. Sin embargo, una flor, una puesta del sol, o un vaso de agua, son cosas que cada una de por sí, merecen un himno arrebatado y entusiasta. Pero la costumbre es un gran amortiguador de todo entusiasmo. (...) Nos acostumbramos con demasiada facilidad a todo lo bueno. (...) Son esos los regalos diarios que nos hace Dios en esta perpetua fiesta que son los días de cada hombre. Cada mañana nos trae espléndidamente, con la luz, todas estas cosas. (...) Aprended hoy conmigo a alegraros en las cosas sencillas y cotidianas. Porque todas vuestras noches, son noches de Reyes (...) (*OS*, I, pp. 34-37).

En versos lo resume la segunda “Consideración ascética” (*PS*):

Tanto más grande siento yo mi alma  
cuánto son más pequeñas  
las cosas que la mueven. (*O*, V, p. 186)

Aparte de mostrar su asombro con una cantidad enorme de exclamaciones, el poeta habla con sorpresa ante aspectos muy variados. El sujeto lírico de “Elogio de la vida sencilla” (*VS*) se sorprende de lo mucho que ha obtenido sin esfuerzo. La primavera despierta asombro ante la novedad de lo que ya existe en “Anhelos creador”. En “La tristeza del padre mar” Dios «gozaba, como un padre entre sus hijos,/ con nuestras dudas y nuestros asombros». La admiración ingenua ante el amor humano surge cada vez de nuevo, pues nunca es dado por supuesto, en “Epigrammata erótica”, “Ocho canciones de amor”: «asombro de amanecer», “Intelecto de amor”: «el asombro de la rosa blanca».

---

<sup>1092</sup> “La narrativa de José María Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 53.

El libro *FB* hace del asombro un medio para elevarse a Dios. Puede ser sorpresa ante el amor o ante una libertad plena como en “Dolor 3”. O bien como en “Esposa”, el asombro al ver que todas las altas aspiraciones inesperadamente se encuentren día a día en el amor de la esposa. También existe asombro ante el redescubrimiento de la belleza en “Sinfonía”, o ante la creación, que en su forma exterior aventaja al ser humano pero puede depender de él, en “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”. El poeta se presenta con su admiración ante Dios: «entregando en tus manos el asombro/ de este alma mía». En “Recreación en el jardín (Oración del Año nuevo)” esta postura es fruto de alguna gracia. El objeto principal de contemplación es la presencia de la belleza y el amor. El poeta le pide a Dios:

una curiosidad ancha y serena,  
un asombro pueril ante las cosas...

Quiero que ante el afán de mi mirada  
enamorada y pura:  
todo tenga un misterio de alborada  
que me deslumbre a fuerza de blancura.

Quiero ser el espejo con que el río  
convierte en gozo nuevo la ribera:  
quiero asombrarme del estío  
y enamorarme de la primavera,

(...)

Hazme nuevo, Señor;  
y ante el cielo  
y los campos y la flor, haz  
que mi asombro desvelado diga:  
Señor: ésta es la rosa, ésta es la espiga...  
¡y esto que lleva dentro es el amor!

(*O*, V, p. 84)

Propone ver el mundo como un regalo para desenvolver, y la vida como un tranquilo inclinarse sobre la hermosura encontrada a cada paso.

#### **4.1.8. El mandamiento de la alegría.**

El poeta eleva la alegría a la categoría de mandato divino, vivido en sencillez e inocencia, como en “La copla en la era” (*VS*), “Un castellano viejo” (*VS*), “Canción vulgar” (*NP*). La vida puede ser «un ejercicio de felicidad» en “Oración”. Es el acento

exacto de amor en la tercera “Canción mística” (PS). A veces coexiste con el dolor escondido en “Doce fragmentos apasionados 3”: «Ser para todos sonrisa.../ para mí solo, dolor»; “Oración a los falsos dioses”: «Y acallando en tumulto que en el fondo/ de mi ser llora y ríe»; “Ocho canciones de amor”, “Ella y la lluvia”, “Oración por una pecadora” (FB); “La hija novicia” (FB): «hija mía en la alegría.../ ¡madre mía en el dolor!».

La alegría contagiosa se menciona sobre todo en el contexto de la naturaleza. El poeta con frecuencia personifica el mar, las flores, los ríos, los pájaros, etc., que se ríen. La presencia del gozo está vinculada a la presencia de la gracia divina en el mundo. Encontramos ejemplos en “En la sierra” (VS): las aguas «ríen por las breñas»; “Serenata de alborada en Galicia” (VS): «la linda alborada/ parece una dulce sonrisa de Dios»; “Lección de vida” (NP): el arroyuelo es «alegre», «sonríe la alborada»; “Las primeras aguas” (NP): «Las ramas/ parece que se ríen con una risa fresca.../ ¡La risa de las hojas verdes como esperanzas!», «los campos que parecen reírse», «La misma risa aquella/ del campo», «El cielo va aclarando. Todo ríe». En este poema la alegría se impone al triste ambiente otoñal.

La alegría compartida entre la naturaleza y el hombre repite en varias configuraciones en “Romance del rayo de sol” (RR): «el pinar negro fue todo/ una sonrisa», «clara fue su sonrisa», «vi al pinar sonreírse», «alegría», «saber alegrarse». Otros casos se ofrecen en “Cuerpo” (PS): «la riente/ blancura bajo el sol de mediodía», «mañana/ silenciosa y riente»; “Salmo de las campanas...” (PS): «los aires preñados de alegría», «esperando una sonrisa», «Salmo jubiloso», «sana alegría sin motivo»; “Estaba el mozo”: «La fuente, risueña y clara»; “Ocho canciones de amor”: el atardecer que «reía», «la luz del amanecer,/ obrera alegre del día,/ se ha parado en la alegría»; “Arroyo”: «aguas alegres»; “Sinfonía de primavera”: «el cielo infinito que parece que se ríe», «la gloriosa sonrisa» del cielo, «alegres chirridos», los cantares «alegraban los aires»; “La profecía”: «la alegría/ del claro sol»; “Cádiz desde la bahía”: «mar luminoso y sonriente»; “Las primeras aguas”, “En el jardín de los frailes”, “Piropo a Cádiz”, “Mar de Cádiz”, “Mediodía”, “Doce fragmentos apasionados 11”, “Salmo del mar”, “Hombre caído”, “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”, etc.

Los conceptos abstractos extienden la alegría a una dimensión universal, como en “Soledad 22” (FB): «se ríe la eternidad»; “Proclamación de la exactitud”: «una Verdad clara y riente»; “Villanela”: un «sonriente» modo de amar. Debe atravesar cada palabra y la poesía en “Para mis críticos”, “Presentación del recitador Pepe González Marín...”, “Mar”.

En el corazón humano es fruto de la irradiación del mundo venidero y de la

actuación de Dios. En “Optimismo”, la *risa* presente en la creación es un reflejo de «la sonrisa de Dios», «la alegría de la Gracia de Dios». El ser humano también participa en ella como fruto de su inocencia: «infinita sonrisa de ilusión», «¡La sonrisa/ de las conciencias puras es como una oración!». También surge en “Soneto 3”: «Clara risa y perdón anticipado/ era el jardín en flor», «alma luminosa», «en la pequeñez de lo presente/ eternidad de gozo adivinado» (*OC*, I, p. 674): “Salvación”, “El cuerpo presiente su gloria” (*PS*), “Cuerpo” (*PS*), “Inspiración y gracia” (*PS*), “Canto a Andalucía”: «sonrisa eterna» de Dios en el cielo; “Ejemplo en la meditación de la Misericordia” (*FB*), “Retorno. Paz”: «Por el alma, con voces de alborada,/ me canta la alegría/ de una fidelidad esperanzada». El hombre rebosa de alegría cuyo origen le supera en “Romance del divino gozo” (*FB*): «Quiero un gozo que me envuelva/ porque él me sea mayor». También son de señalar otros poemas de *FB*: “La hija en los trigos”, “Oración por una pecadora”, “Soledad 9”, “Propósito 5”, “Balada”, “Epitalamio”, “Soledad 19”.

#### 4.1.9. La alabanza.

Las expresiones de alabanza a Dios se reiteran a lo largo de toda la obra pemaniana. Aparecen en los tempranos versos inspirados en el Siglo de Oro, por ejemplo, en “Conversión”: «bendita su bondad», «¡Bendita su clemencia soberana!»; en “Ante el Cristo de la Buena Muerte” repite la intención de *benedicir* y *adorar*; y en “Optimismo”. En *VS* la imagen del humo se presenta a semejanza del incienso que se eleva a Dios en “La copla en la era” y “En la sierra”:

Y ese salmo de vida, que es zumbido  
de música monótona y serena,  
se hace en almas oración de amores  
que se levanta a Dios sobre la sierra,  
como en las pobres solitarias chozas  
se levantan las grises humaredas... (O, V, p. 146)

En “Salmo de las campanas...” la atmósfera se llena de «un salmo de glorias y de amores», así como «el Salmo jubiloso» se forma con los sonidos de la creación. Añade: «el orbe que te adora». La postura de adoración se afianza hasta en el dolor en “Resignación” (*VS*): «¡Bendito seas...!»). En *RR* encontramos al hombre bendiciendo la creación y con ella

al Creador en “Romance del rayo de sol” y “Balada de la dudas del lego”. La admiración del mundo se justifica por el agradecimiento a Dios en “Soneto 2”: «he adorado/ las cosas, mi Señor, por adorarte» (*OC*, I, p. 673).

Desde la primera “Canción mística”, *PS* resalta esa tendencia a adorar presente en el mundo creado, que junto con el poeta *saludan* a Dios. Lo material y lo inmaterial, como los afectos humanos, le rinde homenaje en “Ser”:

Dios nos hizo por gozar  
de Sí mismo la victoria.  
¡Esconde, Ser, la memoria  
y el pensamiento en su manto  
con un anhelo de canto  
y una voluntad de Gloria!  
Toda en su sola presencia  
cada cosa se resume:  
basta con este perfume  
que es nuestra existencia.      (*O*, V, pp. 204-205)

La soledad y la canción humana participan en ese homenaje en “Mi soledad sonora”. El cuerpo y el alma, la razón y los sentidos, sintonizan en la alabanza en “Cuerpo”. Así, el poeta invoca en “Inspiración y Gracia”: «Señor: yo te bendigo». Posteriormente también en “Presencia de Dios” la sangre corriendo por el cuerpo se constituye en «una oración enorme y sin palabras». La alabanza se reafirma en *FB* en “Soledad 11” y “Proclamación de la humildad” como principio poético:

Ábreme a mi Poesía,  
Señor, la última puerta  
de tu favor: y sea mi balada  
para cantarte, toda un alma alerta,  
toda una sinfonía renunciada  
y toda una humildad en flor abierta.      (*ibid.*, p. 22)

Asimismo la muerte permite entrar en adoración en “Oración por una pecadora”. Es patente en “Ejercicios espirituales”, donde en “Somos creados por Dios para alabarle” el poeta declara: «Soy todo una alabanza clara y viva»; en “De la Creación” adora a Dios en los tres elementos de tierra, aire y agua; también en “Del Dios-Hombre”. La meditación sobre la naturaleza lleva a la alabanza en “Oración a la luz” («celebro», «adoro»).

#### 4.1.10. El querer.

El poeta es muy dado a declarar lo que *quiere* y *no quiere*, lo cual resalta la relevancia prestada a la razón y voluntad. Se intensifica en los dos extremos temporales de la obra pemaniana, en *NP* y *FB*. En la mayoría de los casos dice *querer* hacer algo con su vida con respecto a Dios, y surge en las oraciones poéticas directamente ante el *Tú* divino. Son relativamente raros los casos de *querer* ante la mujer o en situaciones neutras<sup>1093</sup>.

El enfrentamiento del *yo* del sujeto lírico con el *Tú* divino domina “Resignación” (*VS*): «Yo quiero sufrir, Señor;/ quiero por amor gozar», «quiero hacer mi vida altar», «No quiero que en mi cantar...», «quiero sufrir y callar», «sólo quiero contar», «quiero el alma tener». La repetición de «quiero» aparece en “Lección de vida” (*NP*), “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*). “Yo no quiero morir”. Observamos que el alma y el cuerpo por separado potencian el *querer* del ser entero en “En el jardín de los frailes” (*NP*): el alma «quiere vibrar», «Todo yo quiero», «Todo mi cuerpo quiere». La dimensión voluntaria del pecado humano se expresa con el uso de «quiero» y «no quiero» en “Espérame, Señor”. Subraya las premisas vitales en “Indiferencia” y “Conversión”.

En *PS* destaca “Meditación de la soledad de María”, “En la muerte de mi madre” y la tercera “Consideración ascética”: «Y para Ti quiero,/ Señor, la intacta y joven/ y serena amplitud del pensamiento». Abunda en *FB*, en “Proclamación de la humildad”, donde el poeta *quiere* dar una forma determinada a su poesía ante Dios. En “Recreación en el jardín (Oración del Año nuevo)”, “Romance del divino gozo”, y “Del Dios-Hombre” es el eje de la oración poética. “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)” introduce la alternativa: «Yo no quiero entender. Quiero en el hombro/ tuyo apoyarme». Veamos otros ejemplos:

(Lo que daba a los soplos perdidos  
del viento que pasa, quiero darlo al Ser.)

(...)

(Lo que daba a esas nada  
de luces que vuelan, quiero darlo a la Gloria.) (“Soledad 11”, *O*, V, p. 34)

Quiero hacer en mí del mar  
un inmenso corazón.

Quiero hacer oración  
la canción del pinar. (“Soledad 28”, *ibid.*, p. 43)

<sup>1093</sup> Como vimos en la parte dedicada al esquema meditativo, esta insistencia en el factor volitivo puede haberse originado en el estudio de los *Ejercicios* ignacianos.



Las oraciones poéticas de “Poesía sacra” recurren a las declaraciones volitivas en “Salvación”: «Quiero hacer cielo todo cuando miro»; “El poeta a la mujer Verónica”: «quiero en mi corazón tener grabado»; y con más suavidad en “Tengo un rima todavía”: «Que yo quisiera hacértela esperar». La necesidad del *querer* de la voluntad se plantea sobre todo en el amor divino, aunque también el amor humano comparte las mismas pautas en “Confesión”, “Nuevo clasicismo” o “Amica mea”. Es fruto de la *ciencia del amor*, que lleva a la voluntad a tomar decisiones.

#### 4.1.11. La plenitud.

El anhelo de plenitud se viste de imágenes de mediodía o perfección de formas, pero también como la unión de amor y belleza en “Plegaria a la Virgen” (VS): «esa divina hartura/ de Amor y de Hermosura,/ que el corazón ansía», y el bien obrado por amor en “Lección de vida” (NP). “Niebla” la vislumbra en los límites creados en la naturaleza. En el décimo “Fragmento apasionado (Plenitud)” entra en el amor humano tras un proceso de maduración.

En PS esa plenitud viene gratuitamente de Dios en “Inspiración y Gracia”: «Riqueza no ganada: plenitud sin esfuerzo», y “Advenimiento”, “Conciencia de mi libertad y mi ser”. En la novena “Consideración ascética” llegará apenas con la muerte. “Cuerpo” la contempla ya en la forma terrestre humana: «la gracia de la vida plena», «La plenitud honrada/ de la verdad, la gracia y la belleza».

FB la persigue en “Soledad 6” como la máxima potencia de luz y en “Soledad 13” viene precedida por la sensación de sinsentido. El poeta sueña con ella a la hora de morir, para tener la vida cumplida, en “Propósito 1”. En “De la Creación” aparece una categoría aparentemente contraria a la plenitud: la «Nada», pero con sorpresa resulta positiva porque es materia prima del amor. En las estrofas de “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” se recupera gracias a la boda del alma con Dios. Se logra por el amor que le hace a uno sentirse «total» en “Divina Presencia”. En “Dolor” es la luz que llena el dolor y la razón, y fruto de la unidad recobrada. En “Esposa” con asombro el poeta encuentra plenitud en el amor de la mujer.

Paradójicamente, puede ser lo exacto y preciso, como un latido de corazón, un ser

humano pequeño o un detalle de la creación, lo que más refleje la totalidad concentrada; porque en Pemán la plenitud casi siempre viene por vía de la paradoja, de la revelación de lo más grande en lo más sencillo.

#### **4.1.12. El pecado.**

Pemán reconoce según la tradición cristiana que en el hombre coinciden el bien y el mal. El poeta insiste en la dimensión individual de la negación ante los designios divinos en un drama que se realiza entre el *yo* humano y el *Tú* divino. En los tempranos poemas “Las golondrinas del Señor” y “Conversión” el clima del Siglo de Oro influye en la confrontación con el mundo necesitado de redención por las faltas morales comunes. El antes y después con respecto a la elección del buen camino se considera con arrepentimiento. Así, en “Serenidad” el antes se muestra como tiempo de la ceguera, el vivir desconectado de la realidad, mientras que el después como la contemplación de la verdad y la paz. La escisión dentro del alma en “Salmo de pasión y dolor” (NP) hace que las altas aspiraciones («águilas») se rompan las alas por las pasiones del sujeto lírico. En otros términos: «como corre en el prado el arroyuelo,/ que abajo es fango y suciedad, y arriba/ corriente mansa que refleja el cielo». El ser humano se siente *llagado* por su propia rebeldía, mientras desea la paz y serenidad. “En el jardín de los frailes” (NP) inyecta la esperanza de superar este estado: «¡Criaturas del Señor, ya está vencido/ el fango, y el espíritu está presto!».

El extenso poema “Espérame, Señor” aborda la voluntad dañada del sujeto lírico que ya no es capaz de responder positivamente a la llamada divina, aunque no entienda por qué actúa así. La tentación se plantea como difícil de resistir. Expresa la conciencia de la dignidad humana («la corona y el cetro»), receptora de la realeza, frustrada por la caída del hombre. Sus consecuencias se proyectan en la creación, ya que el sujeto lírico ve el mundo influenciado por su propio estado. Sin embargo, sigue siendo objeto de las atenciones amorosas de Dios.

*FB* también trata el tema del pecado. Como el hombre esconde una profundidad abismal, el pecado adquiere esa dimensión en “Propósito 6”: «el oscuro/ abismo donde caí», y en “Oración por una pecadora”: «lo hondo del pecado», «fondo sin luz... del delirio». La repercusión del pecado individual desestabiliza el orden de la creación en

“Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)” y “Del pecado”, como el ser humano es eslabón entre Dios y las criaturas, cuando falla, les priva de la comunicación con Él: «que en secuestro de pecado/ yo he separado de Dios».

En “Hombre caído” el estado de gracia connota luz, agilidad, levedad, la posibilidad de aportar notas al concierto del mundo, el estado semi angelical («las alas», «angélico remedo») (*O*, V, pp. 260-261). El poema describe la condición del ser que ha renunciado a participar en la armonía del mundo y se ha quitado las alas. El pecado introduce tristeza, baja el vuelo, priva de la música interior y de la hermandad con la naturaleza: «no quiso/ ser hermano del aire», «ese monte de estrellas en que Dios me soñaba», «la destronada luz de mi destino», «mi cuerpo desconcierta al mundo». Frustra el destino previsto por Dios. La caída se alude en términos negativos: «basura», «gusano», «ojos sin crepúsculo», «ruina», «nota falsa», el peso, la sequedad, el desafino en el concierto del mundo y que destruye el orden. En el posterior poema “Presencia de Dios”, colinda con la inocencia y está profundamente arraigado en el ser humano: «turbias raíces de pecado/ le han servido de tronco a mi azucena» (*ibid.*, p. 257).

#### **4.1.13. La muerte.**

El tratamiento de la muerte varía desde el planteamiento al estilo medieval y renacentista de la «buena muerte» y el bien cumplido, hasta los versos neopopularistas, donde es encuentro amoroso con Dios, esperado durante toda la vida. Es también recopilación de la belleza, o ingreso en la luz y el amanecer de un nuevo día. En *PS* el poeta insiste en la salvación del cuerpo y su reunión con el alma después de la muerte. Es un fenómeno que resalta el carácter único de la persona humana, según Pemán. Lógicamente el tema de la muerte se trata en elegías, como “Elegía en la muerte del maestro” (*O*, XVI, p. 368) sobre la fugacidad de la vida en general, o en “Elegía de Jacinto Ilusión” (*ibid.*, pp. 377-378), donde es el final del camino, culminación del encuentro con la belleza y la entrada en la «luz nueva».

“Elogio de la vida sencilla” (*VS*) ofrece el motivo de la buena muerte como momento de la devolución a Dios de las riquezas encomendadas. También en “Lección de vida” (*NP*) es tiempo de rendir cuentas del bien realizado, y “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*) la oración le pide a Cristo «una muerte santa y buena». En “Serenidad” el

desprendimiento de las cosas materiales prepara a su llegada, y en “Yo no quiero morir” el sujeto lírico niega el sentido de la muerte si ésta supone ausencia del sufrimiento por el amor. Además, es el comienzo de un nuevo día en “Optimismo”. Supone un momento preciso, marcado en el tiempo, del encuentro pleno con Dios y de oír Su voz en “El Amado en el jardín”. En el clima parecido de “La infanta jorobadita” (RR) la muerte es respuesta a la añoranza del amor y la vida, como preparación para la unión con Dios:

Un vestido voy tejiendo  
claro y sutil como el alba.  
Cuando lo tenga acabado  
vendrá por mí el que me ama.  
No sé si será esta noche,  
no sé si será mañana.  
Sólo sé que allá, muy lejos,  
alguien me quiere y me llama...

(...)

Como si fuera al encuentro  
del novio que ella soñaba,  
iba la rosa en sus labios,  
la paz en su frente blanca.

Las estrellas y la luna  
la vestían de oro y plata. (O, XIV, pp. 133-134)

El recuerdo de Jorge Manrique inspira “Romances del hijo” (RR): «vamos, como al mar dos ríos,/ los dos a una eternidad». “Nieve de las serranías”, precedido de la cita de Manrique, desarrolla la idea de que el mar, es decir, la muerte, es final igual para la nieve, un arroyo y un río. El poeta desea rescatar la belleza contemplada en vida:

¡Yo no quiero ser torrente  
que ha de ser gota en el mar!

(...)

Y en la hora del acabar,  
prefiero hasta el mar llegar  
sin espumas altaneras,  
trayendo, sumiso, al mar  
entre mis ondas postreras,  
las flores que en las praderas  
iré arrastrando, al pasar... (OC, I, p. 375)

En “Vivir para ver” (PS) concede importancia a la muerte que tiene sentido si culmina el proceso de ver según la óptica divina. El cuerpo y el alma se encaminan «hacia el Oriente» en “Cuerpo”. En “El cuerpo presiente su gloria” éste será «fácil, ligero, claro, luminoso» y se elevará al cielo. En “Conciencia de mi libertad y mi ser” el poeta expresa la

certeza de guardar su integridad e intimidad única tras la muerte. En estos poemas se presenta el mundo conocido pero transformado, privado de peso y sombra. El alma caminará por una especie de praderas celestiales, esperando reunirse con el cuerpo:

Y andará entre la yerba y los terrones  
de los prados sin luz, mi Alma hecha furia,  
corneando las fosas  
en busca de su dulce compañero: (...). (O, V, p. 213)

En la quinta “Consideración ascética” toda la existencia humana se esfuerza por pronunciar el nombre divino. La muerte corona este proceso:

¡Y que mi muerte fuera  
como un cuajarse, entre los labios, esa  
palabra única y sola:  
rosa ya sin invierno,  
frente a una eternidad con sol, abierta! (ibid., p. 189)

El motivo del retorno a algo conocido y por eso añorado durante toda la vida surge en la novena “Consideración”. El poeta alude al descanso divino en el que la obra de la creación se completó con el reconocimiento de que todo era bueno, y la referencia a la muerte pone el sello en la vida que se ha cumplido. Aparece con frecuencia en *FB*, así que la tierra recuerda la seguridad de la muerte en “Soledad 27”, y “Propósito 1” transmite el deseo de que fuese el sello de la plenitud alcanzada. En “Oración por una pecadora” es tiempo de cosecha realizada por Dios, el sumergirse en la luz sin sombras, en la armonía perfecta y la adoración de Dios. En “Soledad en la muerte” hace falta enfrentarse a ella en solitario. En “La hija en los trigos” es pacífica porque el poeta ha dejado su legado.

“Testamento” plantea la cercanía de su muerte con la sensación de no haber cumplido todos los sueños. El poeta lamenta que le fuese imposible seguir hablando de la belleza, del pensamiento y de la poesía. Lamenta perder *su* sol, *su* rocío, *sus* atardeceres, estrellas, flores, etc. La muerte significa aquí el fin de un modo irreplicable de acercarse a Dios, de expresar fe, amor, de una visión personal de las cosas: «¿a quién le dejo este gozo/ de ver las cosas así?».

#### 4.1.14. La seguridad de las paradojas.

Bajo una aparente homogeneidad, la poesía de Pemán esconde un mundo de paradojas. A medida que nos adentramos en su universo poético constatamos que las paradojas suponen una base intrínseca de su realidad. Oscilamos entre la fragilidad y la fuerza, el mundo temporal de la familia y la intemporalidad, el dolor y la risa, los límites y la infinitud, la soledad y la presencia, la sed y la plenitud, el silencio y la música, la levedad y el peso, lo antigüedad y la juventud. Le sirven para alcanzar la integridad por encima de certezas superficiales. De esta manera, aunque sus vivencias y el concepto del mundo están polarizados, se agrupan alrededor de varios vectores fijos que hacen compatibles y complementarias todas las paradojas. Cuentan con la plena aceptación del poeta, que no las rehuye. Todo lo contrario, parece encontrar tranquilizadora su existencia.

Según Pemán, la paradoja resulta inevitablemente del cruce de lo humano con lo divino. Existe entonces una «lógica en el absurdo», en el «mundo al revés» (*O*, I, p. 39)<sup>1094</sup>. La paradoja como antítesis tiende a señalar el carácter contradictorio de una experiencia, según Eleanor McCann y T. R. Wright<sup>1095</sup>. Surge cuando lo natural choca con lo sobrenatural, como sistematiza N. Lowry<sup>1096</sup>. Los misterios de la intervención divina en el mundo se encubren de paradoja por exceder la razón humana. Así, Dios infinito tiene *perfil* en “El poeta a la mujer Verónica”, o en “Meditación ante un nacimiento de cartón y barro” encontramos «alada/ gracia de barro». Con respecto a la Eucaristía en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”: «¿si es que alzabas tú el Misterio/ o es que el Misterio te alzaba?», «La razón que no razona». El encuentro con Jesucristo supone entrar en la paradoja más grande, como en “El Amado en el jardín”, “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (*NP*): «Que mi alma, en Ti prisionera,/ vaya fuera de su centro»; “Del Dios-Hombre” (*FB*): «la canción inefable»; en “De la oración del Huerto” (*FB*) la muerte anuncia la superación de la tristeza.

En *PS* la paradoja supone el único lenguaje apto para afrontar el absoluto, así que el choque con la gracia divina se expresa en antítesis, como en “Preparación de la palabra mística.”: «para decir lo indecible/ y razonar sin razón», «un saber tan sin razón», «Desnúdate de ti misma»; la primera “Canción mística”: «Por entre mis desamores/ de

---

<sup>1094</sup> Argumenta que es «la gran paradoja» de la aparición de Jesucristo la que introdujo una «total inversión de valores»: la muerte que abre el camino a la vida, el dolor en que entra la alegría, etc. (*O*, II, pp. 57, 60).

<sup>1095</sup> E. MacCann, *op. cit.*, pp. 16-25. T. R. Wright, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>1096</sup> “The Rhetoric of Ineffability: toward a Definition of Mystical Poetry”, *Comparative Literature*, vol. VIII, nº 4, 1956, p. 323.

rebusco va el Amor»; “Por el viento en la noche”: «Tu amor he conocido/ por esta sinrazón de mi tristeza»; “Mi soledad sonora”: «está a mi lado sin estar conmigo». En “Ante-conocimiento de Dios” son compatibles la inconmensurabilidad del viento con la finura de una flor, el *tremendum* con la ternura divina. La presencia de Dios se conoce en Su ausencia. Un cruce semejante de ideas encontramos en “Inspiración y Gracia”, “Señor, yo sé...”, la segunda “Consideración ascética”. La paradoja define a una mujer sabia en “En la muerte de mi madre”. El alma parece muerta por vivir el arrebató divino en “Romance de la verdadera pasión”. La plenitud se esconde en forma material humana en “Cuerpo”.

Las vivencias personales también adquieren matiz paradójico en “Optimismo”: «esta absurda alianza de creer... y llorar», donde se justifican por la paradoja de la crucifixión de Jesucristo. Encontramos este fenómeno en “Confesión”: «Soy, por eso, una pura contradicción viviente:/ luz y sombra que luchan una guerra sin paz», o “Este afán de cielo y nube”. La poesía reúne rasgos paradójicos en “Poesía”: «un reposo sin reposo»; “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”: «¡cómo ve el camino/ la conciencia y lo conoce/ por sus brumas!», y contrapone las expresiones de la hondura poética con la altura de «colinas encrespadas».

En el amor humano la paradoja más frecuente es la sensación de la amada ausente, cuando en realidad está presente, como analizamos en el apartado 4.4.2. A menudo aparecen alusiones a la ausencia del poeta en sí mismo, de Dios o de los seres queridos, como en “Poesía”, “Indiferencia”. Se intensifican en *FB* en “Proclamación de la humildad”: «fuera de mí, conmigo»; “Proclamación de la sencillez”: «insaciable/ de Dios, sin Dios»; “Soledad 1”: «soledad sin mí, contigo;/ soledad de amigo/ que no vive en sí»; “Soledad 17”: «Y yo muriéndome en mí/ para vivir en ti seguro».

Podemos seguir con ejemplos de otras imágenes aparentemente incompatibles en “Yo no quiero morir”: «yo aspiro a la gloria de ser bueno/ cuando puedo ser malo todavía»; “Canción de vivir muriendo”: «rigor dulce y tirano»; “Canción vulgar” (*NP*): el amor «tan entramado y tan fino», «tan elevado y tan llano»; “Introducción al canto libre”: «Libertad del dominio»; “Canción en loor de la perfecta discípula”: «amar un imposible/ amor sin esperanza/ y a decir lo indecible»; “Soneto 7”: «ciencia loca»; “Epigrammata erótica”, “Intelecto de amor”, “Las golondrinas del Señor”, “Resignación” (*VS*).

Las paradojas se multiplican en *FB*. Lo «infinito no domado» aparece en el poema bajo el elocuente título de “Proclamación de exactitud”, porque el poeta al mismo tiempo se sujeta a los límites de la vida terrestre y, además, en su dimensión más cotidiana. Frente a una enorme cantidad de medios que definen lo infinito, aparece una cantidad no menos

limitada de recursos referentes a lo geométrico y preciso. En “Propósito” y “Dolor” aun la eternidad del Amor y la fe tienen sus cauces precisos: «una esperanza indefinida» tiene su «perfil», y las dimensiones se unen en «una honda llanura». El poema se construye a base de antítesis: la dureza y la piedad, el rigor y la bondad, la culpa y el perdón. La eternidad *perfilada* se muestra familiar ya en la vida terrenal. En “Soledad 5” juega con lo inconmensurable de la presencia «sin norma» ante una forma cerrada en la mano. Lo diminuto con tal de que sea exacto remite a la plenitud en “Oración a la luz”. En “Del pecado” se refiere a la «cerrada plenitud», y mediante antítesis refleja la fisura producida por la caída humana. La vida en “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” es «el Universo/ el que reventaba», pese a sus límites corporales y temporales. Es en lo cerrado donde descubre una inmensidad infinita y de repente tropieza con que «en una lágrima estaba/ todo el mundo que perdí» (“Tres cantares”). Por la vía paradójica descubre lo que son la inevitabilidad y la sorpresa en uno. En “La hija en los trigos” hallamos: «¡qué seriedad en su risa!/ ¡qué silencio en su rumor!». El enfoque propio de la poesía metafísica configura “Soliloquio y paradoja de la Muerte”: «al punto de morir/ ya empiezo a sobrevivirla», «estoy cierto de mi muerte/ porque me siento inmortal». En “Soledad 18” se contrastan varios conceptos: «el sol es oscuro», «es verde la rosa», «el bien es el mal»; en “De la Creación”: «un aire sin aire», etc.

La construcción de poemas refleja la premisa de algunas paradojas, cuando habla en forma sencilla de las cosas más altas, o cuando la musicalidad, tan típicamente andaluza, no quita cierta sobriedad al contenido. Alude también a la soledad y al silencio sonoro en “Recreación en el jardín”: «Silencio... ¡qué canciones!/ Soledad... ¡qué presencia!». En “Soledad 8” y “Soledad 7” el poeta se prepara a «morir para nacer». J. M.<sup>a</sup> Pemán recurre a una cadena de expresiones propias de los poetas religiosos, cuando habla de la dulzura de las heridas o del dolor blando en “Dolor”, “Soledad 1”, “Propósito 5”.

En el plano léxico contrastan las palabras relativas a fenómenos opuestos en el mismo poema, como la pérdida y ganancia de “Soledad 13”, donde encontramos palabras de agotamiento: «angustia», «rosa mustia», «contienda», «hartura», «secas horas», «cansancio», «honda desesperación», «turbadora inquietud»; mientras la lucha con un estado anímico contrario se hace patente en expresiones de prosperidad: «ganar», «alumbramiento», «alas», «Plenitud». Otros poemas organizados en torno a dos polos semánticos opuestos pueden ilustrarse con “Confesión”: «Amigos y enemigos», «si es bueno, malo, falso, veraz, exacto o justo», «fuego», «agua», «lava», «nieve»; “Romance del rayo de sol” (RR): «negro», «luz», «alegría», «dolor», «limosnas», «abundancias»,



«poco», «mucho»; “Romances del hijo”: «turbias», «cristal», «nueva», «acaba», «cansancio», «fragilidad», «rico», «pobre», «cerrada», «abre»; “Soneto 4”: «vuelos soñadores», «atadura»; “Mar”: «paganías», «religiosidad»; “Oración a los falsos dioses”: «flexible», «duro», «llora y ríe»; “Romance de la brisa”, “Doce fragmentos apasionados 10”, “Yo me asomé al pozo oscuro”, “La pajueta”, “Artesanía”, “Salmo del mar”, “Proclamación de la sencillez”, “El nieto”, “Presencia de Dios”, etc. Profesa una fe paradójica en un mundo que prueba su unidad exactamente donde se contradice.

## **4.2. La angustia del poeta cristiano.**

### **4.2.1. La soledad.**

J. M.<sup>a</sup> Pemán puede contarse entre las filas de los poetas de la soledad, que tiene varios niveles. Aparte de ser un estado de ánimo, se describe como lugar de encuentro con el mundo exterior, consigo mismo, con Dios y con la soledad misma. Sus soledades son muchas y sus causas son difíciles de definir. En los poemas no se refleja ninguna razón ni frustración concreta. Se refiere a ella como un estado interior constante que le acompaña y le ayuda a definirse. Es una realidad casi palpable, dotada de cualidades de inmensidad, y que tiene su «tamaño». La experiencia de la soledad destaca sobre todo en las obras de madurez, pues *PS* y *FB* llevan esa marca de la soledad humana entre las gentes y ante Dios. El poeta suele introducirla con cierta resignación y hasta se complace con ella. Esta valoración positiva toma origen en la plena aceptación de la soledad como estado del corazón. En el primer libro se llena de música, e incluso facilita oír la música del mundo y la presente en el fuero interno del hombre. Es «infinita» en “Mi soledad sonora”. Es también un estado de añoranza de Dios en la cuarta “Consideración ascética”. Puede ser preparatoria, como un lugar de encuentro en “Meditación de la Soledad de María”: «a fuerza de soledades,/ le estoy haciendo morada./ (...)/ su soledad preparada/ para la gran compañía».

Dentro de *FB* el poeta se siente solitario hasta consigo mismo en “Proclamación de la humildad”. Sus dimensiones se enriquecen en “Soledad 1”, porque sirve para abrirse a la belleza del mundo, a la propia interioridad:

¡Soledad para estar con el lirio!  
¡soledad para estar con el viento!

¡Soledad para el dulce martirio  
del pensamiento!

¡Soledad en mí, sin ti;  
soledad sin mí, contigo;  
soledad de amigo  
que no vive en sí!

Por amor a la limpia verdad,  
por amor a la luz transparente.  
¡Soledad, para estar dulcemente  
con mi soledad!

(O, V, p. 27)

Esta experiencia humana no puede ser compartida en “Soledad 2”, donde el poeta lamenta no conocer el fondo de un ser querido y que éste tampoco pueda adivinarle a él, por lo cual las dos soledades se acompañan sin llegar una a otra. El mismo motivo de la intransferibilidad de ciertas experiencias aparece en “Soledad en la muerte”, donde la dimensión individual de la muerte humana resalta por llevarse a cabo en una soledad «infinita». Sin embargo, “Soledad 30” propone una visión positiva del estar solo, como espacio lleno de la presencia divina:

No le llames soledad  
a este andar con Dios en todo.

Llámale más bien un modo  
de inmensidad. (ibid., p. 45)

El poeta se encuentra a gusto con su soledad y, aunque le cause dolor, la afirma como factor clave de la existencia y hasta la protege.

#### **4.2.2. El anhelo de amor, luz y belleza.**

Varios autores señalan que hace falta distinguir entre la naturaleza de la angustia y sus medios de expresión en un *poeta maldito* y en un poeta explícitamente cristiano. Según B. Matteucci, cuando se elimina la procedencia y desembocadura de la inquietud, ella lleva a la desesperación. En otras palabras, se queda consigo misma. Entonces, en la obra

literaria Dios se convierte en problema filosófico y dolencia intelectual<sup>1097</sup>. Añade que la inquietud sin encauzar, se autoadora, se busca su poesía y hasta una *teología*, se convierte en *hamletismo*, o una especie de «dato estético»<sup>1098</sup>. En *El agustinismo del pensamiento contemporáneo* Pemán denuncia el lugar privilegiado de la perplejidad y la duda. Observa que en el pensamiento moderno la «consolidación por la angustia, y tomar las cosas con filosofía empieza a querer decir aceptar una angustia que se libera de sí misma por el solo hecho de ser entendida y de ser metida en cuadros mentales»<sup>1099</sup>.

Pemán no trata el dolor como una meta última. Su desesperación renuncia a ser rebelde porque cumple el papel de brújula que indica la dirección de búsqueda. En medio de todas las tormentas, el poeta encuentra un punto que siempre está vuelto confiadamente hacia Dios. El poeta sufre sus altibajos, sin embargo, sus *bajos* son más bien un viaje, «un tránsito, un paso, un episodio entre luz y luz» y no un estado definitivo<sup>1100</sup>. Las sucesivas experiencias de la presencia divina atraviesan su aparente ausencia y lo característico en este viaje es que no le detenga la oscuridad. Tal como observa con tranquilidad el ciclo de la vida y de la muerte en el ciclo día-noche y en las estaciones del año, ahora, con la misma calma, peregrina por las horas de abatimiento. Las inseguridades tienen lugar propio dentro de la economía de la paz. En un poeta cristiano, como lo fue J. M.<sup>a</sup> Pemán, esta paradoja del abatimiento es posible sólo cuando ya ha experimentado la luz, el equilibrio y el cumplimiento de sus anhelos. Entonces, al recordar el estado de iluminación, puede sentir el desconsuelo de ser privado de la plenitud. De hecho, no estamos ante la ausencia de un desconocido sino del *Otro* conocido. La añoranza es tanto más grande cuanto más se había experimentado antes la presencia del *Otro*, y entonces la posible melancolía y el dolor le conducen a Dios<sup>1101</sup>. Recibimos esta interpretación de mano de M. J. Rodríguez:

Dios no es el término de una indagación consciente o inconsciente, ni el resultado de una encuesta. Se busca “algo” que se tuvo, qué o quién no importa: se poseyó alguna vez y, de alguna manera, su ausencia o lejanía -e incluso su cercanía inasible- revierten en esa inquietud que cuando no es esperanzada, quisiera serlo. (...) La más de las veces se trata de la certidumbre de haber perdido algo de valor con el sentimiento hondo que suele acompañarla; de la inquietud por algo entrañable, íntimo y cotidiano a la vez, por algo semejante al recuerdo de un viejo conocido que vuelve a la memoria y que suscita de repente el deseo de que toque a nuestra puerta o aparezca a nuestro lado<sup>1102</sup>.

---

<sup>1097</sup> En F. Castelli: *La literatura de la inquietud*, Madrid, Studium, 1968, pp. 8-10.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 22. Resume el autor: «Que la creatura desee y que su deseo no conozca límites no es un mal. Es un bien. Pero es un mal el que este deseo se haga fin en sí mismo». *Ibid.*, p. 25,

<sup>1099</sup> *Op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>1100</sup> H. Urs von Balthasar: *El cristiano y la angustia*, Madrid, Caparrós, 1998, p. 49.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>1102</sup> *Dios en la poesía española de posguerra*, pp. 49-50.

Matteucci también admite esta dimensión de volver a lo que ya se tuvo y se ha perdido. Entonces un poeta cristiano se plantea el deseo de reencuentro y la *vuelta a la patria*. Su inquietud puede convertirse en «el itinerario hacia la esperanza»<sup>1103</sup>. Asimismo, Dios en Pemán es al mismo tiempo alcanzado y perseguido. La conciencia de lo relativo de sus tormentas y de la mirada fija en la venida de otra luz se ilustra en “Soledad 13” (FB):

¡Cómo te prueba hoy la angustia,  
corazón!

Cómo temes la contienda  
que mañana vas a ganar,  
(...)  
No importa: yo sé que son  
tus heraldos, Plenitud. (O, V, p. 35)

La angustia es entendida por el poeta como un anuncio inequívoco de la plenitud. Así en la obra citada, *Dios en la poesía española de posguerra*, se justifica el ansia por ella como respuesta a la estructura interna y previa del poeta:

el hombre SIENTE la obligación de buscarla, y hay además indicios de una convicción: la de HABER SIDO CREADOS PARA ESA PLENITUD, aunque el hombre que cantan algunos de estos poetas sea consciente, a la vez, de su limitación y contingencia, de su poder dejar de existir inesperadamente<sup>1104</sup>.

La esperanza de llegar a la meta, que hace soportable el dolor, tiene su lugar destacado también en la poesía mística española, como señala H. Hatzfeld<sup>1105</sup>. Instintivamente, la melancolía se aprecia como un estado de estancamiento. En el fenómeno de la poesía religiosa dolorida, la melancolía ante lo infinito se revaloriza:

La melancolía auténtica no niega el Misterio, no puede negar lo que sólo teme. (...) [Intenta] salvar todo lo positivo (...) y toda la grandeza que hay en su afinidad con lo infinito, aunque más de una vez la frustración hunda sus tentativas. Anhelos, nostalgia y búsqueda de salvación, incluso en clave melancólica, conducen a Dios<sup>1106</sup>.

Las tensiones que el poeta experimenta no conducen a dudar de la existencia divina. No se plantea la cuestión de ser o no ser de Dios, sino la de estar o no estar a la altura de la respuesta al amor. Revela una tristeza que no se convierte en absoluto para sí misma, sino

---

<sup>1103</sup> En F. Castelli, *op. cit.*, pp. 9,24.

<sup>1104</sup> *Op. cit.*, p. 224. Las mayúsculas son de M. J. Rodríguez.

<sup>1105</sup> *Estudios literarios sobre mística española*, p. 163.

<sup>1106</sup> M. J. Rodríguez, *op. cit.*, p. 225.

que busca su explicación, que desemboca en la cercanía de Dios en la poesía<sup>1107</sup>.

Las muestras de sed, nostalgia o inquietud en unas pocas ocasiones llevan una marca melancólica a lo A. Machado. Por regla general, Pemán acentúa la dimensión positiva de tener un anhelo que, aunque doloroso, es inseparable de la existencia humana y testimonia la presencia de un amor que llama hacia sí, y en los poemas que abordan la búsqueda de la luz o de la belleza, esa búsqueda a menudo ya contiene a Dios.

Desde la juventud del poeta suelen reiterarse las muestras de sed por la belleza indefinida en “Añoranza de la clara poesía” (*O*, XVI, p. 446) o “Sinfonía de primavera”, y por la personal en “Plegaria a la Virgen” (*VS*), donde el sujeto lírico va «en busca de un amor grande y divino» que identifica con la belleza divina: «esa divina hartura/ de Amor y de Hermosura,/ que el corazón ansía». También en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” y “Proclamación de la sencillez” (*FB*).

Se concreta en *NP* la necesidad de elevarse por encima de las limitaciones de experiencias tangibles. Encontramos en “Peregrinar y soñar”: «que en la vida es anhelar,/ más bello que conseguir»; “Lección de vida”: «profunda/ ansia de la vida y de amor», «anhelo infinito», el alma «abrasada/ en un anhelo encendido»; “Salmo de pasión y dolor”: «¿Para qué trato/ de apagar esta hoguera que en mí arde?»; “Aquí me tienes lector”: «Por eso busco en el Arte/ lo que el alma anhela y siente». Aumentan estos acentos en *RR*, en “El anhelo de Castilla”, “Entre los geranios rosas”, “¡Aquel rondar de unas palomas!”, “La fuente que huía”. Los tres últimos poemas abordan la nostalgia de una lejanía indefinida. Citamos más ejemplos del libro:

Y yo he jurado bogar  
hacia la canción extraña,  
que algo me dice que allí  
está la playa dorada...  
¡La que no han visto mis ojos  
y ha adivinado el alma!      (“Ya mi galera de oro”, *O*, XIV, pp. 98-99)

¡Qué poco de mi ser toca esta tarde  
la tierra seca y dura! ¡Todo yo  
soy un afán inmenso de infinito!

¡Afán de ir en vuelo  
hacia esa luz que asoma tras el sol!  
¡Afán de deshojar la tarde toda,  
como una rosa, para ver a Dios!      (“Afán”, *ibid.*, p. 106)

---

<sup>1107</sup> K. Rahner en M. Martín Pérez: *Quevedo: aproximación a su religiosidad*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980, p. 162n.

Hilo rayos de lucero  
y rayos de luna clara,  
sin otra devanadera  
que el anhelo de mi alma.

(...)

Sólo sé que allá, muy lejos,  
alguien me quiere y me llama... (“La infanta jorobadita”, *ibid.*, p. 133)

Coinciden distintos versos que identifican la nostalgia con alguna llamada de amor. En “Afán” es Dios a quien se persigue detrás de la luz. En *SDM* destaca en “Miradores” el ansia de volar, de la perfección y del autodomínio en “Mar”. Incluso *BSC* se convierte en escenario de suspiros nostálgicos en “Fuente”, “La hora definitiva”, “Media noche”, o “La calle Lope de Rueda”:

¡Cómo gritaba, en el fondo,  
cómo gritaba mi anhelo,  
que era aquél muy poco cielo  
para aquel dolor tan hondo! (*O*, XIV, p. 341)

El deseo de traspasar fronteras en *PS* ocupa un lugar destacado en la tercera, cuarta y sexta “Consideración ascética”, “Conciencia de mi libertad y mi ser”: «el hambre sin fin de los luceros». El anhelo y su cumplimiento coexisten en “Oración”: «porque tengo la sed y agua juntas». El poema “Cuerpo” aborda el ansia de plenitud y perfección: «Yo muero de hambre y sed por encontraros», a veces en oposición al cuerpo y otras veces compartido por él:

Nunca te engañen, Alma,  
en tu ambición de libertad y anchura  
tu insensata locura  
y tus vagos anhelos  
de ser aire en los cielos  
(...). (*O*, V, p. 207)

La séptima “Consideración” habla de la disposición de buscar a Dios, cuya venida al final se acompaña de la imagen de luz:

Te busqué entre las cosas  
como un soplo de viento  
entre las cañas del tragal dorado.

Te busqué por los cielos  
como la luz que llena los espacios.

Por el mar te busqué como el murmullo  
sin principio ni fin; por el arcano  
de mi ser sin quietud, como el deseo  
sin nombre; (...).

Y un día cuando yo no te buscaba,  
en mi retorno desilusionado,  
Te cruzaste conmigo suavemente  
y me diste la paz como un honrado  
labrador, por la tarde, en la vereda,  
con todo un sol maduro de crepúsculo  
sobre la curva lenta de la mano. (*ibid.*, p. 190)

Una nostalgia irrefrenable aparece en la serie de “Poesía humana”, en “Madrigal”, “Soneto 2”, “A una mujer que le tenía miedo a la vida”. Entre otros poemas destaca “Cántico de la amada”, “Salmo del mar”, “Canción en loor de la perfecta discípula”, “Anhelo y límite”, “El herido”, “Soledad 10” (*FB*). En “Gritos” (*FB*) y “Dolor” (*FB*) la sed es una brújula que apunta a su objeto: «el dolor mío/ tiene nombre de Dios». El *yo* lírico, que es amador de la vida, nunca se sumerge en una congoja radical porque el mismo mundo exterior no se lo permite. Será justificado afirmar que a lo largo de toda la obra del poeta, se da este fenómeno pendular entre la experiencia de plenitud y su aparente ausencia que la hace desear todavía más.

#### **4.2.3. El blando dolor.**

Otro de los paradigmas de la obra pemaniana es el enfrentamiento optimista con los sentimientos dolorosos. Por un lado, describe el mundo sostenido por Dios que le llena de alegría pero, por otro, expresa cierta zozobra que no intenta suprimir. En numerosos versos da a conocer que experimenta tensión y está lleno de un extraño dolor que sorprende por ser «blando» y aceptado. El dolor que siente no se refiere a ningún aspecto físico ni psíquico concreto, sino que surge a raíz de anhelar la plenitud. El amor inseparable del dolor afecta a todo tipo de relaciones amorosas. La presencia de una herida a menudo se contrasta con la paz traída por el encuentro con Dios. El dolor atraviesa el amor humano por la inevitabilidad de que algunas esperanzas fuesen frustradas en la serie de “Canto libre”, en “Epigrammata erótica” u “Otoño”, y también en “Soledad 29” (*FB*). Asimismo, la creación participa en la lógica del amor dolorido: “En el poniente de oro”, “Ella y la

lluvia”: «el aire tiene un joven/ y tierno despertar de angustias» (*O*, XIV, p. 190). El sol *hiere* las aguas marítimas en “Salmo del mar” y “La tristeza del padre mar” (*RR*). En “Mi soledad sonora” (*PS*) encontramos una «herida azul de cielo claro».

En los versos folclóricos el poeta recurre a la imagen de la pena con los procedimientos típicos de cantes populares. La personifica como un ser querido, que bien se queda o se va<sup>1108</sup>. En este contexto, a una amada se le identifica por la pena, pero su *partida* provoca los mismos efectos:

¡Quédate clavada aquí!  
pena de mis dulces quejas;  
quédate, que si me dejas,  
no sé qué será de mí.

No quiero que se consuele  
esta pena que es mi vida,  
(...)  
quédate pena bendita,  
pena que lloro,  
en la tristeza infinita  
de los ponientes de oro. (*OC*, I, p. 769)

Esta imagen vuelve años más tarde en “La Pena” de *FB*, como quintaesencia de la soledad:

cuando me queráis nombrar,  
porque tengo el alma llena  
de una soledad morena  
y de un amor desconsolado,  
no me llaméis apenado...  
llamadme la misma Pena. (*O*, V, p. 51)

La pena se vuelve algo familiar e inseparable de la identidad del poeta. La vive de una manera consciente como *su* pena y *su* soledad.

El poeta menciona la presencia constante del dolor, a menudo vertido en versos, en “Canción de vivir muriendo”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”: «Cada estrofa es una honda/ con que lanzo al infinito/ mi lamento», «esta insólita tristeza/ sin motivo», «la palabra que es acento/ y es dolor»; o en “La fuente que huía” (*RR*): «voy cantando y voy gimiendo», «herido y prisionero». Permanece callado en “Doce fragmentos apasionados 3”: «Ser para todo sonrisa.../ para mí solo, dolor» (*OC*, I, p. 683). La sensibilidad física al dolor es un destello del dolor del alma en “Cuerpo” (*PS*). Para el poeta, la experiencia del

---

<sup>1108</sup> K. Vossler: *La soledad en la poesía española*, Madrid, Visor, 2000, p. 90. M. I. López Martínez, *op. cit.*, p. 395.



dolor causado por la ausencia de respuesta de Dios es más real que el mundo mismo. Los poemas de juventud abordan el concepto de vivir por el dolor a quien se ama, como en el soneto “Yo no quiero morir” (*O*, V, p. 278). Dentro de los mismos moldes clasicistas, la presencia de la herida confirma la autenticidad del amor y ayuda a dirigirse a Dios en “Resignación” (*VS*). Además el dolor paradójicamente *cura* el corazón y enseña:

Tú, sólo, Dios y Señor,  
Tú, que por amor me hieres;  
Tú, que con inmenso amor,  
pruebas con mayor dolor  
a las almas que más quieres.  
(...)  
Yo no me quejo, Señor;  
yo sé que es goce el dolor  
si se sufre por amar,  
y el padecer es gozar  
si se padece de amor.  
(...)  
porque sufrir es curar  
las llagas del corazón  
(...)  
por tu bondad y tu amor,  
porque lo mandas y quieres,  
porque es tuyo mi dolor...,  
¡bendita sea, Señor,  
la mano con que me hieres! (*ibid.*, pp. 139-142)

La convicción de que el auténtico amor requiere sufrimientos se reitera en “Salmo de pasión y dolor” (*NP*): «me gozaré en pensar, pues por Ti peno», «y haya mi rostro, en el dolor curtido,/ la dulce paz y la serena calma», «el alma torturada», «Mi carne es carne de dolor», etc. En contraste se enumeran las cualidades divinas de paz, alivio y belleza. Con una forma renovada de expresión en la octava “Consideración” (*PS*), la herida del amor es un lazo con Dios:

Lleva hacia Ti los soplos de este viento.  
Llámame este deseo hacia tus plantas  
sin quitarme del todo este deseo.  
  
Cura esta herida de mi cuerpo impuro...  
¡pero el dolor que queda, no lo cures,  
porque sepa, siquiera donde estuvo! (*ibid.*, p. 191)

Dentro de *FB* “Proclamación de la exactitud” combina varias expresiones del dolor producido por la dureza de la razón humana: «melancolía», «duelo», «tristeza», «infinita

amargura», «dolor infinito», en contraste con la alegría de la verdad divina. A veces no se explica su fuente, como en “Soledad 10”:

¡y en lo hondo del corazón,  
mal curado de su encanto  
-agua que aún llevaba el río-,  
aquel llanto  
sin razón! (O, V, p. 33)

El agotamiento y falta de paz en “Soledad 13” contrasta con la seguridad del próximo consuelo. En “Presencia de Dios” la herida coexiste con la alegría, y de alguna manera detrás de ella se esconde el amor divino: «Se llega a Dios por todas mis heridas» (*ibid.*, p. 258).

Sorprendentemente, la adjetivación positiva introduce una valoración nueva del dolor. Ya hemos dicho que el concepto de «blando dolor» es muy propio de Pemán. En “Resignación” (VS) el dolor blindo ante los contratiempos de la vida, pero al mismo tiempo el sujeto lírico se vuelve todavía más vulnerable ante el amor divino: «es muy dulce padecer», «la dulzura del dolor». Además expresa confianza: «sé que me has de dar/ consuelo». “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP) parte de la «herida de amor» de Cristo en la Cruz. El sujeto lírico desea compartir la «dulce herida» como expresión de amor. Otros ejemplos se hallan en “Ofrenda del amor ante el mar”: «mirar la vida con ese blando dolor»; “Canción votiva”: «dolor sereno»; “El traje alquilado”: «el dolor manso y callado de la vida». En PS el dolor tiene propiedades curativas y es aceptado en la cuarta “Canción mística”: «mi amistad con un blando dolor». En “Romance de la verdadera pasión” el sufrimiento se vive en la paz, por ser producido por «las tibias manos blancas/ de Dios». En FB encontramos el «dulce martirio» del pensamiento (“Soledad 1”).

#### **4.2.4. La inmensidad llama a la inmensidad.**

Dentro del ser humano se abre una profundidad abismal. El poeta a menudo se compara a un «pozo», un «abismo», o describe la dimensión inconmensurable de sus experiencias. A menudo en la imagen del pozo interior aparece el agua en el fondo. En NP su «pobre forma vacía» se llena del amor humano y en “Canción vulgar” sus sentimientos son *hondos*. En “Salmo de pasión y dolor” encontramos: «Con ansias locas/ me llama con

su vértigo el abismo». La hondura del alma aparece en “Nocturno de primavera en Sevilla” (*OC*, I, p. 451), “Yo me asomé al pozo oscuro”. “Mar” plantea la inmensidad interior humana que presiente la inmensidad de la vida divina:

¡Cómo te me has entrado por el alma  
despertando en sus ángulos más hondos,  
como en una cisterna, largos ecos  
sonoros de un profundo más allá!      (*O*, XVI, p. 453)

En la “Poesía humana” siente una «turbación honda» (“Soneto 3”) y «los abismos de mi ser» (“Soneto 5”). La imagen de la profundidad humana abunda en *FB*, en “Soledad 13”: «honda desesperación»; “Soledad 10”: «en lo hondo del corazón»; “Soledad 14”: el «pozo/ que llevo dentro»; “Oración por una pecadora” («las honduras del alma»). Un niño en “El nieto” supone la aparición de un nuevo «abismo» en el mundo, además: «que es la hondura del amor», «como el cielo profundo».

Al hablar de la inquietud, el poeta la nombra como la «sed» o el «deseo». Se refiere a sí mismo en categorías de abismo, así que el dolor también adquiere cualidades abismales. El poeta experimenta en sí una dimensión infinita y descubre que sólo la infinitud divina puede saciarla. Está convencido de una presencia que nunca cesa pero a veces es imperceptible en el nivel sensorial y, por tanto, produce la sensación de ausencia aunque ésta no se diera. En numerosos poemas habla de lo infinita y honda que es su añoranza y desesperación (“Proclamación de la exactitud”, “Nocturno V”, “Tres cantares”, etc.). Por una parte, el *yo* lírico por dentro se siente sin fondo, pero al mismo tiempo es la inabarcabilidad de Dios lo que indica el objeto de su anhelo. Presiente que sólo la grandeza divina es capaz de llenar la grandeza humana. Los *tamaños* de las dos inmensidades, la divina y la humana, se corresponden.

En “Los cuentos eternos” (*NP*), lo que en *PS* expresará con más claridad aquí se vislumbra ya en la idea de que el objeto del anhelo se conoce por el anhelo mismo y por sus rasgos. Así, recurre al disfraz de cuentos de hadas para indicar al amor como meta donde coinciden todos los anhelos. Plantea que el despertar de los deseos es una de vías de diálogo de Dios con el hombre:

¿Por qué apenas comenzadas  
las jornadas traicioneras  
de esta senda dolorida,  
soñamos ya con las hadas  
y castillos y quimeras

que no existen en la vida?  
 (...)
   
y ya un anhelo divino
   
le va en el pecho cantando
   
una leyenda de amor,
   
y ya va el alma soñando
   
con una vida mejor.
   
(...)
   
en ese anhelo de amores,
   
que es una llama de fuego,
   
y es un aroma de flores,
   
y es un dejo soñador,
   
y es un anhelo divino
   
que alumbra nuestro camino
   
como una estrella de amor. (O, XIV, pp. 56-57)

Especialmente *PS* explica la sed humana como un nombre divino. En “Advenimiento”, al verso: «Cuando ya estén vacíos los ojos insaciables/ del Deseo», le sigue el anuncio de la venida divina. También en “Ante-conocimiento de Dios” el «Deseo sin paz» indica su meta que ya es conocida y es objeto de amor («presentido y amado»). La identidad de Dios se conoce por el contraste de Su ausencia, como en “Por el viento en la noche”: «Tu amor lo he conocido/ por esta sinrazón de mi tristeza»; en la primera “Consideración ascética”: «Hay algo que te anhela/ en cada anhelo y en cada pasión»; en la tercera: «Dolor para las cosas infinitas:/ para las que es el corazón pequeño»; o en la cuarta, donde el abandonado poeta alza sus quejas: «mi voz,/ arrastrándose a ti». La ausencia y el anhelo que habla de por sí resalta sobre todo en “Señor, yo sé de la belleza”:

Señor: yo sé de la belleza  
 Tuya, porque es igual  
 al hueco que en mi espíritu  
 tiene escarbada la inquietud sin paz.

Te conozco, Señor, por lo que siento  
 que me sobra en deseo y en afán:  
 ¡porque el vacío de mi descontento  
 tiene el tamaño de tu inmensidad! (O, V, p. 180)

Vemos la imagen del *hueco* humano diseñado para ser llenado con la presencia divina. El poeta recurre a esta idea en “Soledad 2” de *FB*:

No hay para mi sed engaño  
 ni medida a mi medida;  
 ¡ni hay beso y calor de vida,  
 soledad, de tu tamaño! (ibid., p. 28)

La causa de su «agonía» se justifica en este poema como el anhelo de la «verdad». Y en la posterior serie de “Poesía sacra”, en poemas como “Dios”: «Regaré mis medidas como riega/ la sed del surco abierto Tu derroche»; y “El poeta, sacerdote”:

un hueco claro y lento  
que quisiera tener- ¡oh temerario intento!  
el tamaño de Dios. (ibid., p. 264)

### 4. 3. El tiempo.

#### 4.3.1. La valoración positiva del tiempo.

El poeta respeta la existencia del tiempo, como resume “In memoriam”: «De la tarde a la aurora/ todas las horas fueron mis amigas» (*O*, I, p. 102)<sup>1109</sup>. A veces enumera distintas épocas del día o del año a lo largo de un solo poema. Gracias a este procedimiento da más envergadura incluso a un contenido breve y favorece la condensación del tiempo en el poema. Presenta también al ser humano como peregrino por el tiempo, con sus épocas y ciclos. En diversos poemas nos encontramos ante la dualidad del sentido del tiempo. Tanto el tiempo estacional (primavera, estío, otoño, invierno) como el ciclo madrugada-mediodía-tarde-noche, aparte de describir el entorno real, a menudo simbolizan un ciclo interior del poeta. Se trata de ciclos a corto y a largo plazo, pues se refieren tanto a la vida entera, a las oleadas de crisis y alumbramientos, como al proceso de experimentar el amor de Dios. Este hábito de proyectar el ciclo temporal del mundo sobre los estados anímicos de un poeta se califica como natural por M. J. Rodríguez:

La contemplación del ciclo de las estaciones conduce a la sensibilidad poética, forzosamente a enfrentarse con la temporalidad en sí (...). En cualquier trance de su existencia, el hombre pasa de la temporalidad que le circunda a su acontecer íntimo, sin darse cuenta, sin advertirlo; el hombre -sobre todo el poeta- fluye a través de dos “tiempos” que se hieren mutuamente, porque cada uno quiere prevalecer sobre el otro. (...) [Es] lógico que el proceso de esa evolución registre nostalgia, cansancio y fugas (hacia el abandono, hacia el sosiego y la ilusión, hacia la recuperación y hacia la melancolía). Y es lógico que ese desarrollo admita aquella analogía “estacional”, en

---

<sup>1109</sup> Cf. *O*, I, p. 111.

cuanto que es proceso vivo e inevitable como el ciclo de las estaciones, y el hombre (...) siente la obligación de interpretar sus estaciones<sup>1110</sup>.

Según W. Grenzmann, un poeta de planteamiento cristiano no habla «solamente de la eternidad sino del tiempo, y de los tiempos, en el cual solamente se plantean y se cumplen las misiones concretas. (...) La objetividad del orden creado por Dios ocupa por tanto en la poesía cristiana un primer lugar, es reconocida como medida y ley»<sup>1111</sup>.

#### 4.3.2. Ciclos de la vida humana.

El poeta se somete a las leyes del tiempo. Así, en “Una limosna” (*RR*) en la vida disfruta de «mañana», «tarde» y «noche». En “Ocho canciones de amor” habla de las edades de la vida y del amor humano. Introduce marcos temporales: «amanecer», «mediodía», «Hora es», «noche», «ayer», y alude al futuro (*O*, XIV, pp. 171-172). El concepto de “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” se agrupa en torno a varias dimensiones espacio-temporales. Así, habla de «hoy» *versus* «mañana», hay referencias temporales al presente y se vislumbra el futuro («alba»). Podemos interpretarlo como las épocas del tiempo, o las de la poesía. El juego entre la noche y el día refuerza el entrecruzamiento de imágenes de luz y oscuridad, el balanceo entre «luz y sombra». Como resultado, nos ofrece una poesía del *atardecer*, esa zona intermedia que oscila entre la exactitud-luz, y la inasidera infinitud-niebla. El mismo umbral se refuerza por las imágenes de una sirena medio escondida en el agua o: «rosa blanca sobre el filo/ de una tapia soleada». En *BSC* recorre el barrio en un tiempo definido, así a “Villancico del sol de las cinco” le siguen “Las seis”, “Tarde”, “La hora definitiva”, “Noche”, “El barrio con luna”, “Media noche”. Este procedimiento proporciona una estructura circular al libro.

En “Canción del ser inmóvil” encontramos: «primaveras», «alba», «tarde», «mañana», «mediodía» (*O*, XIV, p. 180). Los ciclos temporales determinan el amor humano, pero también explican distintas etapas de conocimiento de Dios, como en “Cuatro canciones místicas 4” (*PS*), donde el sujeto lírico buscando al amado recorre las épocas del día: tarde, aurora, mediodía, y «noche cerrada». El amor divino tiene sus fases en “Conversión” (*FB*). *FB* destaca por la mezcla de tiempos. “Soledad 9” introduce el eje de

---

<sup>1110</sup> *Dios en la poesía española de posguerra*, p. 224.

<sup>1111</sup> *Fe y creación literaria*, p. 188.

día-noche-muerte. “Soledad 11” aborda el transcurso temporal interior. El poema es simétrico en cuanto que una parte se refiere al pasado y la otra al futuro:

Vibrantes se quedaron mis sentidos  
de los nardos de ayer.

(Lo que daba a los soplos perdidos  
del viento que pasa, quiero darlo al Ser.)

De violas moradas  
tengo ceñida la memoria,

(Lo que daba a esas nada  
de luces que vuelan, quiero darlo a la Gloria.)

Me humillaré de mi apartada vía.  
Me humillaré de mi liviana flor.

(...)  
(Sólo te guardaría,  
Señor, aquel acento que tenía la voz de mi ternura.) (O, V, p. 34)

“Soledad 13” distingue entre un pasado sin vigencia ya, el «hoy» del corazón vacilante y la afirmación de la fe en una «mañana» mejor. “Soledad 15” alude a la existencia de veranos e inviernos en el simbólico jardín interior. Coexiste el presente con el futuro en “Hijas”. En “Soledad 21” el sujeto lírico se *casa* con: «alborada», «recuerdo», «esperanza», por tanto concilia el pasado, el futuro y el presente del «sol de mediodía». “Andante apasionado” combina las expresiones de «hora», «futuro», «aurora», «tarde», pero refuerza la dirección hacia el futuro. En “Las hijas en el estío” la vida humana se representa como un canto que de lejano pasa a ser cercano:

porque ha cantado una voz  
(lejana y dulce cantaba):  
-Un amor que no es amor  
-¡ay, las doncellas!-  
se prepara a ser el amor.

(...)  
Porque ha cantado una voz  
(cerca y segura cantaba):  
-¡Un amor que no era amor  
-¡ay, las doncellas!-  
ha empezado a ser amor! (O, V, p. 109)

El pasado se valora positivamente sobre todo como fuente de inspiración en “Aquí me tienes lector” (NP) o “Artesanía”. En el temprano poema “De regreso” el transcurso del tiempo es irreversible y el poeta se distancia ante su propia infancia (OC, I, p. 772). Unas

décadas más tarde en “Retorno. Paz” (*FB*) el recuerdo de la infancia devuelve la esperanza de luz e inocencia. El legado de la madre influye en el presente del poeta que de alguna manera siente continuar su vida (“En la muerte de mi madre”-*PS*).

La necesidad de procesos en la vida humana destaca en el uso de expresiones: «ya», «retorno», «vuelta», etc. Encontramos ejemplos en “De regreso”, “Conversión”: «Ya nació el alma mía»; en “Ya no”: «Ya soy un mundo sin sol./ Ya no puedo enamorarme» (*O*, XIV, pp. 227-228); “Poesía”: «No me quedaba lazo ni atadura». Todo se renueva en un proceso en “Dentro de mi corazón”:

Empieza, otra vez, la vida.  
Recién nacidas las horas,  
vuelven a danzar su eterna  
danza de luna y de sol.  
(...)  
Y vuelve a ser transparente  
el mundo, lleno de gracias  
y de inocencias, y yo  
vuelvo a sentirme desnudo  
dentro de mi corazón: (...). (*O*, XIV, p. 161)

Especialmente *FB*, libro publicado cuando el poeta tenía casi 50 años, indica la culminación de varias experiencias. De alguna manera lo marca el subtítulo de “Las flores del bien-Retorno a la vida sencilla”, el título “Retorno. Paz” y los versos de “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas”: «De retorno estoy de todas/ las cosas que me tenían». Lo observamos en “Soledad 7”: «Ya empieza a entrar en razón»; “Soledad 17”: «Toda está ya sin tortura/ -primavera», o “Soledad 28”:

Ya estoy en mí muerto.  
Ya muda mi voz.  
Ya soy todo espera.  
Ya estoy abierto  
-¡rosa nueva de Dios!-  
para hacerte otra vez, Primavera. (*O*, V, pp. 43-44)

Los versos de re-comienzo surgen también en “La hija en los trigos”: «Ya no tengo, muerte, yo/ al filo de las tijeras/ por enemigo»; “Sinfonía”: «he vuelto a comenzar»; “Ya, transfigurado”, “Hijas”, “Balada”.



### 4.3.3. Imágenes del alba, mediodía y atardecer.

El sol que reaparece cada día refleja la idea de novedad, como en “Canción del ser inmóvil” u “Ocho canciones de amor”:

Todo es lo mismo que ayer:  
la luz del amanecer,  
obrero alegre del día,  
se ha parado en la alegría  
de un altísimo fervor. (O, XIV, p. 172)

Ya desde el principio el amanecer se convierte en símbolo del renacimiento interior provocado por la gracia divina. En “Optimismo” origina alegría: «¡Llorar! ¡Cuando en el alma renace cada día/ la aurora de la Gracia que nos legó el Señor!». La muerte también se presenta como un amanecer de una vida nueva: «todas son auroras..., ¡hasta la misma muerte!». El amanecer en la muerte como reencuentro con Dios se repite en “Cuerpo” (PS). “Conversión” presenta la vuelta a Dios como un despertar de un nuevo día. También representa Su venida en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. Es tiempo de recomenzar con alegría después de la noche en “Poesía”. La felicidad interior se expresa en “Introducción al canto libre”: «Todo, en oro y en rosas, amanece/ dentro y fuera de mí», y se renueva la poesía en «un canto nuevo y audaz». La misma poesía necesita ser iluminada por la luz del alba en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”.

PS explota en la octava “Consideración” el motivo del alba interior como apertura a otra venida de Dios y el renacimiento de un amor humano más puro. La gracia gratuita relacionada con alegría, claridad y perfección viene con el «sol de la mañana» en “Inspiración y Gracia”. “Salmo de las campanas...” empieza con el amanecer, tiempo de esperanza y confianza: «Es el momento/ de la sana alegría sin motivo/ de la inocencia y la niñez», «la gracia infantil de la mañana». Este dinámico despertar a la vida une la fuerza y la delicadeza:

Parece  
que, al asomarse el alba enrojecida,  
por la cumbre, entre nieblas escondida,  
la tierra se espereza, y se estremece  
en sus entrañas, la Vida... (O, III, p. 324)

En *FB* el amanecer trae perdón y olvido del pasado en “Soledad 10”: «Visitado fui de anhelos/ la mañana del perdón» (*O*, V, p. 33). Atenúa inquietudes nocturnas, renueva la actuación divina y paz en el sujeto lírico en “Presencia de Dios”.

El mediodía connota la plenitud de la creación, de inspiración, de amor o de gracia interior. Es una época de máxima luz y exactitud de contornos. La perfección del mundo creado se revela simbólicamente en “Mediodía”: «la perfección serena y concluida», «hora rotunda de azul», «arco de oro de sol, puro y perfecto» (*OC*, I, p. 705). La plenitud de la dimensión física del hombre se refleja en “Cuerpo” (*PS*): «gracias del mediodía:/ precisión y armonía,/curvas serenas y perfiles claros». Señala que todo en la creación es bueno como lo fue al principio en “Canción del ser inmóvil” (*O*, XIV, p. 180). También el amor alcanza una «madurez de mediodía» en “Ocho canciones de amor 6” (*ibid.*, p. 181). Una gracia perfecta puede llenar la poesía en “Añoranza de la clara poesía”: «¿Por qué locura el sol del Mediodía/ dejé por estas brumas?» (*O*, XVI, p. 446). En *FB* indica la bendición divina sobre la poesía en “Proclamación de la sencillez”: «La alta luz de mediodía/ viste de luz mi ilusión», «la tranquila entereza/ del azul de mediodía». En “Oración por una pecadora” simboliza la plenitud alcanzada en la muerte. Expresa la perfección del presente y de la gracia en “Soledad 21”:

Cántame la gala, sol:  
que voy, sol del mediodía,  
a morir de tanto amor. (*O*, V, p. 40)

El atardecer que anuncia la muerte puede despertar temor por lo desconocido, como en “Es tarde y tengo miedo” (*OC*, I, p. 768). No obstante, predomina la imagen positiva del atardecer que facilita el contacto con el infinito, trae paz y amor, como en “Marina” (*ibid.*, p. 745) y “Hermandad de la tarde”. Es revelación de secretos en “Idilio” (*ibid.*, p. 747), hora de desprendimiento de las ambiciones vanas en “Renunciación” (*ibid.*, p. 737). Es tiempo de oración en “Romance del rayo de sol” (*RR*) y esperanza en “Mar de Cádiz”. Puede también simbolizar falta de claridad o un tránsito en la poesía en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, o un estado de abatimiento en “Ya no”: «Ya soy un mundo sin sol./ Ya no puedo enamorarme» (*O*, XIV, p. 228).

La puesta del sol se presenta como el día que se va *muriendo* en “Resignación” (*VS*), “El Amado en el jardín”, “Así siempre”, “Ocho canciones de amor 4”, “Tierra y cielo”, “Romance del último amador”, “¿No te recuerdas de aquel día?”, “Soledad 5” (*FB*). La imagen de la muerte a veces se refuerza con la *sangre* del sol poniente, como en

“Balada de la dudas del lego” (RR): «la tarde que muere sangrando/ los últimos rayos bermejos del sol». En “Ofrenda del amor ante el mar” el desangrarse del sol es paralelo al desangrarse del *yo* lírico, como símbolo de una herida interior. Al contrario de “Soledad 8” (FB), donde la naturaleza se *apaga* y *muere* mientras que por contraste, dentro del sujeto lírico despunta algo nuevo:

Sentí el alba en mi ilusión  
cuando la tarde moría.  
Tú también tienes tu día,  
tuyo solo corazón.  
(...)  
¿O el profundo  
eco impaciente y perdido  
del campo en la lejanía,  
era la voz del olvido  
de Dios, que apagaba el día?

Se moría,  
lejano, el sol, encendido.

Me llenaba la ilusión  
una luz prometedora. (O, V, p. 32)

Es tiempo de liberación de las cargas internas, cuando los contornos se ablandan y el sujeto lírico se rinde para esperar con las manos vacías. O cuando remite al poeta al perdón y a la salvación. Ese atardecer trae la sensación de tregua en las luchas interiores infructuosas y al mismo tiempo hace esperar, como en “El Amado en el jardín”. Pone fin a las tentaciones y hace ceder sitio a Dios en “Romance de los siete pecados capitales” (PS). Ilustra procedimientos de la pedagogía divina tal como la entiende el poeta. El crepúsculo simboliza el agotamiento del esfuerzo humano por buscar a Dios, pues cuando se pone el sol el sujeto lírico se rinde. Entonces Dios le sale al encuentro de manera inesperada, como en la sexta y séptima “Consideración” (PS). Es un paso de la pasión a la paz en “Ya, transfigurado” (FB).

#### 4.3.4. Las estaciones del año y las estaciones interiores.

La primavera en algunos casos aparece en una nota circunstancial: “Fuente” (BSC), “En aquella tapia larga”, “¿Por qué te han dejado en casa?”, “Soledad 12” (FB). En los

versos populares se introduce personificada, como en “Pérgola” (*SDM*), “Elegía corta de la Primavera” (*BSC*), “Cuando todos se hayan ido” (*RR*). Este último poema todavía echa mano de la imagen primaveral al estilo de Juan Ramón Jiménez, con dolorido aire de melancolía. Sin embargo, la imagen genuina de Pemán tiene resonancias positivas. Significa exuberancia y una renovación constante, es la espontaneidad y la belleza. El poeta menciona a menudo estas notas como primavera del corazón humano. En “Sinfonía de primavera” simboliza una alegría sencilla e irreparable (*OC*, I, p. 270). Representa la continúa renovación en “Salmo del mar”. Provoca asombro en “Anhelo creador” y “Dios”.

Aparece como estación llena de música y algo divino en “Se iba el pensamiento mío” (*RR*) y “Canción del ser inmóvil”. Llega a simbolizar la gracia divina dentro del ser humano que se renueva interiormente en “Canción de ser como mayo” (*O*, XIV, p. 215). El canto se llena de ella en “Andante apasionado” (*FB*), y se muestra como expresión indecible del amor entre personas en “Testamento” (*O*, V, p. 283). Con menos frecuencia es contrapuesta a la exactitud y entonces simboliza lo primario sin control, falta de cimientos, o adornos excesivos, tal como en *FB* en “Proclamación de la exactitud”, “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo”, “Soledad 14”: «Se me desnudó el estilo de ilusión y primavera».

Al lado de imágenes de la primavera como belleza pasajera, aparecen alusiones a una primavera eterna, en la que todos los procesos positivos son perennes. Se refiere a un florecimiento o alegría resistente a los cambios. Una ausencia de invierno aparta la amenaza de concluirse. En la quinta “Consideración” (*PS*) la vida después de la muerte es «rosa ya sin invierno,/ frente a una eternidad con sol, abierta». En la sexta recuerda la llegada de «Redención». El roce con el Dios incomprensible es «una tapia con flores sin invierno» en “Hallazgo del ser absoluto”. *FB* vuelve a este planteamiento en “Soledad 17”: «Toda está ya sin tortura/ -primavera/ sin fin, inmóvil, entera». En esta estación la vida es «floreceda» sin ser susceptible a cambios, y “Soledad 28” significa la transformación de una alegría pasajera en otra perdurable. Trae la armonía del amor en “Ya, transfigurado”, y simboliza la presencia de la gracia divina en el corazón en “Divina presencia”. “Conversión” parece ser el poema más ilustrativo para seguir la evolución y el trasfondo de la *primavera*. Cada breve estrofa del poema resume una etapa del encuentro con Dios, desde la inicial espontaneidad a un cierto adentramiento de esta experiencia. La primavera puede también ser imagen del potencial de la vida humana y se asocia a la eternidad en “El nieto” (*O*, V, p. 114).

Lo que la primavera contiene en germen se revela en el estío. El verano se menciona en “¿No te recuerdas de aquel día?” y “Tengo un rima todavía” (*O*, V, p. 260). Suele ser símbolo de perfección, silencio y reposo de la creación, como en la novena “Consideración” (*PS*). Llena el recuerdo luminoso de la infancia en “Río de juventud” (*O*, XIV, p. 181). A semejanza del mediodía connota la plenitud interior ante Dios en “Mi soledad sonora” (*PS*): «Dímelo: y mi verano de cigarra/ cantora, para Ti, no tendrá noches». Supone sobreabundancia de estímulos exteriores e interiores en “Estío. Tentación” (*FB*): «Julio le pesa en las alas/ de paloma en mi oración» (*O*, V, p. 48). La máxima potencia de luz estival es imagen de la experiencia de gracia en el sujeto lírico de “Soledad 6”:

¡Elegancia desnuda del alma!  
Estío adentrado. Calor  
y vuelo de azor  
por la tierra calma.

¡Libertad interior!

Presencia sin norma.  
Luz total del verano. (*ibid.*, pp. 30-31)

También el otoño remite de alguna forma a la idea de madurez y plenitud. Puede aparecer en una imagen circunstancial en “Ahora que van acortando” (*RR*), o vaticinar la futura cosecha en “Lección de vida” (*NP*). En la serie de “Canto libre” connota el eclipse de la vida sin excluir cierta novedad en “Ella y la lluvia II”, y es tiempo de melancolía y recogida de frutas en “Otoño”, o trae recuerdos de la familia y tradición en “La pajueta”. También se asocia a perfección en “Niebla”: «La madurez de perla envejecida/ del otoño» (*O*, XIV, p. 189), o se relaciona con la madurez en el amor en “Ocho canciones de amor 7”: «A las puertas del Amor/ para el Otoño su coche».

“Soledad 7-Otoño” (*FB*) refleja la tendencia a presentar los estados interiores en términos cíclicos, como estaciones del corazón. El otoño prepara el morir para nacer. Recuerda la alternancia de vida y muerte, alegría y apagamiento, en contraste con los poemas que hablan del mediodía lleno de luz y color. En la simbología de Pemán se vincula al reposo de la razón, el acallamiento de las pasiones y a las imágenes de madurez (manzana, perla).

Ya empieza a entrar en razón  
el veranillo de octubre.

(Ya se cubre  
de nieves mi corazón.)

Sayal de ceniza oscura  
cielo y campo: y en el centro  
mi tristeza... ¡Todo dentro  
de una gran perla madura!

Es la hora serena y grave  
de la manzana; y la niña  
desnuda, que, entre la viña,  
pasa con paso suave...

(...)

De olvidar,  
de morir para nacer.

¡De matar una pasión  
con ese Amor asesino  
que dora de un sol divino  
las nieves del corazón! (O, V, pp. 31-32)

Las características del invierno reflejan el estado interior del sujeto lírico en el poema folclórico “Ramas sin hojas ni flores” (RR), donde no hay alegría sin la luz solar.

#### 4.3.5. El instante.

La eternidad coexiste con el tiempo cronológico en “Soledad 22” (FB): «voy por las horas del tiempo:/ se ríe la eternidad». Un instante se convierte en cauce del amor divino en “Salvación”: «Señor, yo soy humilde: sólo aguardo/ la eternidad de cada hora». Un instante detenido remite también a la eternidad y adquiere dimensión universal, como “En el silencio de la tarde” (VS): «la quietud solemne del momento»; “En el jardín de los frailes” (NP): «quietud solemne de este instante/ preñada del misterio», «Todo yo quiero ser en este instante/ un estremecimiento», «el primer instante de los tiempos». Como vemos, aquí el poeta se comunica con el instante de la creación, de igual modo que “Mediodía” y “Canción del ser inmóvil”.

Existen instantes más importantes que otros porque es en ellos cuando se lleva a cabo alguna transformación. Así aparece en “Ofrenda del amor ante el mar”, pues está lleno de «paz solemne», en la «hora serena». Hay un tiempo concreto de llegar a entender el mundo en “Balada de la dudas del lego” (RR). El acontecimiento de un determinado momento puede atravesar todos los tiempos. No sólo el reconocimiento de Dios de que el

mundo era bueno, sino también el momento de la muerte de Cristo que introduce un cambio decisivo en “Optimismo”: «A partir de este día», o “Propósito 6” (FB). Este acontecimiento perdura en “Testamento”: «¿A quién le dejo la cruz/ donde está para mí solo/ muriendo otra vez Jesús?». El poeta quiere «coleccionar instantes» e intenta guardar estas partículas temporales para salvarlas tras su muerte:

Ese minuto tan mío:  
esa estrella del poeta  
    (...)  
no cuenten con él: que intento  
pasarle de orilla a orilla.

Que es llevarlo a su lugar,  
que hay minutos que son río  
y minutos que son mar.      (O, V, pp. 284-285)

Expresa así el deseo de salvar la naturaleza única de los momentos de inspiración poética. Un instante puede traer un inesperado encuentro con Dios en “Berenice, llamada la Verónica”: «esperar en esta incierta/ mariposa dorada del momento». Ese encuentro se realiza también en un momento preciso de la muerte en “El Amado en el jardín”:

Pero no, que aún no es hora. No llegó aún el instante  
de que diga el Amado la palabra feliz.

Aún es la hora de espera. La hora todavía  
    esperará al Amado en el jardín,  
coronada de azahares, encendida la lámpara  
    y tembloroso el pecho de marfil.  
    (...)  
¡No te muestres ni me hables, si aún no es hora:  
    me basta con sentirte junto a mí!      (ibid., p. 271)

La última estrofa nos indica la costumbre de atribuir a cada momento su contenido particular. Esa inspiración, a semejanza del Eclesiastés de que *hay tiempo de...*, se refleja también en “Ocho canciones de amor”: «Ya sé que llegará el día», «Hora es de vida mejor» (O, XIV, pp. 171-172). En “Soledad 7” (FB) se repite el verso «Es la hora de...».

#### 4.3.6. La eternidad y la antigüedad nueva.

La eternidad se presiente en la creación, donde todo pasa y al mismo tiempo todo es lo mismo en un aquí y ahora. El soplo de inmortalidad en la vida humana se muestra en “Nuevo arte poético” (*OC*, I, p. 765), pues el poeta pasa por alto las fronteras del pasado y del futuro. Almacena en la memoria las horas con «sabor de eternidad» en “Serenidad”. Los recuerdos del principio de la creación le sitúan fuera del tiempo, como “En el jardín de los frailes” (*NP*): «en el día/ que fue antes de los tiempos,/ dormí en su mente»; y en la novena “Consideración” (*PS*). El tiempo se suspende en el instante de la creación y en la muerte.

El poeta se siente partícipe de los acontecimientos que influyeron en la percepción del tiempo, así que las medidas temporales no existen cuando surge una escena evangélica que se actualiza en la vida humana, como en “Del Hijo Pródigo” (*FB*): «Todo fue como aquel día./ Todo fue igual». Algunos poemas se adelantan en las visiones de la muerte o del cielo en “Lección de vida” (*NP*), “Conciencia de mi libertad y mi ser” (*PS*), “El cuerpo presente su gloria” (*PS*). Se sitúan en el ansiado paraíso o describen las andanzas del alma separada del cuerpo. El cielo se presenta con imágenes idílicas, como la creación conocida pero transformada, privada de peso y sombra.

En los poemas dedicados a la esposa del poeta la intemporalidad está vinculada a ella: «que estás/ sobre el modo y la hora,/ sobre el tiempo y la edad» (*OC*, I, p. 700), “Desde los tiempos todos” (*O*, XIV, p. 159), “In memoriam”, “Andante apasionado” (*FB*): «Espérame sin hora, en el futuro». En *FB* el tiempo se suspende en la presencia divina en “Soledad 30”:

Hoy tiene todo una edad  
sin número. Ni antes ni luego  
tienen hoy todas las cosas.

Fuentes, lirios, vientos, rosas,  
juegan un juego  
joven de inmortalidad.           (*O*, V, p. 45)

El poeta se maravilla ante el mundo que nunca vuelve a ser igual. Admira el interminable ritmo de la muerte y renacimiento presente en el mar en “Bautizo de una lancha nueva” (*SDM*): «la gracia antigua y nueva de los mares». “Salmo del mar” alude a la necesidad de actualizar cada vez de nuevo el amor, todo lo que el mar es y todo lo que



un ser humano es: «un tiempo nace y muere», «recomenzada esfera/ y renovado abismo», «se encuentra a sí mismo/ de nuevo en cada hora», «ni acaba ni empieza», lo «eternal» junto a un «niño», Dios lo «está creando/ como el primer día». En “Recreación en el jardín” (*FB*) el poeta se define: «este alma mía joven como el mar».

La sorpresa en su «dimensión audaz y nueva» dentro de los límites conocidos se halla en la poesía en “Anhelo creador”. La poesía de asombro y descubrimiento de lo que ya existe se plantea en “Nuevo arte poético” y “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”: «Una nueva copla manriqueña/ quiero hacer», o en otros versos de este poema. El amor humano participa en este fenómeno y renace en “Doce fragmentos apasionados” y “Ella y la lluvia”: «la gracia en flor de una sonrisa nueva»; “Ocho canciones de amor”: «cada día/ luces de cariño nuevo», «asombro de amanecer», «Todo es lo mismo que ayer:/ la luz del amanecer». La juventud y la vejez son vecinas en “La pajueta” (*O*, XIV, p. 191), la tradición halla una interpretación nueva en “La Bailadora”: «tan joven, tan vieja», «la juventud vieja» (*OC*, I, pp. 453-454). De modo parecido, en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero” la juventud del celebrante se sumerge en los siglos del cristianismo. En la imagen de “En la sierra” (*VS*) la montañas irradian una «eterna juventud».

En *FB* se hace más patente la huella de S. Agustín, quien lamentaba haber amado demasiado tarde a la Belleza que siempre existía. Su conocida exclamación: «¡Oh hermosura antigua y nueva!» halla continuación en «esa antigüedad -¡tan nueva!- del poniente de oro vivo» en “Proclamación de la sencillez”, o en “Ya, transfigurado” donde se oye el canto del ruiseñor, antiguo y nuevo al mismo tiempo. Al contemplar un mundo aparentemente familiar, el poeta lo ve repleto de sorpresas que se van revelando dentro de los marcos conocidos. Cada momento es un estallido de belleza que existía desde siempre pero no ha perdido capacidad de sorprender por su novedad en “Sinfonía”.

#### **4.4. El amor humano.**

##### **4.4.1. El amor de amigo.**

El poeta convierte la amistad en el término aplicable a cada tipo de relación afectiva. Dios es sobre todo su amigo, con las criaturas le unen lazos de amistad, incluso el

tiempo es *amigo* en “In memoriam”, la noche es *amiga* en “Doce fragmentos apasionados 6”, lo es el canto del ruiseñor en “Ya, transfigurado” (*FB*), hasta el secreto en “Miedos y humildades de la Doctora” es «de amigo», y la «mirada amiga» en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. La amistad es el factor más altamente valorado por Pemán en el mundo humano, por encima de un amor apasionado. Se convierte en la forma divina de amor porque supone el conocimiento, tan paradigmático en su poesía. Es cimiento firme y trae calma. “Canción en loor de la perfecta discípula” describe el amor en una amistad como lleno de música, estímulo de sabiduría e iluminaciones altas. Es un factor aglutinador que introduce sencillez y constancia en el amor.

Los poemas que tratan el amor humano coinciden casi todos en el motivo del camino que recorren dos seres humanos para llegar a la *ciencia del amor*. El poeta traza la trayectoria desde la espontaneidad de pasiones hacia la madurez, representada en las imágenes de perla, manzana, mediodía, etc. Así vemos en “Ocho canciones de amor”: «largo camino», «La perla vale por rara./ El oro por peregrino», «serenidad de costumbre»; en el décimo “Fragmento apasionado”: «quietud serena/ de la costumbre», «la luna llena», «madurez de verso»; “Soledad 3” (*FB*): «se ha empezado a hacer canción,/ medida en verso y en arte», «se hace el impulso conciencia;/ verso; y ciencia/ de dolor». En “Canción vulgar” (*NP*) propone un modelo de un amar cotidiano y sencillo:

Es un querer mansamente  
tan entramado y tan fino  
y, por modo peregrino,  
tan elevado y tan llano,  
que tiene un mucho de humano  
y un no sé qué de divino.      (*O*, XIV, p. 80)

Se expresa con escasez de medios en “Soneto 3”: «Todo era natural y sin alarde» (*OC*, I, p. 674). A semejanza de otros ámbitos de la vida, el amor supone *ciencia*. Este aspecto destaca también en “Epigrammata erótica” y “Amica mea”, donde el poeta habla de la transparencia en el conocimiento de dos personas que son misterio una para la otra. Plantea el problema de la soledad necesitada de compañía. El amor atenúa la soledad y supone la unidad de dos seres solitarios también en el noveno y duodécimo “Fragmento apasionado” y “Marina”. “Abandono” expresa confianza en la actuación de la Providencia en el amor entre hombres y propone darle tiempo al amor que es imprevisible (*OC*, I, p. 668). El poeta introduce de formas diversas expresiones de luz, levedad, alegría, renacimiento. No aguanta sombras y desea la transparencia. El amor le da al poeta el

sentido de identidad, contiene algo sobrenatural y es una de las vías para acceder al misterio divino.

#### 4.4.2. La revelación de Dios junto a la figura femenina.

La mujer se une a la experiencia de Dios en la poesía pemaniana. Carece de nombre propio, sin embargo, por los títulos y alusiones sabemos que el poeta se dirige a su esposa<sup>1112</sup>. Tal como antes ponía su *yo* frente al *Tú* divino, ahora se sitúa ante el *tú* de la mujer. En los poemas referentes a su amor humano crea un mundo hermético, como si existieran sólo ellos dos. Habla de cualidades inequívocamente positivas de la mujer, tanto de su esposa como de sus hijas en *FB*, e incluso de una persona que se ha extraviado en “Oración por una pecadora” (*FB*). Ve en ella pureza y transparencia, como un ser de alguna manera impecable y airoso. En ella encuentra encarnados los ideales soñados. Desea la plenitud y descubre que su compañera es ya su depositaria. Cumple su misión por el *estar*, con lo cual quiebra las leyes del tiempo como en “Sin ti” (*OC*, I, p. 668), “Nuevo clasicismo”: «que estás sobre el modo y la hora,/ sobre el tiempo y la edad»; o “Nocturno I” (*FB*), “Andante apasionado” (*FB*). Su presencia afianza al poeta en el rumbo escogido. La compañía de la mujer, aunque discreta, parece indispensable para que el poeta recorra su camino con seguridad y para que tenga a dónde volver en cualquier etapa. Se asemeja a Vesta, la diosa veladora del hogar y evoca el mundo bíblico en “Esposa” (*FB*). Se ve en estrecha unión con la presencia de Dios-amor y, gracias a su esposa, Dios se hace más cercano y le conduce a la *ciencia del amor*. Cuando ama, se convierte en mensajera de la misericordia divina y es un sobresalto por la delicadeza del amor, pues el poeta experimenta la belleza más cercana de lo que esperaba en “Epitalamio” (*FB*). La ve como un ser por encima de lo terrestre, una conexión con el recuerdo del Edén, cuando en “Soledad 30” (*FB*) contempla el mundo, paseando como un Adán por el paraíso y en esta experiencia incorpora a su compañera a quien se dirige como a una Eva.

El poeta alude a las pautas de Bécquer de «Poesía... eres tú» porque de esta manera describe a la mujer en numerosos lugares. M. C. García Tejera destaca que el binomio

---

<sup>1112</sup> M.<sup>a</sup> C. García Tejera observa que Pemán no trataba a la mujer en general como un tema literario, sino que siempre a una mujer concreta, sea su esposa, hijas, madre, o los personajes de su entorno. En “La mujer en la obra de José María Pemán”, en *Pemán en su tiempo (1897-1981)*, p. 63.

mujer-poesía se produce en dos planos. El primero aborda la poesía feminizada que necesita ser conquistada y es dotada de las cualidades femeninas idealizadas; el otro considera a la mujer como sustancia de la poesía, porque las dos pertenecen al ámbito del misterio<sup>1113</sup>.

La mujer se presenta como estímulo de búsqueda de la poesía total, abarcadora de la música del universo, como vemos en “Las rosas que tú me diste” (*RR*), “Esterilidad creadora”, “Cantar nuevo”, “Ella y la lluvia”, “Nuevo clasicismo”, “Intelecto de amor”, los “Sonetos” de “Poesía humana”. Sobre todo porque está llena de poesía, en “Canción vulgar” (*NP*) es punto de partida y destinataria de la misma poesía. Su inspiración le confiere el poeta la transparencia y hondura al verso, como en la octava “Consideración” (*PS*): «un símbolo sereno/ que conduzca mi verso al Paraíso»; “Poesía”, “Ocho canciones de amor 7”, “Soledad 20” (*FB*), “Andante apasionado” (*FB*) o “Esposa 1” (*FB*) donde en ella se daba «toda la poesía/ de todo el Universo». Incluso está por encima de la poesía en “Madrigal”: «como estás en la orilla de mi canto/ sentada más allá de mis palabras» (*OC*, I, p. 671).

La amada tan inasible parece ausente incluso cuando el poeta la tiene delante. Encontramos ejemplos en la “Poesía humana”, en “Madrigal”: «Cómo en la seda casta con que el velo/ de la ausencia te envuelve, es tu presencia»; “Soneto 3”: «tu gracia, tan cercana y tan ausente»; en “Soneto 7” la llama «Ausencia», así que su no estar adquiere identidad propia; “Doce fragmentos apasionados 2”: «los ojos que de ti misma se fingen tan ausentes», «soñar, lejana, en ti que estás delante». También en “Desde los tiempos todos” (*RR*), “Epigrammata erótica”, “Ocho canciones de amor”: «me vale más tu presencia,/ por aprendida en la ausencia» (*O*, XIV, p. 170), “Tres cantares” (*FB*): «la luz/ es más luz tuya sin ti», «Presente y ausente tú». Las reminiscencias de las ideas platónicas hacen encontrar en ella lo perdido en “Intelecto de amor”: «sueño/ que antes de ser verdad fue ya recuerdo», “Epigrammata erótica” y “Ya, transfigurado” (*FB*).

Pemán describe un amor en el que la amistad es factor determinante, que le enseña una cara inesperada del Dios cercano. A menudo llama a su esposa «amiga» o «hermana». La amada le trae paz y es elemento ordenador de su vida en la serie de “Poesía humana”: es la «orilla» que le guarda, su «atadura», y contrapeso de sus «vuelos soñadores». El verse en sus ojos es ver su propia interioridad sin caer en el narcisismo en “La esposa vieja” (*ibid.*, p. 110).

---

<sup>1113</sup> *Ibid.*, pp. 71,75.

El cuerpo femenino une la música y equilibrio de medidas. La belleza física se potencia con la espiritual, así que los atributos físicos no son dejados en segundo plano sino que aparecen sublimados por los interiores. Sirven de ejemplo “Epigrammata erótica”, “Intelecto de amor”. En “Canción votiva” encontramos sus características: «canta tu cuerpo», «impecable ritmo de belleza», «armonía», «pura perfección», «perfecta forma inteligente», «linaje claro», «luz», «gracia», «suprema ufanía», «elevada», etc. (*OC*, I, pp. 670-671). En sus limitaciones es punto de conexión entre lo finito y lo infinito, en que convergen la belleza y la verdad divina en “Soneto 5”: «todo lo que es color, ritmo y acento,/ por milagro de Dios se ha dado cita» (*ibid.*, p. 675), o “Soneto 11”, “Doce fragmentos apasionados 11”.

Transmite los secretos de la *ciencia del amor* que posee de antemano, tan transparente que mediante su forma visible el poeta percibe la trascendencia. Es emisora de la música sobrenatural e introduce en el mundo la armonía que encierra. Está por encima de las leyes del tiempo y del espacio. Es, sobre todo, portadora de la sabiduría divina, que explica las leyes del universo. De esta manera aparece en toda la “Poesía humana”. La presenta como mundo sin sombra y trae algún recuerdo de la dicha del paraíso, con sus alegrías y tristezas puras, sin ambigüedades, así en “A una mujer que le tenía miedo a la vida” y “Doce fragmentos apasionados”. En “Revelación” presagia: calma, dulzura, serenidad, delicadeza. Comunica con la lejanía infinita, que tiene en sí algo divino y lleno de luz en “Tus ojos verdes y tristes” (*RR*):

Yo me he asomado a tus ojos  
por ver qué reino era ése.  
Y he visto sólo el abismo  
de un mar sin fondo que tiene  
una falsa transparencia  
que aprisiona al que se acerque  
con un ansia de infinito,  
con un vértigo de muerte...

Mujer extraña y divina,  
¿de dónde vienes?

¿Qué miras tú que no vemos  
los demás? (O, XIV, pp. 101-102)

Determina las constantes de la belleza, porque reúne todas sus características en “Sonetos” de “Poesía humana”, “Canción votiva”, “Retrato”, “El herido”, “Soledad 20” (*FB*), “Epitalamio” (*FB*). Además, el poeta ve a Dios detrás de esta belleza. Supone

levedad, inocencia y alegría en *FB*, en “Soledad 9”, “Soledad 19”: «espuma blanca», «Tan exacta, tan serena/ en la luz de su alegría./ Tan sonriente, tan llena/ de plenitud»; “Andante apasionado”: «Espérame vestida/ de la luz de la Gracia».

En ella el poeta ve la revelación de Dios y de Sus cualidades, como en “Tú entre los lirios aquellos”: «Dios conmigo y tu recuerdo» (*O*, XIV, p. 153); “Ocho canciones de amor”: «Dios te puso al lado mío», «va enseñándome la vida/ y revelándome a Dios» (*ibid.*, pp. 167-168). En el tríptico “Esposa” transmite el mensaje divino y lo anuncia por analogía de sus rasgos: amor, belleza, ternura, levedad, fuerza, alegría, luz, paz, totalidad, verdad, armonía (*O*, V, p. 98-100). Dios se hace presente en las cualidades humanas positivas de forma sorprendente:

No el trueno: no la voz fiera  
de la borrasca bravía.  
Tomaste por mensajera  
de tu Verdad, la Alegría.  
(...)  
Forma de huracán pudiste  
dar, Señor, al grave peso  
de tu doctrina: ¡y quisiste  
que me llagara en un beso!  
(...)  
¡(...) porque no me asustara  
tomó forma de mujer! (*ibid.*, p. 99)

Las mismas características se aplican a la madre del poeta en “En la muerte de mi madre” (*PS*) añadiendo: seguridad, sabiduría, inmensidad, etc.

En enero de 1969 falleció la esposa del poeta. En Navidad del mismo año compuso “In memoriam”, una elegía en el tono de *ubi sunt* (*O*, I, pp. 101-103). La paradoja de la presencia-ausencia se plantea en otro plano, el de la presencia del recuerdo entre los vivos. El poeta presiente que su mujer se oculta en Dios, pero siguen en comunicación con la diferencia de que la esposa muerta habla con su ausencia. Participa ya en la eternidad, mientras que él aún se ve atado al tiempo. Habla de los recuerdos y, sin embargo, se dirige a ella con los verbos en presente. Citamos unos fragmentos:

Porque tú no estás lejos.  
No sé si es que te veo o que te escucho.  
Me iluminan, me templan tus reflejos.  
Voy hacia ti... No puedo tardar mucho.  
(...)  
Los ojos interiores se me han vuelto serenos:  
He doblado la esquina

donde ya la luz tiene la pena por vecina.  
La pena que nos vuelve pacíficos y buenos.  
La vida importa menos.  
La muerte asusta menos.  
Y la fe cuesta menos.  
(...)  
El sol de la Verdad nos ha puesto morenos.  
Estamos los dos llenos  
de la paz de unos ojos esenciales.      (*ibid.*, pp. 102-103)

## V. Los recursos estilísticos.

### 5.1. Los símbolos y las cualidades recurrentes.

La obra poética de Pemán desarrolla una serie de conceptos figurados bajo varios símbolos. Las imágenes de las flores, el viento, el agua, etc. presentan un conjunto de ideas interpretadas dentro de un determinado contexto, así que el poeta crea sus símbolos personales. Se observa también el uso coherente de adjetivos y los sustantivos que los sostienen<sup>1114</sup>.

#### 5.1.1. Las flores: imagen de la belleza y otros significados.

La imagen de la flor es indudablemente una de las más representativas de la poesía pemaniana. Existen flores reales o abstractas, que se someten a varios niveles de interpretación. Pueden simbolizar transitoriedad o alegría efímera, pero hay casos en los que mediante un motivo floral tiñe recuerdos de matiz positivo, especialmente en la evocación de la amada o de lo que daba seguridad en la vida. Al describir sentimiento y estado del corazón, le atribuye acciones o cualidades típicas de las flores. Recordamos que San Juan de la Cruz se servía de imágenes florales, acompañadas de olores, para ilustrar las virtudes del alma y la perfección espiritual<sup>1115</sup>. A semejanza del poeta carmelitano, Pemán entiende las flores en los mismos términos: la humildad, la exactitud, la sencillez y sobre todo, la belleza, especialmente en *FB*. Pueden expresar exuberancia del amor, el dolor valorado positivamente o la poesía. Al lado de las flores del pasado, las hay del futuro. En general, son prototipos de la sencillez perfecta. Principalmente, simbolizan la belleza en dos niveles: a veces es una belleza tangible pero frágil, otras veces será la eterna, ganada

---

<sup>1114</sup> Cf. E. González de Gambier: *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002, pp. 377-378. J. Myers: *The Longman Dictionary of Poetic Terms*, New York & London, Longman, 1989, pp. 297-298.

<sup>1115</sup> Cf. San Juan de la Cruz: *Obras...*, pp. 489,511,539. Á. L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, p. 210.



tras la muerte y ya presentida en las bellezas pasajeras de la vida. En los siguientes párrafos veremos que el rasgo más subrayado por Pemán es la belleza desinteresada de una flor, accesible a todos, que existe para ser admirada, como su única finalidad. La realidad botánica floral, con frecuencia de una flor particular, trasladada a la totalidad del mundo, surge a menudo en el contexto directo de la divinidad y, paradójicamente, expresa el poder creador del Dios. Pasaremos revista a los ejemplos de las configuraciones de significado mencionadas.

Aunque prevalecen las connotaciones positivas, las flores también aparecen en contextos pesimistas. Entonces son símbolo de falsas apariencias que llevan a la nada y carecen de *olor*. A veces aluden a ilusiones o surgen de heridas. En “Conversión” y “Villancico de las manos vacías” simbolizan los males del mundo y la belleza pasajera. Se marchitan pronto, así que reflejan los sueños irrealizables en “Amor imposible” o falsos amores en “Resignación” (VS). Su fragilidad está sometida a la muerte, el rasgo que entra en la metáfora de “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP). En “Soneto 9” de “Poesía humana” (OC) un verso se *marchita* como ellas. En “Doce fragmentos apasionados-Noche” las flores «mustias» traen recuerdo de algún error. Subrayan la falta de esperanza en “El traje alquilado” (O, XIV, p. 216). Los «nardos de abril» son tentación de vaguedad en “Profesión de la pura belleza” (“Canto libre”). La «azucena tronchada» trae recuerdo de Juan Ramón en “Sentimiento” (O, XIV, p. 226).

La presencia de flores se refuerza en FB. “Proclamación de la exactitud” las ve como una belleza sin cimientos. Dado que se unen a lo primaveral, en este poema dos símbolos se explican mutuamente. Un día se entiende como una flor que nada más desarrollarse se marchita al atardecer en “Soledad 5”. Coinciden con el arrepentimiento por el pasado en “Soledad 11”: «nardos de ayer», «De violas moradas/ tengo ceñida la memoria». El mismo poeta de “Soledad 12” vive como una flor, en lo que atañe a su fragilidad ante los designios de la Providencia. Los añiles de “Nocturno I” anuncian la melancolía y la muerte, el nardo refleja un mundo lunar. Son símbolos de sufrimiento en “Nocturno IV” y de la ambivalencia del corazón en “Romance de mi pasión”.

En algunos casos el poeta introduce dos significados opuestos de flores en un solo poema. En “Espérame, Señor” una flor sustituye la imagen tradicional del árbol del Paraíso, y simboliza la belleza prohibida. En otra configuración significa dones divinos que el sujeto lírico acepta y es señal de humildad. Las flores acogen dos realidades en “Resignación” (VS). Son lo perecedero de los «falsos amores» y, por otro lado, algo duradero. Simbolizan varios dolores que adornan el camino de la vida en “Las golondrinas

del Señor” y al mismo tiempo recuerdan la docilidad de Cristo en la Pasión. En “Elogio de la vida sencilla” (VS) convergen muchos significados de flores: el desgaste de la existencia; se presentan como experiencias crecidas al lado del camino de la vida; como un ramo de flores o una «huerta» por cultivar; o al revés, las flores como fruto de una existencia bien realizada.

Lógicamente, aparecen en los versos populares de Pemán, en la mayoría de los casos en contexto intrascendente o como vehículo de metáfora. Así observamos en “En aquella tapia larga” (RR), “Balada del viento en otoño” (RR), “Tarde de toros”, “Las tres gitanas”, “Tarde sevillana”, “Nocturno de primavera en Sevilla”, “La Bailadora”, “El callejón del tinte”, “Sirena”, “Soneto del barrio pecador” (SDM), “Patio” (SDM), “Piropo a Cádiz” (SDM), “La casa de los siete pisos” (SDM), “Ropa en la azotea” (SDM), “Tarde” (SDM), “La hora definitiva” (SDM), etc. Desempeñan a veces el papel de adorno circunstancial en “El anhelo de Castilla” (RR), “Verano”, “La cierva herida”, “Vida Serena”, “A Glisera”. En los dos últimos poemas mencionados, de aire horaciano, refuerzan la dulzura de la vida campestre. Las flores aparecen también como un atributo tradicional de los contextos marianos en “Plegaria a la Virgen” (VS), “Stabat Mater” (PS), “Salmo de campanas...” (PS), “Cantiga del Cristo de la Piedad”, etc.

Acompañan la belleza femenina en “Tus ojos verdes y tristes”, “Para coger la rica miel” (RR), “Aquella morena clara” (RR), “Ahora que van acortando” (RR), “Entre los geranios rosas” (RR), “Soleares estilizadas”, “Tres cantares”, “Ella y la lluvia”. Son testigos de las confidencias amorosas del poeta en “Revelación” (RR). Su belleza intermedia entre la belleza femenina y la divina en “Tú entre los lirios aquellos” (“Canto libre”). Son numerosas las reminiscencias florales al lado de la figura de la amada en el ciclo de “Poesía humana”. En *FB* la mujer está asociada a flores en “Epitalamio”, “Balada”, y a la inocencia de la «azucena» en “La hija novicia”. Tras la muerte de la esposa, el poeta la recuerda en “In memoriam” y aprovecha las flores como recuerdo de la belleza vivida al lado de ella y la expresión de dolor (*O*, I, pp. 101-102).

En numerosas ocasiones entran en una imagen metafórica o sinestésica que sirve para resaltar cualidades positivas. En “Serranilla” (VS) las noches se llenan de «brisas de flores». En “Afán” (RR) contribuyen al descubrimiento metafórico de Dios en la creación, en “La infanta jorobadita” (RR) son imagen de muerte e inocencia, y también en “Romances del hijo” (RR) significan el potencial de la vida humana. En “Epigrammata erótica” una palabra revela su sentido tal como florece una flor. El poeta emplea expresiones hechas o crea sus propios giros con motivos florales, por ejemplo en: “Ella y la

lluvia” («la gracia en flor de una sonrisa nueva», «a flor de piel la vida»), “Intelecto de amor” («murió en flor», «se nos abre la flor de una palabra»), “Soneto 1” (“Poesía humana”) («florida/ plenitud de mi risa y de mi llanto»), “El barrio misterioso” («beso a flor de labio»), “Nueve consideraciones ascéticas” (*PS*) (la vida «florida de pasión»), “Cantiga del Cristo de la Piedad” («la Piedad ha florecido/ en el leño del Dolor»), “Canción de vivir muriendo”, “Salvación”, etc.

El libro de *FB* es centro de convergencias de imágenes de flores y del jardín, así que el mundo vegetal refleja varios procesos dentro del poeta. Con frecuencia las flores se trasladan a la totalidad de una realidad, tal como observamos en “Soledad 3”, “Soledad 14” («el domingo florido del amor»), “Soledad 17” (la vida «florecida»), “Soledad 25”, “Soledad 29” («florida» locura del amor, «flor de esta inquietud»), “Del Dios-Hombre” («oración florida»), “Dolor 1” («pregunta florida»), “Hijas” (horas «floridas», «guirnalda de flor» de las manos), “Lectura. Florecillas”, («palabras de flores»). Las flores del pasado en “Soledad 11” contrastan con las del futuro en “Gozo e incertidumbre...”, o como coronación de la vida en “La hija en los trigos” y en “Canción del benjamín”, donde, al aplicar el nombre de clavel a la persona, hace más patente el afecto que le tiene. En “Propósito 4” el poeta afirma los cinco sentidos humanos como «flores sin malicia» benditas por Dios. El símbolo positivo de todo lo noble que permanece en la memoria («un cimientito lejano de flores», «las primeras flores») surge en “Retorno. Paz”.

Las flores aportan significado optimista a la vida humana. Así en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero” reflejan la postura de alabanza. En “Los cuentos eternos” (*NP*) son bienes sobrenaturales, cuyo olor testimonia su existencia. En “Meditación de la Soledad de María” (*PS*) el poeta las explota en la imagen tradicional de virtudes: «Prendida tengo y colgada/ ya mi cámara de flores». En “Un castellano viejo” (*VS*) son extremo de sencillez y, por tanto, punto de referencia para todo lo que aspira a esta cualidad. Esta línea se continúa en “Artesanía”, “Proclamación de la humildad” (*FB*), “Proclamación de la sencillez” (*FB*). En la segunda de “Ocho canciones de amor” son ejemplo de inocencia inferior porque carecen de libre albedrío. Simbolizan pormenores y matices de la existencia del poeta. Abundan en función de la hermosura exterior e interior apreciada en el camino de la vida. Así las encontramos en “Peregrinar y soñar” (*NP*), y en “Una limosna” (*RR*), pero también son ejemplo positivo del rubor de mejillas, o de una palabra buena. En “Salmo de pasión y de dolor” (*NP*) aparece «el dolor florido» y las llagas evocadas como «flores». En “Lección de vida” (*NP*) son una imagen clave, le *instruyen* al poeta porque son punto de referencia en lo que atañe a la gratitud de ser y a la alegría:

«Jamás una flor sencilla/ nos negó la maravilla/ que en sus pétalos encierra». El poeta observa en ellas el derroche de bondad, así que se plantea no dejar inadvertida la belleza de la vida, sino fomentarla, y además se convence de que su vida también en cierto sentido debe repetir el fenómeno de *dar flores* de amor y belleza. El planteamiento de “Ser” (PS) de alguna manera recuerda el poema anterior. Aquí las flores también reflejan la belleza que se justifica por sí misma y existe desinteresadamente. Este concepto simbólico se repite en “Introducción al canto libre”: «Por la campiña,/ libre y desnudo el pie sobre el rocío,/ iré hacia el Sol, con flores». Esa belleza observada y guardada dentro aparece en la canción “Nieve de las serranías” y “Sin ti” como una belleza que el tiempo apenas deja contemplar. En “Canción” (FB) el poeta habla de su condición peregrina y del entendimiento como una de las *flores* de la vida.

El temprano poema “El Amado en el jardín” juega con niveles de significado, cuando describe el secreto guardado y las flores que anuncian la presencia de Dios en el jardín. Están asociadas a la belleza del Amado (jazmín, azahar, rosas). El matiz religioso del símbolo y metáforas florales se refuerza en PS. En “El cuerpo presente su gloria” sirven para reflejar la plenitud tras la muerte. Los sentidos humanos en “Cuerpo” anuncian «plenitudes en flor». En la misma línea, la quinta “Consideración ascética” presenta la muerte como el florecer en la luz de Dios. En “Hallazgo del ser absoluto” el sujeto lírico tropieza con «una tapia con flores sin invierno», el umbral de la divina belleza eterna. En “Cuatro canciones místicas” son gracias divinas difíciles de enfrentar o la inocencia tras el paso de Dios por el alma. Se mencionan en “Ante-conocimiento de Dios”. Simbolizan la belleza gratuita obtenida por el poeta en “Inspiración y gracia”. En “Canción de ser como mayo” encontramos el motivo de florecimiento interior debido a una misteriosa presencia. En “Por el viento en la noche” el poeta conoce a Dios «por el perfil de la azucena», en la sexta “Consideración acética” el nardo le recuerda el perdón divino al caer la tarde. En “Romance de la verdadera pasión” el poeta presenta el alma que se abre como una flor a la venida de Dios. La imagen de Dios «sentado en las flores» (“Presencia de Dios”) reflejará la accesibilidad de la belleza divina. En el mismo poema la flor-inocencia brota a pesar del pecado. También en “Temor de amor” el olor de las flores funciona como metáfora del misterioso encanto divino, la azucena remite a su pureza. Cuando los versos de “El poeta, sacerdote” hablan de «Dios que hizo las flores», el símbolo abarca la belleza de la creación entera.

De todo esto se desprende la idea de que la flor es elemento predilecto del poeta, por encima de las demás criaturas. El aire la acaricia como muestra “En el silencio de la

tarde” (*VS*). En “Romance del rayo de sol” (*RR*) el poeta evoca el valor de este elemento en conjunto y por separado. En “Balada de las dudas del lego” (*RR*) completan el cuadro idílico del campo lleno de belleza. Además las flores están presentes en la mayoría de los casos cuando el poeta enumera varias criaturas, también en referencia a Dios, por ejemplo, en “Dentro de mi corazón”. Observamos que los demás objetos de enumeraciones son intercambiables, mientras que la flor es una constante. Otros ejemplos ofrecen los poemas: “¿Por qué te han dejado en casa?” (*O*, XVI, p. 456) o “Doce fragmentos apasionados”: «¡Todo -aire, estrella, flor- más venturoso/ que yo, perdido en estas soledades!» (*OC*, I, pp. 685, 688). En “Anhelo creador” una flor es un elemento básico. En “El nieto” es un punto extremo de lo terrenal frente al cielo.

Igual que un típico jardín, el de *FB* también tiene sus flores de distintas clases que, en este caso, brotan del corazón del poeta y cubren simbólicamente realidades muy divergentes. En *FB* la flor siempre aparece contrastada o yuxtapuesta con otros elementos, como una belleza independiente de todo lo demás terrestre. Parece entrar en la comunicación más inmediata con Dios: «y ante el cielo,/ y los campos y la flor» (“Recreación en el jardín 4”). La amapola de “Divina Presencia” se sitúa frente a los grandes o más vastos elementos: alba, tierra, fuego. En “Oración a la luz” las flores son una prueba infalible de la belleza divina y signo de la exactitud de las criaturas: «Yo sé que te refleja la segura/ línea inmortal del lirio y de la rosa». Cuando en varios poemas Pemán nombra de nuevo el mundo, las flores siempre cuentan con un lugar destacado entre otros elementos (“Soledad 30”). Parecen ser una realidad fronteriza y símbolo de la creación entera, intermedian entre la tierra y el cielo (“La hija en los trigos”), simbolizan toda la nobleza del mundo creado por Dios en “Recreación en el jardín 2”: «Flores... ¡qué orgullo vuestra compañía!/ ¡qué cuidado de Dios vuestra belleza!». El poeta quiere estar a solas con esta belleza en “Soledad 1”. Sólo en “Proclamación de la sencillez” contamos ya con toda una gama floral: nardo, rosa, jaramago, violas. Expresan alegría y esperanza, son destinatarias de las confesiones del poeta en “Soledad 23”, “Canción” o “Soledad 21”, hasta llegar al papel de adorno de las bodas con Dios en “Dialoguillo...”, o el de simbolizar, por su pureza, la naturaleza de Dios en “Oración por una pecadora” («nardo que en su toga de inocencia/ toda la gracia de la paz resume»). En “Sinfonía” la poesía y el amor son realidades vecinas de la flor.

“Testamento” recoge las diversas resonancias producidas por este símbolo. Junto al amor, aquí se presenta unido a lo más valioso. También surge una azucena de la inocencia, pero sobre todo, es una muestra representativa de las bellezas de la vida y de la creación

poética. Por su perfección es al mismo tiempo el umbral entre la belleza creada y la divina (*O*, V, p. 285).

### 5.1.2. La rosa.

Las rosas condensan belleza con más fuerza que las demás criaturas. Tanto la terrenal visible por la perfección de contornos, como la divina derramada en el amor o en el mundo. También simboliza esporádicamente la amargura en *FB*. De los ejemplos a los que pasaremos revista más adelante, se desprende su papel primordial en comparación con otras flores. Se convierte en síntesis de la belleza encerrada en formas poéticas concretas. El concepto que de ella tenía Pemán entronca con el de Juan Ramón. A diferencia de otras flores, se explica como una rosa universal, la *idea* de la belleza del mundo.

El matiz negativo se obtiene por la típica alusión a las espinas, por ejemplo, en “Los cuentos eternos” (*NP*). En “Resignación” (*VS*) se une con el dolor. A lo largo de *NP* su perfume es *olor* del bien, la poesía o un consejo (“Lección de vida”); o un sentimiento poco duradero en oposición a frutos maduros (“Canción vulgar”). En *RR* la rosa aparece en el contexto de la mujer o en canciones populares. En “La infanta jorobadita” acompaña a la muerte en estado de inocencia. De forma parecida surge en *BSC*: “Patio”, “Ropa en la azotea”, “Soneto del barrio pecador” y “Noche” como metáfora religiosa («crucificado, barrio, con tres rosas/ de pasión»). Es un adorno circunstancial en *SDM*. A veces forma parte de metáforas más elaboradas, por ejemplo: «De rosas teje un rosario» (“Redondillas del acosador”), «rosas de la tarde sobre el corazón» (“Renunciación”).

Si son blancas, simbolizan lo primero y puro que el poeta desea guardar en el amor: «Todo, en oro y en rosas, amanece/ dentro y fuera de mí» (“Introducción al canto libre”), «el asombro de la rosa blanca» (“Intelecto de amor”), “Epigrammata erótica”, “Amica mea”, “Dentro de mi corazón”. En otro extremo expresa la pasión del amor, en “Doce fragmentos apasionados 5”, “Soneto 3” (“Poesía humana”). Las metáforas con el motivo de una rosa intensifican el aire amoroso de la creación en “Soleares estilizados”: «querer como quiere el agua/ la rosa que está en la orilla»; y este clima se traslada al amor humano en “Doce fragmentos apasionados 1”: «Te besaré las manos,/ como a la rosa de la tarde el viento» (*OC*, I, p. 682). En “Confesión” la vida se plantea como un *sembrar* de rosas; el poeta une la espina y la rosa que trae perdón. “Idilio” destaca la vida humana como una

rosa protegida en las manos de Dios. En “Salmo del mar” las rosas primaverales se convierten en símbolo de continua renovación

Ya desde el temprano poema “Hermandad de la tarde” figura entre otros elementos fundamentales de la creación, y metafóricamente es «la rosa aquella/ del canto del ruiseñor» (*OC*, I, pp. 377-378). Entra básicamente, junto a la estrella, en el alfabeto de las criaturas y forma parte de la *palabra divina* en “Poesía”. En el mismo poema Pemán rompe el esquema juanramoniano porque aquí las rosas amarillas connotan la alegría y son símbolo de la belleza perceptible del mundo. Es una belleza digna de ser rescatada en “Salvación”. Y forma un «abecedario» del jardín interior del poeta en “Nuevo arte poético”. En “Testamento” vuelve a ser elemento determinante, entre el lucero y el agua. En este grupo de poemas una rosa parece comparativamente pequeña ante la compañía de otros elementos naturales más notables. No obstante, el poeta le atribuye grandeza. La belleza constituye un poema y la rosa indica su dinámica en “Esterilidad creadora” y “Clasicismo”, donde el poeta habla de una rosa en «un vaso/ de cristal negro» que remite de alguna manera a la posible oscuridad de la poesía. Queda patente su relación con la *idea* platónica y tomista de la belleza asimilada por vía intelectual (*OC*, I, p. 699). En “Madrigal” es un poema escrito para la mujer: «en el puro silencio de mí mismo/ he cultivado para ti esta rosa». En “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” entra en la enumeración de varias criaturas y simboliza la poesía. (*O*, XIV, pp. 175-179). La “Rosa” con mayúscula subraya el carácter sintético de esa *idea* enraizado en la poética de Juan Ramón y remite al origen divino de su belleza (*O*, XIV, p. 154).

En *FB* la flor más destacada por armonía y belleza es la rosa. De acuerdo con el uso tradicional en la poesía pemaniana, en “Soledad 4” concentra la perfección de la creación entera. El corazón equiparado a una rosa indicaría apertura a Dios en “Soledad 28” o el centro de la vida misma en “Soledad en la muerte”. Ilustra las posibilidades de la vida en “Hijas”, la bondad del ser humano en “Gozo e incertidumbre...” y “Oración por una pecadora”. En el mismo poema se extenderá a un plano más amplio de la belleza terrenal («Extranjera a las rosas») que no le detiene en el camino, tal como se ve también en “Soledad 12”. Su sentido puede ser ambivalente como en “Soledad 29”, el del fervor primero al lado de lo marchito del recuerdo. En “Soledad 13” la rosa es resto de la belleza sensorial que seduce, o bien puede significar desdicha, aunque en la vida joven de “Canción del benjamín” sea objeto de sed y espacio de belleza en el corazón. Participa en el juego muerte-vida-belleza en “Soledad 26”: «¡Con pedazos de mi muerte/ le he dado vida a unas rosas!» Es símbolo de sufrimiento entregado a Dios en “Nocturno IV”, también

como una herida en “Romance de mi pasión”, o motivo de recuerdo de la amada en “Balada”. La facultad de la voluntad libre será *rosal* en “Del albedrío” y, por tanto, tendrá también sus *espinas*.

### 5.1.3. El jardín.

J. M.<sup>a</sup> Pemán eligió como trasfondo de su obra la naturaleza en sentido muy amplio, aunque bajo diversas formas. Le sirve para apoyar su paradójico concepto del mundo porque, siendo un espacio cerrado, contrasta con las constantes referencias a la luminosidad y los colores de abiertos paisajes andaluces, a lo inmenso e infinito. Su sentido es bipolar, tanto real como imaginario, así que aparece en el exterior o como un espacio del alma, imagen heredada de Juan Ramón<sup>1116</sup>. También podemos hablar de otro binomio: por una parte encontramos un jardín simbolista de vaguedad y nostalgia, pero además suele ilustrar la alegría, el *locus amoenus* del encuentro con Dios. El punto común de casi todos los usos de este símbolo es su expresión de la belleza, sea la directamente divina, traída por Dios, o simplemente presente en el jardín del alma.

Será un espacio protector de frescura, un reflejo del dolor, un lugar de encuentro con la gracia. Podemos hablar de una originalidad del clasicismo, ya que el jardín florido era un tema barroco<sup>1117</sup>. T. O’Reilly recuerda que no debe sorprender la elección de un jardín para el encuentro con lo divino, porque lo impone la tradición bíblica que lo asemeja más bien al jardín clásico, cultivado, en lugar del *locus amoenus* salvaje. Un jardín así representado favorece la inspiración y el encuentro con la sabiduría divina<sup>1118</sup>.

Al mismo tiempo hallamos reminiscencias simbolistas del jardín otoñal de hojas secas. Todo lo que subyace a este paradigma se encuentra en la obra pemaniana: el lugar de amparo, un sitio de vivir y morir de la naturaleza. El poeta ha creado un espacio interior denominado *jardín* así que todas sus características externas se trasladan a las vivencias interiores y las traducen. Es un lugar donde con claridad se perciben cambios: marchitar y florecer, sequías y exuberancia, y que traduce metafóricamente las etapas interiores del

---

<sup>1116</sup> Cf. F. Ynduráin: “Hacia una poética de Juan Ramón Jiménez”, pp. 7-20. M. Álvar: “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, pp. 407,413.

<sup>1117</sup> Cf. E. Orozco, *op. cit.*, pp. 87,100.

<sup>1118</sup> “The Image of the Garden in *La vida retirada*”, en *Belief and Unbelief in Hispanic Literature*, (eds: H. Wing and J. Jones), Warminster, Aris & Phillips Ltd., 1994, pp. 10,18.



poeta. Alberga pájaros (ruiseñor, alamillo) y allí se canta poesía. En este espacio, en cierto momento todo se detiene, calla y ordena. Las flores que encierra y su configuración son propias y particulares sólo de él.

En la juventud del poeta destaca “Cántico de la amada” que enlaza con el *Cantar de los cantares* y, de acuerdo con la imagen bíblica y la poesía de San Juan de la Cruz, describe un huerto de flores que el «Amado» cultiva. El mismo contexto se repite en “El Amado en el jardín”, aunque aquí se realiza una transposición del jardín exterior al espacio del alma, con sus simbólicos componentes de flores y fuentes. En “Espérame, Señor” el mundo se asemeja a un jardín por el que Dios pasea, como una evocación del Edén que perdura.

En los versos impresionistas de “En el jardín de los frailes” (*NP*) el jardín cumple el papel de alma del monasterio. En “¿Por qué te han dejado en casa?” (1931) simboliza la alegría a la espera de la figura de Cristo (*O*, XVI, p. 456). En *SDM* la vida después de la muerte se presenta como jardín de la belleza presentida en la tierra: «Todo es como diseño de belleza/ para un jardín futuro» (“Alameda”). También en “Manuel de Falla” es símbolo de anhelos, figurado por «jardines soñados» alcanzados fugazmente en la música. En *FB* el mundo suele ser a veces un jardín de Dios. Así sucede en “Recreación en el jardín (Canción)”, “Oración por una pecadora” y “Soledad 22”.

En muchos casos, la imagen del jardín no se separa del uso habitual implantado por el modernismo y simbolismo. Esta línea prevalece en composiciones sin connotaciones religiosas, aunque el jardín juanramoniano se incorpora a la poesía religiosa de Pemán en *FB* con ciertas modificaciones. En “Ahora que van acortando” (*RR*) es jardín modernista y otoñal con mármol y fuente. A menudo se trata de evocaciones que recuerdan a A. Machado. De la juventud del poeta procede “Canción de la estrella”:

ese secreto que dicen  
los silencios de la noche  
a la fuente del jardín  
y esa razón sin razones  
que es la razón del sentir. (*OC*, I, p. 373)

Otro ejemplo de la influencia de ese poeta se percibe en “Ocho canciones de amor” (*O*, XIV, p. 169) y “Entre los geranios rosas” (*RR*), poema de estilo popular que expresa la tristeza del sujeto lírico al no alcanzar a la amada y al no cumplirse sus esperanzas.

El recuerdo de Juan Ramón surge mediante un jardín interior de desolación en “Abandono”, o en “¡Aquel rondar de unas palomas!” (*RR*) donde se sumerge en «el más

allá» de la eternidad, alguna patria perdida en el recuerdo a la que el sujeto lírico pertenece y desea volver:

en no sé qué jardín lejano,  
que no recuerdo cómo era  
ni dónde está...  
(...)  
Jardín lejano de mis sueños,  
¿dónde estarás? (O, XIV, p. 108)

En la poesía pemaniana prevalece un jardín interiorizado, ya desde el temprano “Nuevo arte poético”, donde es un espacio interior de potencial creativo. Hemos visto que las criaturas *deletrean* un mensaje. Aquí el poeta incorpora el «abecedario de rosas» que simbolizan los pensamientos de su jardín interior. Una rosa no deja de asombrar al poeta a pesar de repetirse su forma: «en la eternidad sin tiempo,/ siempre renovada y joven,/ de mi jardín, nuevas cosas» (OC, I, p. 765). En el posterior poema “Ya no” el jardín simboliza ensimismamiento en el amor: «Por buscarme/ me fui a buscarme al jardín/ donde solía pensarte» (O, XIV, p. 227). En muchas ocasiones significa el fondo del alma del poeta. Nos encontramos así con la situación paradójica de “Oración” (PS), donde el poeta se dirige a Dios y declara que se siente insaciado y colmado a la vez: «porque tengo la sed y el agua juntas/ en el jardín de mi sereno afán». “Presencia de Dios” continúa la alusión religiosa respecto al jardín. En este poema es un centro del alma, lleno de la discreta presencia de Dios (OC, VII, p. 40). La imagen de flores habla de la belleza que esa presencia trae. Pero el mismo poema también alude a la dualidad: «bosque que llevo en mis entrañas», con su canto y su sombra.

El empleo sistemático del símbolo del jardín se desarrolla en *FB*. En consonancia con el título del libro, el poeta recurre al concepto simbólico de un jardín cuyos múltiples aspectos se diseñan a lo largo del poemario. Este recurso se plasma especialmente en las treinta piezas de “Soledades”, cuya estructura no es casual y precisamente los dos poemas centrales, por su posición en medio del ciclo, refuerzan la idea del jardín-centro del alma. Ofrecen explicación del por qué de las flores y del jardín, que resulta fruto de un concepto premeditado que contradice su espontaneidad primaveral y, a la vez, confirma su carácter de lugar cultivado: un espacio íntimo y cerrado, cuyo interior no se comparte con otros entes. “Soledad 15-Idea del jardín” es una síntesis simbólica de los procesos que normalmente afectan a ese espacio real. Tiene sus «flores» que claramente reflejan la poética de Pemán, porque son «pensadas», es decir, se plantea la relación de la belleza y su

percepción intelectual. Según el concepto platónico, el jardín interior con su agua, flores, y ciclos estacionales simboliza la «idea» que el poeta capta de su propia intimidad. El mismo jardín adentrado en “Soledad 16-Centro de mi pena”, es lo más protegido del *yo* lírico y entra en los cauces de la expresión simbolista de ensueño:

Este jardín sólo existe  
porque existe en mi tristeza...

Su belleza  
lenta y triste,  
espléndidamente mía,  
es colonia sojuzgada  
de mi alta melancolía.

¡Fuera de mi pena, nada! (*ibid.*, p. 37)

El aire juanramoniano implica la existencia de la melancolía en el jardín. Vemos que las dos “Soledades” tienen en común la existencia de la belleza dentro del jardín. Con el subtítulo del último poema citado enlaza “Soledad 7-Otoño”, que no habla del jardín, sino que introduce «el centro» de la tristeza del poeta en la imagen de un paisaje otoñal.

Algunas veces la existencia del jardín está en consonancia con la presencia de la amada. En “Soneto” presenta algunas cualidades positivas de la mujer según la percepción del poeta: «Clara risa y perdón anticipado/ era el jardín en flor» (*OC*, I, p. 674). Gracias a ella se llena de luz y belleza en “Ya, transfigurado” (*FB*): «Este patio de lilas y soles en calma/ que tenía en el alma». El jardín interior visto en los ojos de ella aparece en “La esposa vieja” (*O*, V, p. 110).

#### **5.1.4. El agua.**

En la poesía de Pemán el motivo del agua como fuente, estanque, río o mar, cumple varios fines. La menos frecuente es su aparición circunstancial, tal como sucede en “Friso griego” donde surge en el contexto bucólico, o en el libro *BSC* en “Calle de la Pimienta”, “Unos pasos más. En la misma calle”, “Fuente” y otras composiciones populares como “Estaba un mozo” (“Segundo cancionero”). A veces, en la juventud del poeta, el agua resuena con un significado nuevo, el de convivencia armónica de las criaturas; así en

“Indiferencia”: «Cada flor de la orilla, es un momento/ del agua que la besa». El papel simbólico de las imágenes acuáticas se divide entre las que están en deuda con la poesía de A. Machado; las que podríamos llamar típicamente simbolistas, con matiz de lo turbio, incógnito; y las del empleo simbólico elaborado por Pemán, que se inclina hacia el significado cristiano de la conciencia transparente.

El temprano poema “Nocturno de primavera en Sevilla” se inspira en el clima de recuerdo propio de la poesía de A. Machado. Una fuente personificada se convierte en la resonancia del mundo exterior dentro del sujeto lírico.

He entrado en mí esta noche serena, florecida  
por un albor de luna como un naranjo en flor...,  
y ¡he oído que en el fondo de mi alma dolorida  
sangraba aún el recuerdo de mi primer amor,  
como la fuente aquella, lejana, escondida,  
que, al fondo de la calle, tan sólo era un rumor! (*OC*, I, p. 451)

El libro *SDM* incluye “Nocturno de la cascada del parque”, poema con aire popular que aprovecha el tópico modernista: «jardín, cisne y cascada». Imágenes simbolistas de este tipo perviven todavía en *FB*, como una fuente en “Lento”, “Nocturno III” y “Nocturno IV”. El poeta se vuelve en estos poemas hacia el mundo popular, especialmente cuando emplea las imágenes personificadas de una fuente que *llora* o *canta*.

Ocasionalmente, el agua limpia representa la pureza de la poesía, tal como en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” o “Intelecto de amor”. En la mayoría de los casos el agua simboliza al ser humano, a menudo al poeta mismo, bien su interioridad o su vida en general. Llama la atención la vecindad de luz y agua, incluso cuando se presenta fangosa u oscura. Pemán entiende el agua como la intimidad del hombre. La luz significa para él una verdad objetiva que existe independientemente del grado de transparencia del agua<sup>1119</sup>. Ya en *NP* el “Salmo de pasión y dolor” reflejó esa escisión del alma: «como corre en el prado el arroyuelo,/ que abajo es fango y suciedad, y arriba/ corriente mansa que refleja el cielo». En la misma línea, en “Canción vulgar” describe la transparencia del alma de su mujer. Dentro de “Canto libre” los versos de “Oración a los falsos dioses” expresan la súplica del sujeto lírico: «Hacedme igual a aquel estanque muerto/ que se prende la luna/ como una perla blanca, sobre el pecho». En “La fuente que huía“ (*RR*) el agua es la vida que se le escapa al poeta, pero añade: «yo también llevo un lucero/ robado, como la

---

<sup>1119</sup> Cf. *El agustinismo del pensamiento contemporáneo*, p. 24.

fuentes». Así que repite la idea de luz captada por el agua-alma humana. Mientras que en “Romances del hijo” (RR) la vida en general es una «fuente», un «arroyo claro» que corre de generación en generación.

“Me asomé al pozo oscuro” describe una imagen desconcertante de «aguas muertas» que han *ahogado* la inocencia anterior (O, XIV, p. 165). El libro de PS ofrece ejemplos en la octava “Consideración ascética” («el agua turbia y negra/ del centro del ser») y en “Conciencia de mi libertad y mi ser” («con mi ruido subterráneo/ de pozo profundísimo/ con temblor de agua y sol en la conciencia»). En ambos casos el agua tiene que ver con la conciencia del sujeto lírico y su cualidad de opacidad o transparencia. La imagen del agua en el fondo del alma humana se integra plenamente en la simbología de FB, dado que la sección de “Soledades” se configura en torno a la idea del jardín interior del alma. La presencia de una fuente en su centro refuerza este concepto y su significado se desarrolla en otras partes del libro. La central “Soledad 15” menciona el agua acumulada en un «estanque». El agua en el centro del alma aparece en “Soledad 2”, “Soledad 14” y “Soledad 6”:

Tentación del antiguo paseo  
con nieve de luna,  
¡y el silencio interior del deseo  
ahogado en la quieta laguna!

Sereno esplendor  
del arroyo dormido. (O, V, p. 31)

Observamos que los últimos poemas mencionados repiten la idea de agua *detenida* que se da en el contexto de dominio de la razón sobre las emociones. También en “Estío. Tentación”: «Corre un murmullo de río/ bajo mi seca razón». En “Soledad 12” el poeta esconde la «fuente amarga», que señala un anhelo continuo. Connotaciones parecidas aparecen en “Propósito 4” y “Soledad 10”. Una visión más optimista de las internas *aguas* humanas se plantea en “Proclamación de la humildad”. Aquí se dirige a Dios: «Sé la ribera Tú para mí río», y más adelante: «Tú el sol y yo la fuente». En el poema Dios se convierte en esa luz objetiva que ilumina el agua-conciencia, o bien como una forma de encauzar el agua interior.

Las imágenes del agua son propias también de la poesía amorosa de Pemán. Las “Ocho canciones de amor” (“Segundo cancionero”) presentan significados diversos: el amor como agua «serena» o una pasión irrefrenable, la amada como «ribera» del poeta. En

“Ya, transfigurado” (*FB*) es la amada la que provoca en el poeta la sensación de ser la fuente oculta de su vida.

### 5.1.5. El mar.

El mar fascina por su inmensidad y da la ilusión de poder colmar los deseos de trascendencia. Su profundidad se vuelve símbolo de lo insondable que el poeta se calla. Remite a la eternidad, como en “Nuevo clasicismo”, “Y la paz de los faluchos” y otros. Su vista relativiza los problemas humanos e inspira confianza en la providencia divina. En “Ofrenda del amor ante el mar” el poeta se encuentra «ante la paz inmensa del mar, que parecía/ como que susurraba que Dios estaba allí». Reúne el *tremendum* y la delicadeza, la amenaza y la sumisión en “Bautizo de una lancha nueva” o “Los niños del agua”. En la visión del poeta es la parte de la naturaleza que más facilita vivencias religiosas, juega con la luz natural y sobrenatural, como en “La tristeza del padre mar”, o “Mar de Cádiz”:

Todo está lleno en él por la divina  
presencia ignota, y todo se ilumina  
desde que el alba, entre claveles, arde  
con un triste desmayo de añoranza,  
hasta que, rosa ya sin sol, la tarde  
viste el pudor nupcial de la Esperanza. (O, XVI, p. 448)

Las imágenes de la pequeñez humana ante Dios, o de un ser racional humano que destaca como una vela, y con un trabajoso remar intenta controlar su periplo por el mar de la vida, destaca especialmente en *PS* en “Advenimiento”, la tercera y séptima “Consideración ascética”, “Cuerpo”, “Conciencia de mi libertad y mi ser”. Pero las reminiscencias de este concepto se repiten en otros poemas: “Plegaria a la Virgen” (*VS*), “Romance de la brisa”, “Rosa la Coqueta, amiga de los marineros”, “Marina”, “Del albedrío” (*FB*), “Proclamación de la exactitud”. El poema “Ya mi galera de oro” (*RR*) desarrolla la alegoría de navegar hacia la meta de la vida humana, representada por el «Oriente» y el «alba», en respuesta a una llamada de amor desconocida, sin escuchar las voces del muelle que pretenden desviar al navegante. En “Salmo del mar” se cruzan varios significados del mar en la poesía de Pemán. Subraya la dimensión religiosa de la creación condensada en sus aguas. Contrasta su grandeza con la todavía más abismal grandeza del

ser humano, aunque físicamente más insignificante. Representa las leyes de la vida: la muerte y la renovación, la solemnidad y la alegría, la libertad y sus fronteras, el peso y la levedad, el amor que hierde y tranquiliza, une la paz y la tormenta, el ruido atronador y el silencio aplastante, produce confianza y un santo temor casi al mismo tiempo, despierta respeto y el deseo de atravesar su secreto. Adquiere personalidad propia de un «monstruo» indomable, pero que es sorprendentemente vulnerable y se deja *herir* por los rayos del sol. Despierta dolorosamente los anhelos humanos. Por esconder las huellas de los tiempos antiguos y de convivir desde el principio en la presencia de Dios, parece ser Su portavoz.

El poeta recurre al fenómeno de la inmensa variedad de posibilidades dentro de las fronteras precisas de la vida. Lo traslada también a las imitaciones formales de la poesía. Encontramos esta simbología en “Cádiz desde la bahía”, “Anhelos y límites”, “Dios”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “La rosa”, “Recreación en el jardín (Lectura. Florecillas)”, o “Mar” (*SDM*):

¡Qué ansia de revolverse  
sin más aquí ni más allá,  
entre las líneas puras y armoniosas  
de una serenidad!

¡Beber el cielo azul; emborracharse  
de estrellas, y estallar  
de espumas de ira  
santa, y bramar  
canciones sin palabras, y ser todo:  
pero todo en la justa limitación perfecta  
de un perfil, como el Mar! (O, XVI, p. 435)

Así simboliza la vida humana y el horizonte de sus posibilidades en “El nieto”, la muerte a la que corre la vida en “Nieve de las serranías”. Representa el tiempo que absorbe los recuerdos en “¡Aquel rondar de unas palomas!”. Es símbolo de cultura universal en “Soledad” y “Presentación del recitador Pepe González Marín...”. En casi todas las alusiones al mar mencionadas coincide la nota musical. Es allí donde más se percibe el silencio sonoro, además el mar provoca connotaciones positivas de alegría y luminosidad. Así observamos también en “El anhelo de Castilla”, “Cádiz desde la bahía”, “La profecía”, etc.

Refleja algo de la suavidad e inevitabilidad del amor humano y le proporciona al poeta imágenes de comparación en “Epigrammata erótica”, “Intelecto de amor”, “Doce fragmentos apasionados 4”, “Canción vulgar”, “Así siempre”, “Noche de verano en la bahía”, “Quiero amar a una sirena”, “Ya no”, “Soleares estilizados”, etc.

### 5.1.6. El viento.

En uno de los versos de “Testamento” el poeta se pregunta a quién podrá dejar «los cien nombres que di al viento». El viento en la obra de Pemán cumple un papel múltiple, en ocasiones contradictorio. Refleja las fuerzas del mal opuestas al orden divino, o en sentido neutro, las fuerzas que arrastran al hombre sin control consciente de su parte. Paradójicamente, a veces llena la razón y entonces el poeta parece hablar de algunas pasiones *racionales*. Al mismo tiempo, crea la armonía terrestre. Según los datos reunidos, el viento es para Pemán lo más cercano al espíritu presente en el tiempo objetivo, pero también es espíritu de la historia y símbolo del soplo divino.

Aparece con frecuencia como una nota circunstancial o entre las enumeraciones de criaturas, como representante de fuerzas celestes, por ejemplo en “Salinas de San Fernando” (*RR*), “Tierra de vientos” (*RR*), “El pueblecito” (*RR*), “Tarde” (*BSC*), “Piropo a Cádiz” (*SDM*), “Anhelo” (*O*, XIV, p. 190), “Arroyo” (*ibid.*, p. 196), “El nieto”, y en otros poemas folclóricos: “Tema de invierno”, “Tarde de toros”, “Añoranza de la clara poesía”, “El callejón del tinte”, “Verano”. Dos poemas están dedicados exclusivamente a él y reúnen muchas características esparcidas por separado en otras composiciones. En “Balada del viento en otoño” (*RR*) consigue atravesar el mundo con la música, envuelve la belleza de una flor, es mensajero, pero sobre todo, está el servicio del amor divino a pesar de que parece indomable (*O*, XIV, p. 126). En “Yambos del viento de Levante” (*SDM*) el contexto religioso se introduce con una cita del salmo 48. Se presenta al servicio de los designios divinos, genera la música de las criaturas. En este caso el viento funciona en dos planos: como espíritu del mundo, y el que entra en las almas. Atraviesa el espacio y el tiempo, lo exterior y lo interior del hombre. Reúne las propiedades del espíritu, su monstruosidad y furia, pero también es un «soplido tenue» que trae paz:

En el suelo, hojas secas...  
y flores..., y unas ramas...  
Y la paz en las cosas...  
Y un baño de oro viejo,  
seco y enjuto, sobre las espigas  
y sobre las almas.

¡Y es que ha pasado, trotador y altivo,  
con el Mundo y el Tiempo en las espaldas,  
harto de siglos y tierra, el viento  
de la Sabiduría centenaria! (*O*, XVI, p. 441)



A veces ese viento es irreprimible o lo arrastra todo, especialmente cuando simboliza las pasiones y el carácter humano insumiso en “Salmo de pasión y dolor” (NP). En “Ante el Cristo de la Buena Muerte” (NP) aparece en sentido negativo como metáfora de la muerte que vence a la fragilidad. En “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” se inclina a alguna fuerza contraria: «mi canción es voz y grito/ contra el viento» o es la inspiración divina de la poesía. En “Ocho canciones de amor” el viento es una libertad ciega todavía por falta de conciencia (O, XIV, p 167). En “Oración a los falsos dioses” es alguna fuerza interior que desata los poderes racionales. Al mismo tiempo el sujeto lírico desea ser «como el viento fatal». La razón llena del viento reaparece en “Doce fragmentos apasionados 12” (OC, I, 690) y esconde la ceguera de las pasiones en “Doce fragmentos apasionados 4” (*ibid.*, p. 683), o con sentido negativo en “Soledad 3” (FB): «ciego impulso vegetal/ como el viento como el mal». Provoca susto en “Nocturno V”. En “Gritos” la llamada de búsqueda de Dios se produce «en el viento». Es una fuerza sin dirección, en discordia con Dios en “Soledad 11” (FB): «Lo que daba a los soplos perdidos/ del viento que pasa, quiero darlo al Ser». También en “Proclamación de la sencillez” es algo difuso que necesita ser sometido al control racional. El jardín interior «sin viento» en “Soledad 15” (FB) alude a la ausencia de pasiones incontroladas. En “Del pecado” es símbolo de la libertad que actúa con violencia ante el orden divino: «Tú hiciste la flor blanca en el ribazo;/ el viento helado que la agosta, yo».

Normalmente prevalece el sentido positivo del viento como espíritu al que el poeta se somete: «Siento el soplo que me lleva», «Porque es verso que, bañado/ todo en sol, el viento mece/ limpio y puro» (O, XIV, p. 177). En algunos casos desempeña la función de mensajero del amor, pues el poeta lanza al viento sus declaraciones de amor y pena en “Serranilla” (VS), “Las rosas que tú me diste” (RR) y “Andante apasionado” (FB): «Te mandaré, de heraldo, con el viento/ una hoja, fuego y oro- de la acacia», «Iba un canto de penas por el viento». El viento es portador de recuerdo amoroso en “Poesía humana” en “Soneto 4”, el sexto y el noveno de los “Doce fragmentos apasionados”. Trae noticias o es indagado por las criaturas en “Romance del último amador” (RR), “El anhelo de Castilla” (RR), “Se iba el pensamiento mío” (RR), “Noche de verano en la bahía” (O, XVI, p. 451), “¿Por qué te han dejado en casa?” (*ibid.*, pp. 455-457), “Ocho canciones de amor” (O, XIV, p. 169).

El viento en la mayoría de los casos aparece en compañía de una flor, así es como el poeta consigue polarizar la grandeza y la pequeñez, el espíritu y la belleza, es decir, da una imagen total del mundo creado. Es la fuerza que atraviesa la creación con el amor,

como en “Serranilla” (VS) y “En la sierra” (VS). *Acaricia* las espigas en “La copla en la era” (VS) y las amapolas en “En el silencio de la tarde” (VS). La docilidad de una flor ante él es símbolo de la docilidad de Cristo en la Pasión en “Las golondrinas del Señor”. Su papel de espíritu que envuelve la belleza se repite en “Ocho canciones de amor 5” (O, XIV, pp. 169-170), “El paso de Aníbal por el Pirineo” (*ibid.*, pp. 201-204), “Sinfonía de primavera”, “Soledad 30” (FB), “Sinfonía” (FB), “Salvación”, “El poeta, sacerdote”. El viento *besa* una flor en “Sin ti” (OC, I, p. 668) como metáfora de la vida que apenas se detiene en la belleza por falta de tiempo, «acaricia levemente» los rosales en “Canción en loor de la perfecta discípula”. Vemos que «inciensa» el aire con olores en “Ropa en la azotea” (BSC). El poeta de “Soledad 1” (FB) desea estar tanto con la belleza material como con la espiritual: «¡Soledad para estar con el lirio!/ ¡soledad para estar con el viento!».

El poeta se identifica con el viento mientras que a la mujer acompañan imágenes de flores y expresiones de exactitud. Este contraste de la pasión y la belleza aparece en “Soneto 5” (OC, I, pp. 675-676), “Doce fragmentos apasionados1”: «Te besaré las manos,/ como a la rosa de la tarde el viento», (*ibid.*, p. 682), “Esposa” (FB), “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” (FB), etc.

El viento extrae música de las criaturas y la transmite en el aire en “Espérame, Señor”, “Revelación” (RR), “Canción”: «¡Ay, quién fuera el pino/ que canta en el viento!» (O, XIV, p. 163); en “Presentación del recitador Pepe González Marín...”: «Silbos del viento por los valles/ violín del aire con la encina» (O, XVI, p. 389); “Somos creados...” (FB): «la canción dócil del pinar/ enamorado por el viento»; “Soledad 5” (FB): «Organeaban los vientos/ delgados, por los alisos»; “Oración a la luz” (FB): «la embriagada y temerosa/ música de los vientos en la altura», etc.

Esconde los recuerdos y el olvido en “Canción, que en plumas, al viento” (OC, I, pp. 376-377), “Ramas sin hojas ni flores” (RR). Es relacionado con el transcurso temporal en “Lento” (FB) o, al contrario, despierta los sueños olvidados en “Anhelo creador”, y es reminiscencia de la infancia en “Retorno. Paz” (FB). Aparece como síntoma del cambio en “De regreso” (OC, I, p. 772) y en “Proclamación de la humildad” (FB) su espíritu supera al ser humano: «lo que queda de mí, sin mí, en el viento».

### 5.1.7. Las aves.

El poeta a menudo ajusta un ave determinado al estilo y contenido del poema. Así, el motivo modernista del cisne resalta en “Verso del mundo”, “El cisne”, “Oración a los falsos dioses”. Los «cuervos negros» forman parte de la imaginería folclórica de “Los gitanos y la luna”. Las golondrinas de “Este olivo” refuerzan el aire romántico del poema. Un azor encarna aspiraciones altas en “Este afán de cielo y nube”, al igual que las águilas de “Salmo de pasión y dolor”. La inspiración poética toma forma de alamillo en “Soledad 14”, o de un «pájaro divino» en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”. El alma en el cuerpo ligada a la tierra de “En el jardín de los frailes” se presenta como un «pájaro enjaulado». El ruiseñor como expresión de armonía y alegría del mundo aparece en “Hermandad de la tarde”, “Doce fragmentos apasionados 6”, “Ocho canciones de amor”, “Testamento”, “Presencia de Dios”, “El nieto”, “El poeta a la mujer Verónica”. Este pájaro domina la poesía simbolista de *FB*, en “Las flores del bien”, “Ya, transfigurado”, “Esposa 1”, “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo”, “De la Creación”, “Sinfonía”. Es contrapuesto a las tinieblas, como símbolo de la perseverancia del bien en “Nocturno IV”, “Retorno. Paz 2” y “Oración por una pecadora”. La paloma como la inocencia y la oración destaca en “Estío. Tentación” y “Oración por una pecadora”. Además encontramos una cigüeña en “Doce fragmentos apasionados 9”, un alamillo en “Tierra y cielo”, los gorriones en “Las seis”, un jilguerillo de “Proclamación de la humildad” y un halcón como un soporte metafórico de “Soledad 29. Las aves indefinidas aparecen en “Definiciones de Andalucía”, “Cádiz bajo la lluvia”, “Romance del último amador”, “Romance del rayo de sol”, “Se iba el pensamiento mío”, “A la vera del prado”, “Media noche”, “Hombre caído”.

### 5.1.8. La pureza y transparencia.

Es notable la predilección por los adjetivos y sustantivos que denominan pureza y transparencia. Empiezan a cobrar importancia entre los poemas de juventud: «senderos blancos dorados», «el azul puro del cielo», «conciencias puras», «la Verdad pura», etc. En *NP* encontramos: «el alma pura», «puro sentir», «agua limpia», «la tierra blanca», las hojas «limpias», «la nieve pura», «atmósfera límpida», etc. En la serie de “Canto libre”: «pura inteligencia clara», «el arco de oro de sol, puro y perfecto», «el asombro de la rosa

blanca», los «castos», etc. Entre la temática y las formas populares: «noche pura», la palabra «casta», «transparente el mundo», «blanco sentir», el verso «limpio y puro», «agua pura», «rosa blanca», «vestidos de limpio/ los aires», «cristal de voces blancas», «el pensamiento puro», etc. En “Poesía humana”: «rosa blanca» en el amor, «gracia pura», «lógica pura», «pura perfección», «impecable ritmo», «casta frente», «seda casta», «canto puro», «las limpias castidades», «traslúcido», «carne de cristal», etc. En *PS*: «gracia ligera de la línea pura», «esencia pura», «el relámpago puro», «puro y transparente/ como el cristal», «ablución», «una palabra nueva,/ virgen como la aurora», «una mariposa blanca», «manos blancas», «vela/ blanca de plenitud y de albedrío», «camino blanco». Predominan en la adjetivación de *FB*: «pura presencia», «castidad de un perfil», «limpia verdad», «luz transparente», «ingenua transparencia», «canción joven y pura», «puro entendimiento», «espuma blanca», «perfume casto», «blanca y amada esperanza», «princesas de cristal», «limpios collares» de la lluvia, «alma pura», «nardo... de inocencia», «corazón leve y puro», «flor blanca y pura», etc.

### 5.1.9. La luz.

Pemán remite a la existencia de la luz de diferentes matices del día, pero también, en el nivel paralelo, a una luz sobrenatural sin colores, universal, que se encuentra en la creación, en el alma en estado de gracia, en la poesía y en todos los conceptos importantes. La añoranza del mundo claro se vaticina ya en los poemas de juventud: «estela de luz», «luz pura y clara con que lo iluminó», «una nueva de luz», «cristal con sol de mi poesía», «claro amor», etc. En *NP*: «mi claro vivir», «luz para los ojos», «resplandores», «Hijo soy de la Luz», «manchones de luz», «hora dulce y luminosa», «la atmósfera está clara», etc. Lógicamente, la luz aparece en los temas andaluces: «reluce y rebrilla/ la tarde», «emperador de la luz», «egregio solar», «farolillos», «resplandores», «Pensaba con luz de aurora», «la música interior de mis estrellas», etc. Abunda en *RR*: «clara noche», «hebras de sol», «clara transparencia», «clara sinfonía», «blancura luminosa», «sol de mi cariño», «alba clara y bella», «claro son», «clara fue su sonrisa», «rayo/ de la luz infinita», «dardo del sol», «en su alma/ se le ha entrado un rayo muy claro de sol», «rayos de luna clara», etc. En *SDM*: «clara belleza», «mar luminoso», «claro perfil», etc. Es frecuente en “Poesía humana”: «clara paz», «una luz inmensa y pura», «claro el amor y alma luminosa», «clara

risa», «clara imagen», «linaje claro», «clara en la oscuridad», «hacer clara la Vida», «luciente como el oro», «lucero», «estrella», «el temblor infinito de la lumbre,/ plata inmóvil de la luna llena», «ojos/ luminosos», «iré hacia el Sol», etc. En “Canto libre”: «clara alegría», «luz del día», «una encendida/ centella de otra luz clara y distante/ brilló», «fuente clara», etc.

Las nociones relativas a la luz sobrenatural aparecen en *PS*: «chispa de mi candela», «clarísima belleza», «una eternidad con sol», «como la luz que llena los espacios», «clara luz interior» del amor, «el hambre sin fin de los luceros», «sol en la conciencia», «las cosas se me han vuelto claridad», «alta palabra de luz», «dulce y clara melodía», «palabra encendida», etc. En *FB* encontramos: «luz prometedora», «clara armonía», «claro pensamiento», «una alabanza clara», el árbol pintado «en la luz», «la clara Verdad», «camino del lucero», «gozo claro y encendido», «verso claro», «claro gozo de la vida», «luz total», «luz de mi pena», «mi parte de luz», «la gracia del sol», etc. Posteriormente: «clarísimo destello» del amor divino, «cuerda luminosa», «sierra con luz», «a la Luz la luz del día», «claros» caminos de Dios, «claro milagro», «hueco claro», «luz inmortal de la Sabiduría», «la luz tiene la pena por vecina», «mirada amiga/ vestida de luz», «beben la gracia y la luz», «luz de otro día», etc. La luz afirma la bondad de las cosas y del alma.

#### **5.1.10. La serenidad.**

La cualidad de la serenidad aparece con frecuencia en contextos tradicionales de la «noche serena», «aguas serenas», «tarde serena», etc., en todos los poemarios de Pemán. Especialmente en *VS* y *NP* denomina el concepto horaciano de una vida y un entorno sereno. La serenidad del ambiente resuena en la serenidad interior en “En la sierra”. Es algo que el poeta pide en “Ante el Cristo de la Buena Muerte”. Connota madurez y libertad. Caracteriza también fenómenos abstractos, como la música, el pensamiento, la paz o la inmensidad del mar. Surge en la presencia del personaje femenino en “Poesía humana” y *FB*. En “Canto libre”: «la perfección serena», el miedo «sereno», «gracia serena». Puede serlo una hora en *BSC*; el abandono, el dolor, la belleza, el alma, el honor, y se pueden «beber serenidades» en “Poesía humana”; lo es la costumbre, la perfección, los grandes espacios, la pasión, la majestad en *PS*. En *FB* prevalece el uso abstracto de este

adjetivo: «mano serena», «serena verdad», «hora serena», «una serenidad antigua». Es serena la gracia, el esplendor, la razón, la esperanza, la curiosidad, la rosa, la miel, etc. Posteriormente encontramos usos similares en “Poesía sacra”: la «serena mirada» de Dios, «serena/ seguridad de amigo», «serena/ luz inmortal de la Sabiduría», «los ojos interiores se me han vuelto serenos», «la serena/ quietud de la muerte de la noche», etc.

### **5.1.11. La dulzura.**

La dulzura predomina en los contextos musicales, en la armonía del canto, en “Las golondrinas del Señor”, “Peregrinar y soñar” (*NP*), “Romance del rayo de sol” (*RR*), “Salmo de las campanas...” (*PS*), “Lectura. Florecillas” (*FB*). Surge en compañía de la presencia divina en “Cántico de la amada”, “Espérame, Señor”, “En el jardín de los frailes”, “Acuarela de la salida de nuestro Padre Jesús Nazareno...”, “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”, “Soneto a la Mediadora”, “El Amado en el jardín”, “Conversión”. En las poesías de juventud se refiere a la vida hogareña, a los familiares, el tiempo, la sensación de la paz, el amor. Es un adjetivo frecuente en *PS*: «dulce compañero», «dulce» cuerpo, «dulce amistad», «dulce y materno» amor, etc. En *FB* dulce es el dolor, la ilusión, la ciencia, el entendimiento, la soledad, etc.

### **5.1.12. Lo blando.**

El adjetivo «blando» aparece con regularidad y en contextos muy variados. En los años veinte: «rumor blando», «rastros blando y leve», «una blanda y reposada/ seguridad de vivir», «aire blando», «blando rumor del viento», «blando/ lazo de humanidad y cultura», etc. En los años treinta y en *PS*: «blandura del otoño suave», «soplo blando», «un susurro blando», «ternura blanda», «blanda nieve», «un blando echarse» a los pies de Dios, etc. Casi desaparece en *FB*, aunque encontramos un ejemplo en “Soledad 29”, y posteriormente en “Madonna de Port Lligat”.

### 5.1.13. Lo profundo.

Los adjetivos y sustantivos suelen subrayar la dimensión de hondura. Hemos mencionado varios ejemplos con el motivo de comentar la idea del abismo en el hombre. En otros contextos aparecen en los versos de juventud: «profundas hondonadas», «cielos negros y profundos», «honduras de los horizontes», «la hondura de este querer», «honda pasión sincera», la canción «tan honda», «honda poesía», «sentir hondo», «profunda/ ansia de vida y de amor», «saben, a fuerza de hondos/ a un no sé qué infinito», etc. En *RR*: «un mar sin fondo», «hondos horizontes», «llanuras hondas», «hondo es este silencio». En los poemas de los años 30 encontramos: «mi verdad más honda», «profundos hontanares», «hondo abismo/ de alta mar», «honda razón», «inmenso abismo/ de soledad», «cárcel honda del alma», el «abismo de un dolor profundo», «honda profundidad», «un profundo más allá», «en lo más hondo y profundo/ de lo profundo del mar», etc. En *FB*: «el profundo/ eco», «honda desesperación», «honda llanura», «lo hondo del pecado», etc.

### 5.1.14. La elevación.

Abundan las referencias a lo ligero, alto, leve, con respecto a la poesía, la mujer, los anhelos humanos, pero también a los fenómenos abstractos del tiempo, la ciencia, la paz, la belleza, etc. A menudo aparecen en el contexto de la gracia divina, hacia la que el poeta *vuela, sube* o se *eleva*. Un clima de lo aéreo refuerza el concepto de una vida en la que el peso de las preocupaciones no consigue aplastar al poeta. Lo encontramos esporádicamente en *NP*, por ejemplo, “En el jardín de los frailes”. El uso sistemático de este recurso remonta a *RR*, sobre todo las aspiraciones a volar y a lo alto, por ejemplo en “Revelación”: «volaba el pensamiento mío»; “Afán”: «Afán de ir en vuelo»; “Balada del viento en otoño”: «llevas en tus alas un polvillo tenue»; “La fuente que huía”, “Yo me levanté a la aurora”, “Tierra y cielo”. Sigue presente en *BSC* en “Soneto del sacerdote viejecito...”, “Fuente”. En *SDM* en “Piropo a Cádiz”, “Miradores”. Otros ejemplos encontramos en “Nuevo clasicismo”, “Artesanía”, “Confesión”, “Soneto 7”, “Canción votiva”, “El Amado en el jardín”, “Tú entre los lirios aquellos”, “Este afán de cielo y nube”, “Ocho canciones de amor”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Sentimiento”, “Canción en loor de la perfecta discípula”, etc.

Es frecuente en *PS*, en “Cuerpo”: «gracia ligera», «salmo alado»; “Mi soledad sonora”: «leve temblor de música», «alto temblor de espigas»; “En la muerte de mi madre”: «leve existencia», su ciencia «es más alta y más subida»; “Romance de la verdadera pasión”: «operaciones más altas», una «mariposa» de la gracia divina; “Stabat Mater”: «¡Qué alta palabra de luz!»; “El cuerpo presente su gloria”, la séptima “Consideración”, “Ser”.

Los numerosos epítetos y metáforas referentes a la elevación del ser y de la creación indican la ascesis presente en *FB*. A veces, repetidas en las sucesivas estrofas de un poema, forman un hilo conductor, por ejemplo, en “Oración por una pecadora”: «la alta sierra», «enamoraba el aire con sus alas», «soplo más alto», «montes de la risa», «sol del claro mediodía», etc., o en “Recreación en el jardín”: «alta melancolía», «un alto anhelo», «alas de los serafines», «mariposa», «la angélica libación». La levedad llena la poesía en “Proclamación de la humildad”: el verso es «alado», «levemente mío», pervive «en el viento». El poeta refuerza esa idea en “Soledad 26”: «Es mi canción angustiada/ la que eleva de esta suerte/ la levedad de las cosas»; “Divina Presencia”: «por los más cimeros/ picos de mi esperanza levantado». Otros ejemplos: «Tarde...¡qué altas razones!», «el alto beso», «alta paz», «alta fiesta/ del sol», «alto afán», «las alas/ de paloma de mi oración», «alta hermosura», «las más altas cumbres de mí mismo», «Subir la espinosa/ cuesta del deber», «el alto beso», etc. El vocabulario de la levedad se repite constantemente: la brisa «ligera», «la esperanza ligera», «ligera como un azar», «corazón leve y puro», una sonrisa «leve», «quíereme de ese modo ligero y sonriente», etc.

Posteriormente destacan “Hombre caído”: «las alas que debieran haber sido», «monte de estrellas», «hermano del aire», «sin vuelo», «el sitio de mis alas»; “Temor de amor”: «subir a lo alto de la roca»; “Dios”: «la cima del monte»; “A la Virgen de la Consolación”, “Meditación ante un nacimiento de cartón y barro”, “El nieto”, “Testamento”, etc.

### **5.1.15. La desnudez.**

Los calificativos de la desnudez suelen aparecer en dos contextos básicos. El primero se configura en torno a la depuración de la poesía y el segundo plantea la necesidad de despojamiento ante Dios. En medio surgen otros casos, más bien al servicio



de metáforas. Todavía joven poeta escribe en “Dedicatoria” sobre el sincero vuelco de la vida en la poesía: «Va, entre ellos [versos], mi vida/ desnuda como una estrella». Las reflexiones metapoéticas de Pemán a menudo no separan entre la depuración de medios y la desnudez como cualidad del alma de un poeta. Asimismo en “Poesía” junta las dos acepciones asociadas a la pureza, transparencia y levedad, como necesarias para la libertad poética. La poesía desnuda le permite al poeta contemplarse a sí mismo desde la distancia y sobre todo, facilita la entrada en armonía con el mundo:

Desnudo el corazón; ligeros  
los pies; y el alma toda  
tensa como una lira.

No me quedaba lazo ni atadura  
ni parentesco con el barro; fina  
la seda lenta de mi vida hilaba  
un huso de cristal, en la alegría  
de una aurora sin nubes,  
toda abierta de rosas amarillas.

Mi cuerpo era una sombra  
que apenas sí vivía,  
más que en sí, en la lejana  
memoria de mí mismo. (OC, I, p. 743)

En la serie “Canto libre” las ideas juanramonianas reaparecen en “Introducción al canto libre” con «libre y desnudo el pie sobre el rocío», en el contexto de la poesía. En “Profesión de la pura belleza” («limpio ya y desnudo de todo casticismo») y sobre todo en “Anhelo”: «Ven, con los pies desnudos, sobre el césped». En otros poemas el poeta deja constancia del motivo religioso de esa depuración expresiva: busca un medio que transmita la experiencia de la divinidad en “Preparación de la palabra mística” (PS) («Desnúdate de ti misma») y persigue una pureza absoluta ante Dios. Es ahora cuando conviene señalar el poema prologal de *FB*, “Proclamación de la humildad”, dado que reitera este concepto en dos niveles a la vez. Por un lado, el poeta desea llegar a su propio yo: «Desnudo de mí mismo», y por otra parte supone que la desnudez personal está acompañada por la de la expresión poética: «¡ay, verso desnudado,/ tan levemente mío!». En este caso el poeta justifica la depuración de la poesía por la necesidad de expresarse con ella ante Dios (*ibid.*, p. 23). También en “Soledad 14” el poeta declara:

Se me desnudó el estilo  
de ilusión y primavera

(Mi alamillo desnudo canta en el filo  
de la pradera..) (ibid., pp. 35-36)

Salta a la vista el eco juanramoniano de este planteamiento.

En muchos casos el poeta muestra una absoluta necesidad de desnudez reclamada por el amor divino. En “Cuatro canciones místicas” (PS) y en “Inspiración y Gracia” (PS) la sabiduría invertida por la gracia divina es «desnuda». Ante la divinidad se enfrenta directamente en “Dios”: «sé que son claros, rectos, desnudos, tus caminos» (ibid., p. 262). El poeta siente la necesidad de entender la certeza de su ser en la desnudez en “Conciencia de mi libertad y mi ser” (PS). Es casi una vuelta al estado edénico de pureza tanto de él como de la percepción del mundo en “Dentro de mi corazón”. Esta cualidad se intensifica en *FB*, donde la desnudez ante la belleza del amor se describe en “Divina Presencia”. En “Soledad 6” es valor supremo que supone libertad y posibilidad de elevarse. En “Soledad 12” Pemán proyecta la idea de estar «desnudo» tanto ante la belleza y el desengaño, como sobre todo en el enfrentamiento amoroso con Dios. Igual que el poema “Gritos”: «Sin luz, ni voz, ni sentido/ ¡me basta el alma desnuda/ para quererte!» (ibid., p. 50). A veces ese concepto parece ocupar un lugar secundario, pero en realidad refleja la importancia que el poeta prestaba a la expresión ideal de un fenómeno. Sin connotaciones explícitamente religiosas aparece en “Tierra y cielo”, “Exorcismos” (SDM), “Pérgola” (SDM). En *FB* destaca en “Definiciones de Andalucía” donde encontramos «un desnudo sonoro de la guitarra»; en “Estío. Tentación”: «limones desnudos», «desnudo el cariño mío»; en “Soledad 7” la «niña desnuda», que refuerza la imagen otoñal.

## 5.2. Otros recursos.

\* *El vocabulario divinizador.*

En los poemas que podemos identificar como oraciones poéticas, aparece con poca frecuencia el vocabulario religioso específico. A veces ni siquiera se menciona el nombre de Dios. El poeta crea el ambiente religioso con otros medios y alusiones. Observamos que corrientemente el vocabulario divinizador prevalece en los versos circunstanciales u

homenajes dedicados a personajes de círculos eclesiásticos o a un acontecimiento bíblico. En la poesía de Pemán, cuanto menos personal o trascendente es el contenido, más vocabulario divinizador incluye: nombres de formas y objetos litúrgicos, elementos del credo cristiano, oraciones, etc. En algunos casos, esas expresiones se emplean con el fin de reflejar la religiosidad popular, como en *VS*. Los títulos alusivos a veces no coinciden con el contenido, que resulta intrascendente, como “Bautizo de una lancha nueva” (*SDM*) o “Exorcismos” (*SDM*). El mundo literario se mezcla con el cristiano, como en “La casa de los siete pisos” (*SDM*) donde el poeta se presenta como Virgilio que guía por los siete círculos-pisos «del cielo pobre».

La naturaleza participa en el credo del poeta mediante la superposición de contextos. El ambiente se diviniza en “En el jardín de los frailes” (*NP*) mediante la abundancia de expresiones: «salterio», «plegaria», «arcos monacales», «temblor divino», «rezo»; “Ropa en la azotea” (*BSC*), donde el viento «inciensa» el aire con olores; “Mes de mayo en Mérida”: «un bautizo solar», «templos»; “Nocturno de primavera en Sevilla”: «Todo medita o reza» (*OC*, I, p. 451); “Salinas de San Fernando” (*RR*): «Un no sé qué de pecado/ y un no sé qué de inocencia»; “Tierra de vientos” (*RR*): «brazos para la gloria»; “Romance del último amador” (*RR*): «el divino/ secreto de aquella tarde»; “Romance del rayo de sol” (*RR*): «bendiciendo»; “Se iba el pensamiento mío” (*RR*): «el divino/ cantar de la Primavera»; “Soledad 7” (*FB*): «sol divino»; “Soledad 8” (*FB*): la «Cruz» en la naturaleza; “Villaneta” (*FB*): la fuente «reza», «pecado venial». Especialmente el mundo marítimo es propicio al aire religioso en “Mar de Cádiz”: «parece de un arcángel que anunciara/ la diosa», «la divina/ presencia ignota» (*O*, XVI, p. 448); “Mar”: «rosa celeste», «tentación», «paganías», «religiosidad» (*ibid.*, p. 453); “Mar” (*SDM*): «espumas de ira/ santa» (*ibid.*, p. 435); “Verano”: «¡Hoy es la fiesta pagana/ del sol, del viento y del mar!» (*ibid.*, p. 454); “Salmo del mar”: «¡Oh Mar, crucificado...!», «blasfemia o plegaria», «sagrado», «oraciones», «sacerdote oficiante», «el salmo de gracia y de belleza», «canta y reza», «la suma/ divina», «salmo anhelante». Se combina con la vaguedad simbolista en “Abandono” (*OC*, I, p. 668). En “El nieto” las voces de la naturaleza elevan «letanías de amor».

Las ciudades entran en el ámbito del credo en “Soneto del barrio pecador” (*BSC*): «tu blanco cuerpo, en penitencia dura,/ con cilicios del sol, ese pecado/ de amorosa pasión que te tortura». También en “Noche” (*BSC*): «la hora mística», «la cruz santa/ de tu nombre»; “Piropo a Cádiz”: «libre y humano/ a fuerza de divino», «prisionero de tus gracias divinas» (*ibid.* pp. 400-401).

La poesía colabora en la expresión religiosa en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, donde es «divina», consta de «divinos/ balbuceos» y el «pájaro divino» la inspira. En “Canción del ser inmóvil” se llena de «pura gracia». En “La palabra”, “Canción de vivir muriendo” (PS), “Preparación de la palabra mística” (PS), “Romance de la verdadera pasión” (PS) es «divina». El arte se enfrenta con la «resistencia/ divina del volumen», y fue realizado por el «asceta» Cézanne en “Artesanía”. En el credo poético de “Profesión de la pura belleza” encontramos el «segundo cielo» de la belleza, y al poeta «absuelto y redimido de toda tentación» contra ella. Es parecido “Anhelo y límite”: «la línea concreta y fina/ y la insinuación divina/ de un trasmundo». En “Elegía de Jacinto Ilusión” la palabra puede llevar sello de «fe». Cuando protesta en el poema “Contra los que hacen profesión y granjería de las letras” se dirige a la gente «profana». Mezcla la Venus mitológica con imágenes religiosas: «A ti, en un nuevo rito consagradas,/ estas rimas quemadas/ sobre el altar de mi dolor sereno», «tentaciones», «impecable». Es una «Obra de misericordia» compartir este don divino con los lectores en “Una limosna” (RR). La poesía comparte el dualismo religioso en “Proclamación de la exactitud” (FB): «la tentación de la Belleza», «brumas de las nadas/ sin paz ni redención».

El amor humano entra en el contexto religioso en “Ocho canciones de amor”, donde el poeta *bendice* a la mujer y presiente el «cielo» en su amor, en la estrella halla «el espejo de esta fe». Los ejemplos se ofrecen también en “Amor imposible”, “Ya no”, “Revelación”, “Canción vulgar”. Es un recurso frecuente en la serie de “Poesía humana”, en “Soneto 2”: «pecado/ de pasión», el «perdón» divino; “Soneto 3”: «perdón anticipado», «Entre el pecado y la virtud, cobarde,/ estaba todo afecto y toda cosa»; “Doce fragmentos apasionados”: «Castígame, Señor, si es un pecado», «a Dios basta para perdonarme», «¡Bendita tú, Amiga silenciosa!», «piadosa», «gracia bautismal del nuevo día». El amor se santifica en FB en “Recreación en el jardín (Canción)”: «se posen en mi querer/ alas de los serafines»; “Esposa”: «bendita voz», «sagrario», «Arca de Dios»; “Ya, transfigurado”: «carne redimida», «mi deseo/ santo y universal».

El mundo divino se manifiesta al remitir las experiencias al contexto religioso en “Conversión”: «cadena del pecado», «altar del Dios que me ha creado»; “Aquí me tienes lector” (NP): «asceta», «fraile», el mundo que «hace su templo y su altar», «creyente», «cristiano»; “Los cuentos eternos” (NP): «anhelo divino», «el corazón llagado/ por las espinas del mal»; “Peregrinar y soñar” (NP) «vamos tras algo divino»; “Lección de vida” (NP): «santo nombre de vida»; “Resignación”: «quiero hacer de mi vida altar/ de un sacrificio de amor», «tentaciones», «Bendito seas, Señor»; “Intelecto de amor”: «Y esa risa

sin risa/ que, como una limosna,/ por caridad, le damos a los otros». Otros ejemplos se ofrecen en “Las golondrinas del Señor”, “Aurora”, “Sentimiento”, “Soy andaluz”, “Presentación del recitador Pepe González Marín...”, “Vida Serena”, “Hombre caído”, etc. *PS* destacan por la octava y novena “Consideración ascética”: «reposo/ de mí séptimo día», «la pasión», «Paraíso»; “Inspiración y Gracia”: «gracia humana o divina»; “Cristianismo”: «la muerte, la esperanza y el pecado», «lo Eterno y lo Infinito» del alma; “Cuerpo”: «alabanzas», «salmo», «ofrendado», «manos líricas y orantes», «antífona solemne», «divina gracia»; “En la muerte de mi madre”: «un Cielo», «un incensario», «voluntad de Gloria». En *FB*, por ejemplo, en “Soledad 1”: «dulce martirio/ del pensamiento»; “Soledad 10”: «la mañana del perdón», «pasión, absuelta», etc.

Podemos distinguir poemas saturados de expresiones cristianas, propias del credo, de la tradición o de la Biblia. Aparte de los ejemplos ya ofrecidos, podemos pasar revista a otros usos representativos. En “Optimismo”: «Yo confieso mis culpas», «la Cruz», «resucitó», «conciencias puras», «júbilo santo», «Santas Mujeres»; “Acto de fe”: «En el nombre de Dios», «labios pecadores», «yo confieso», «adoro», «Fe»; “Redondillas del acosador”: «De rosas teje un rosario», «Virgen del Escapulario», «ángeles»; “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”: «la Gracia», «el Padrenuestro», «la Compañía», «Magnificat»; “Acuarela de la salida de nuestro Padre Jesús Nazareno...”: «árbol de su aflicción», «rosario», «el prioste y el Cura», «penitentes»; “Confesión”: «la torre de mi fe», «dogma de fe», «predicador de moda»; “Candela”: «un Pecado sin remordimiento», «un Mal sin motivo»; “El poeta, sacerdote”: «Creación», «Misa», «Pan», «Vino», «Sacramento», «consagra», «óleo»; “Maitines”: «fraile encapuchado», «beatita», «campanas», «cirios», «éxtasis», «claustro», «ángeles de talla», «milagro»; “Yo no quiero morir”: «gloria», «sacrificio»; en *PS*: «ablución», «benditas», «Misericordia», «pecado», «redención», «la ofrenda del perdón», el nombre divino «tejido de campanas y de salmos», «tierra del padre Adán», «cúpula redonda de San Pedro», «cruz redentora», «ejemplo santo», «tarde deicida», «rezar», «altar», «místicos fervores», «Arcángel», «tierra pecadora», etc.; “Recreación en el jardín” (*FB*): «palabras divinas», «silencio celeste», «oración»; “In memoriam”: «fe penetrante de tu voz», «belén de su Amor», etc.

\* *Las imágenes mitológicas.*

La mitología está en el trasfondo del ciclo “Canto libre” (“El cisne”, “Arroyo”, “Verano”, “La cierva herida”, etc.) dada su general premisa clasicista, y es frecuente en los contextos marítimos en *SDM*: “Elegía del niño mariscador”, “La caleta”, “Yambos del viento de Levante”; también en “La profecía”, “Romance de la brisa”, y “Sirena”. Otras huellas encontramos en “El paso de Aníbal por el Pirineo”, “Vida Serena”, “Canto a Andalucía”.

Las alusiones mitológicas aparecen también en poemas de temas cristianos, en forma de imágenes metafóricas, como en “Mar de Cádiz”: «parece de un arcángel que anunciara/ la diosa»; “El cuerpo presiente su gloria”: «¿No llevas un temblor de danza y salto/ a flor de piel, como los cuernecillos/ de un sátiro?»; “Mes de mayo en Mérida”: «La Virgen se hace Ceres y Pomona/ para nuestra abundancia»; “Madona de Port Lligat”, o “Soneto a la Mediadora” que representa a la Virgen como Prometeo que *roba* luz al Hijo. En “La esposa vieja” la mujer, imaginada con un don divino, no le permite al poeta ser un Narciso que se mira en el agua. Sin embargo, “Cristianismo” explícitamente enfrenta los valores cristianos con los mitológicos representados en la figura de Venus. También el título de “Oración a los falsos dioses” refleja algo de esta actitud.

Las imágenes mitológicas rinden homenaje a la mujer, que se compara a una «sirena» o diosa en “Soledad 19”, “Quiero amar a una sirena”, “Doce fragmentos apasionados 6”, o “Canción votiva”. También la inspiración poética busca su expresión con las alusiones a dioses, ninfas, sátiros y sirenas en “Artesanía”, “Clasicismo”, “Esterilidad creadora”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”. El recuerdo del pasado vuelve como el canto de una sirena o de ninfas en “Río de juventud” o “Retorno. Paz” (*FB*).

\* *Las metáforas, metonimias, imágenes alegóricas y simbólicas.*

A menudo el poeta recurre a símiles, como: «dormí en su mente, al lado de vosotros,/ como en la cuna duermen los gemelos» (“En el jardín de los frailes”-*NP*), «sobre el tiempo y la edad,/ como una estrella clara/ sobre el mar» (“Nuevo clasicismo”), «¡Afán de deshojar la tarde toda,/ como una rosa, para ver a Dios!» (“Afán”-*RR*), «como un

cestillo/ de rosas, el futuro» (“Hijas”-*FB*), el rocío «como el llanto de un amigo» (“Testamento”), etc. En ocasiones la metáfora es más extensa, como en “Romance de la verdadera pasión” (*PS*):

Pasión es quietud del alma:  
como que tuviera encima  
una mariposa blanca  
y no acertara moverse  
porque no se volara. (*O*, V, p. 195)

O en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”:

Mi canción oscura empalma,  
cual la tarde, en duermevela  
noche y día:  
sólo es clara para el alma  
del Poniente, que es gemela  
de la mía.  
(...)  
Cada estrofa es una honda  
con que lanzo al infinito  
mi lamento. (*O*, XIV, p. 176)

A veces aparecen metáforas con más imágenes sobrepuestas, como «ese dolor del vaso/ de arcilla en que han vertido/ el licor de la vida: ese encendido/ afán de estrellas y de lejanía» (“A una mujer que le tenía miedo a la vida”), «Este vuelo hacia mi estrella,/ ¡quién me lo recogería,/ como un azor, en la mano!» (“Este afán de cielo y nube”), «Por el mar te busqué como el murmullo/ sin principio ni fin; por el arcano/ de mi ser sin quietud, como el deseo/ sin nombre» (“Nueve consideraciones ascéticas 7”), «¡El mar de mi Poesía está pidiendo/ con su grito de luces, la vela de Tu Nombre» (“Dios”), etc.

Los ejemplos de la metonimia que sustituye un concepto entero por su rasgo representativo encontramos en “Cantiga del Cristo de la Piedad”: «el leño del Dolor» como la cruz; “Regina Mater”: «cetro y corona» como la realeza; “Coloquio de la Samaritana” Dios es la «Dicha»; “Del Hijo Pródigo” (*FB*): «Madera» como la cruz; “De la oración del Huerto” (*FB*): «beber y no beber esta amargura», etc.

Al comentar las alusiones al mundo marítimo, hemos destacado las imágenes que representan la vida como un navegar por el mar, una alegoría arraigada en la tradición literaria (“Ya mi galera de oro” (*RR*), “Del albedrío” (*FB*), etc.). Las alegorías extensas forman parte de “Conversión” que, además de un periplo por un mar tormentoso, presenta «el mercado de la vida» donde se compran bienes mundanos, la conciencia vendada, el

camino de la vida que lleva a la perdición, y las tentaciones en forma de animales monstruosos.

En varias etapas de la obra pemaniana vuelve la imagen de la vida como un sembrar y cultivar la tierra, y la muerte como una cosecha realizada por Dios, así en “Lección de vida” (NP) o la primera y octava “Consideración ascética” (PS). El alma representada por un pájaro encarcelado aparece en “En el jardín de los frailes” (NP). En “Salmo de pasión y dolor” (NP) es un águila que no puede alzar el vuelo por las limitaciones del cuerpo, mientras que las pasiones molestas de nuevo se disfrazan de seres monstruosos. “Romance de los siete pecados capitales” (PS) aprovecha las figuras simbólicas de un mayoral malo y uno bueno, para representar la lucha entre el mal y el bien en el hombre.

Abundan cuadros simbólicos, como los de las almas que van a Dios «pisando mansamente/ sobre el fango sonoro» (la segunda “Consideración”-PS); o: «El arco de tu voz será horizonte/ del altamar sin nubes de mis alejandrinos» (“Dios”). Citamos algunos ejemplos:

Cuando tus olas me llegan  
hasta los pies sin mojarme,  
ya soy hombre de la arena  
para siempre.

(“Ya no”, *ibid.*, p. 227)

Maestría  
que se me entró desnuda  
como el viento o el sol, por las rendijas  
mal cerradas del alma; luz robada;  
música no aprendida;  
rosa de otros jardines  
que la mano de Dios, porque Él lo quiso,  
puso en mi pecho mientras yo dormía.

(“Inspiración y Gracia”-PS, O, V, p. 193)

\* *El color.*

Pemán apuesta por una poesía pictográfica, en la que destaca la preferencia por los colores puros como el rojo, azul, blanco y verde. El rojo es el más concurrido y cuenta con matices de oro y rosa, o se define como un «rubor», «sangre», «fuego», etc. El poeta resalta el color, como en la serie de “Canto libre” en “Oración a los falsos dioses”: «la



luna/ como una perla blanca»; “Profesión de la pura belleza”: «verdes/ aceitunas», «marisma azul»; “Vida Serena”: «rubias espigas y racimos verdes»; “Canción de ser como mayo”: «esa roja/ sangre de sol»; “Y la paz de los faluchos”: «Y el verde y oro del agua,/ y el azul del cielo limpio»; “Verano”: «algas verdes», «colinas azules/ del cielo»; “Balada de la dudas del lego”: «la tarde que muere sangrando/ los últimos rayos bermejos del sol». También en *FB* en “Proclamación de la sencillez”: «la rosa encarnada/ y el jaramago amarillo»; “Soledad 5”: «rojos oros quemados»; “Nocturno II”: «la plata/ de las acacias», etc.

Las vivencias interiores se expresan con colores, como en “Introducción al canto libre”: «Todo, en oro y en rosas, amanece/ dentro y fuera de mí». Se intensifican en *FB* en “Proclamación de la exactitud”: «Mástiles con rubores del poniente/ navegan el azul de mi tristeza»; “Soledad 3”: «cristal verde y sonoro/ de mi silencio interior»; “Soledad 11”: «De violas moradas/ tengo ceñida la memoria», etc. El color resulta fundamental en las sinestesias y metáforas en “Doce fragmentos apasionados 6”: «negro silencio»; “Barrio de los marineros”: «mástiles ensangrentados/ de poniente y de ilusión»; “Mediodía en el mar”: «blancura de alegría»; “Soledad 5”: «versos cantaban dorados»; “Retorno. Paz”: «coronada de azul», «verde guitarra», etc.

En el segundo plano se sitúan colores de matiz pesimista, el gris y el negro, como en “Doce fragmentos apasionados 6”, “Clasicismo”, “Los gitanos y la luna”, “Yambos del viento de Levante”, “Lento”, “Tema de invierno”. En el uso del azul el poeta prefiere las connotaciones positivas con el cielo a mediodía o con algo celeste sobrenatural, sin embargo en algún momento se desliza hacia el uso melancólico, como en *FB* en “Tres cantares” y “De la Creación”.

El estilo de canciones populares favorece el uso de colores, así el blanco es protagonista en *RR* y “Segundo cancionero”. En su vecindad se intercambian el rojo, el azul y el verde. En *BSC* predominan alusiones al rojo y blanco, acompañadas del azul, verde y amarillo, mientras que en *SDM* el verde, blanco y azul aventajan el resto de los colores puros. En *PS* el poeta renuncia al protagonismo del color, salvo las alusiones al blanco, como símbolo de inocencia y gracia divina. La blancura aparece tanto en referencia a la palabra poética como al estado del corazón humano. En el trasfondo podemos observar alusiones al rojo. La explosión de colorido de *FB* llama la atención por el cruce del rojo y verde, como en “Soledad 18”: «es verde la rosa»; “Soledad 20”: «verdes parras/ mojadas de poniente»; “Soledad 25”: «olor de malva y menta»; “Sinfonía”, “Retorno. Paz”, etc. El rojo contrasta con el blanco en “Hijas”: «la nieve del presente/ se dore ya del sol»;



la existencia en “Ser”, el alma en “Cuerpo”, la belleza divina en “Temor de amor”, etc.

\* *Las sinestesias.*

En los poemas de juventud las sinestesias se emplean con timidez por ejemplo, en “La deseada”: «tejidas aguas de seda»; “Serenidad”: «sabor de eternidad»; “Friso griego”: «Van cantando las brisas»; “Hermandad de la tarde”: «la rosa aquella/ del canto del ruiseñor»; “Las primeras aguas” (*NP*): «el claro tintineo», etc. En *RR* ya desempeñan un papel estilístico fijo: «¡Y qué clara sinfonía,/ (...) / la del blancor de la sal/ y el azul del mediodía!», «clara transparencia», «dulce y claro son», «clara sonrisa», «el aire se embalsamó», «misterio grave de la hora dorada/ lleno de agrio aroma», etc. Decae su uso en *BSC*: «palmera/ de música y de cristal»; en *SDM*: «luces que se van/ sobre una estela sonora». Reaparecen en otras poesías populares de los años 30: «Ay, quién pudiera esculpir,/ quieta música de plata», «brisa/ de su palabra», «Pensaba con luz de aurora/ y hablaba con voz de raso», «tejen las nubes», «silbos delgados», etc. También en “Poesía humana”: «beber serenidades», «negro silencio, tembloroso», «verde temblor», etc. Recordamos otros usos, en “Mediodía”: «hora rotunda de azul»; “Poesía”: «fina/ la seda lenta de mi vida hilaba/ un huso de cristal». Destacamos en *PS*: «sus manos son los soplos de la brisa,/ su cítara los rayos de la aurora», «perfume que pudiera verse», «dulce y clara melodía», etc. Abundan en *FB*: «Ciégame el tacto encendido», «ardientes pavesas/ de sol, en el canto/ de los ruiseñores», el «árbol ciego que canta», «El silencio/ era de metal», «el cristal verde y sonoro/ de mi silencio interior», «olor de inteligencia», «perfume casto», «cómo al corazón me llega/ tu olor», «Tu voz irá tejiendo, con su canto,/ ...un sol de primavera», «pintaba de risa y de olor», «la miel/ de mi ardor de juventud», «hervor de canciones olorosas», «arpa de la lluvia», «largo murmullo de cristal», «hilos de oro y zumbido tejen», «canto por las solas luces», «el arpa sin sol», «fuerte altura», «miel de entendimiento», etc. En los versos posteriores, como “Mes de mayo en Mérida”: «cristal de voces blancas»; “Berenice, llamada la Verónica”: «y cantó su voz clara,/ alma y perfume de alabastros,/ sobre la melodía de una cara».

\* *Las moralejas.*

Destaca el hábito de esparcir sentencias sapienciales a lo largo de un poema. En la mayoría de los casos las moralejas impersonales y de aplicación universal aparecen en versos cortos, como un procedimiento más de estilo popular, aunque se encuentran también en sonetos y versos de arte mayor. Citamos algunos ejemplos presentes en todas las etapas de la obra pemaniana:

que el que se esfuerza y se agita  
nada encuentra que le llene,  
y el que menos necesita  
tiene más que el que más tiene.

(“Elogio de la vida sencilla”-*VS*, *O*, *V*, p. 118)

¡Quien no sabe sufrir es un cobarde!  
¡Quien no sufre de amor es un ingrato!

(“Salmo de pasión y de dolor”-*NP*, *ibid.*, p. 226)

Esta es vida de limosnas  
vida de abundancias no,  
y cualquier poco es un mucho  
para quien nada ganó.

(“Romance del rayo de sol”-*RR*, *O*, *XIV*, p. 122)

La perla vale por rara.  
El oro por peregrino.

(...)

Se seca agua estancada,  
pero no se seca el río.

(“Ocho canciones de amor”, *ibid.*, pp. 170-171)

Tanto más grande siento yo mi alma  
cuanto son más pequeñas  
las cosas que la mueven.

(“Nueve consideraciones ascéticas”-*PS*, *O*, *V*, p. 186)

Vivir con tan fino tiento  
que, presa en cada momento  
la leve vida insegura,  
alcance la línea pura  
de un tranquilo monumento.

(“Propósito”-*FB*, *ibid.*, p. 77)

Las moralejas forman un armazón de muchos poemas, de los que mencionamos los títulos más significativos, como “Nieve de las serranías”, “Un castellano viejo” (*VS*), “Resignación” (*VS*), “La copla en la era” (*VS*), “Los cuentos eternos” (*NP*), “La rosa”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Canción de ser como mayo”, “Balada de la dudas del lego” (*RR*), “Romances del hijo” (*RR*), “El amor hondero” (*RR*), “Doce fragmentos apasionados 10”, “A una mujer que le tenía miedo a la vida”, “En la muerte de

mi madre” (PS), “Romance de la verdadera pasión” (PS), “Vivir para ver” (PS), “Preparación de la palabra mística” (PS), “Cuerpo” (PS), “Mi soledad sonora” (PS), etc.

\* *El vocabulario arcaizante.*

El poeta reproduce el aire de los siglos pasados con un vocabulario poco habitual en la poesía de su tiempo. Los poemas de juventud sobre la tradición echan mano de expresiones arcaizantes como «falsía», el alma como «mansión» (“Serenidad”), o «mar bravío», «frente envilecida», «clemencia soberana» (“Conversión”), «ofrendo el tributo», «legaron mis mayores», «esperanza suma», «Ante la faz del mundo» (“Acto de fe”), etc. Encontramos ejemplos también en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Contra los que hacen profesión y granjería de las letras”, “El pueblecito”, “Canción en loor de la perfecta discípula”, “El herido”, “Salmo del mar”, “Ocho canciones de amor”, etc. En *FB* la alusión a la poesía del siglo de oro se refleja en “De la oración del huerto” en las expresiones como «pedirle audiencia», «mayor licencia», «tristura», «vencer blasona». Alguna huella de la afición arcaizante se percibe en «la voz fiera» en “Esposa 2”.

\* *Las animizaciones y personificaciones.*

Como ya hemos visto, las animizaciones y personificaciones se refieren principalmente a la creación, cuyos componentes *ríen, lloran, mueren, hablan, cantan, se asustan, piensan*, etc. Refuerzan la idea del tratamiento individualizado que el poeta presta a cada dimensión de la realidad, la tangible y la invisible. También los fenómenos abstractos cobran vida, así que el silencio *duerme* y el misterio tiene «dedo en los labios» en “El Amado en el jardín”, el otoño *viaja* en “Ocho canciones de amor”, las virtudes forman un cortejo en “Canción en loor de la perfecta discípula”, el eco se *impacienta* en “Soledad 8”, la eternidad *se ríe* en “Soledad 22”, la ira *monta* en un burrito en “Testamento”. Como si fueran personas hablan las protagonistas de “Sabiduría” y “Poesía”, la palabra *lleva a hombros* su peso en “Preparación de la palabra mística”, la luz

«lame los sentidos» en “Conciencia de mi libertad y mi ser”, la nada *balbucea* en “Cristianismo”. Citamos otros ejemplos:

No era la risa ambigua de la tarde  
ni el rubor engañoso  
de la alborada entre las viñas. (“Mediodía”, *O*, XIV, p. 188)

La humildad está en su trono.  
Y el amor le hace la corte.  
(“Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”, *O*, V, p. 254)

Escondió entre sus plumas el Silencio  
la cabeza; el Descanso  
se acomodó en sí mismo, y la serena  
Perfección, mostró al aire codicioso  
su plenitud de palma y su estatura  
de bambú, ya logrado, el estío.  
(“Nueve consideraciones ascéticas”-*PS*, *ibid.*, p. 191)

Otras animizaciones y personificaciones encontramos en “Espérame, Señor”, “Hermandad de la tarde”, “En la sierra” (*VS*), en *NP*: “Las primeras aguas”, “Lección de vida”, “En el jardín de los frailes”. También: “Salmo del mar”, “Oración a los falsos dioses”, “Anhelo”, “Contra los que hacen profesión y granjería de las letras”, “A Glisera”, “Estaba el mozo”, “Nocturno de primavera en Sevilla”, “Mar de Cádiz”, “Noche de verano en la bahía”, “Verano”, “¿Por qué te han dejado en casa?”, “Hombre caído”. En *RR*: “Revelación”, “Cuando todos se hayan ido”, “Yo me levanté a la aurora”, “Salinas de San Fernando”, “Barrio de los marineros”, “El anhelo de Castilla”, “Afán”, “El pueblecito”, “La tristeza del padre mar”, “Romance del rayo de sol”, “Balada del viento en otoño”, “Romances del hijo”, “¿No te recuerdas de aquel día?”. En *SDM*: “Cádiz bajo la lluvia”, “Pérgola”. En *PS*: “Cuatro canciones místicas”, “Advenimiento”; en *FB*: “Proclamación de la sencillez”, “Proclamación de la exactitud”, “Soledad 25”, “Soledad 27”, “Estío. Tentación”, “Nocturno III”, “Recreación en el jardín”, “Oración por una pecadora”, “El nieto”, etc.

También el procedimiento de invocar o dialogar del poeta con su propia alma, corazón u otras facultades, le lleva a personificarlas. El alma *grita* en “Anhelo creador”, la razón tiene vida propia en “Se iba el pensamiento mío” (*RR*). Otros ejemplos: “La calle Lope de Rueda” (*BSC*); en *FB*: “Soledad 4”, “Soledad 15”, “Soledad 21”, “Retorno. Paz”, etc.

\* *Los grandes fenómenos con mayúsculas.*

La costumbre de iniciar las palabras relevantes con mayúsculas se afirmó con el tiempo. Al principio Pemán solía vincularlas a los contextos explícitamente sagrados, pero poco a poco abarcó también una gama amplia de otros conceptos sustanciales para su poética y vida. En términos generales, podemos distinguir grupos de ideas que se marcan con mayúsculas en su poesía. Sobre todo, salta a la vista la constancia y frecuencia con que se mencionan los cuatro trascendentales aristotélicos: verdad, belleza, bien, uno, y también el amor, en diferentes configuraciones y contextos. El poeta atribuye una importancia equivalente a todo lo relacionado con la poesía, palabra, creación poética, etc. Emplea mayúsculas cuando se refiere a los acontecimientos bíblicos, las nociones de la liturgia o tradición cristiana, como «Vísperas», «Pasión», etc.; y en las referencias a alguna actuación divina, como: «Gracia», «Providencia», «Misterio», etc. Aparecen en grandes fenómenos opuestos, como la «Creación» y la «Nada»; en las cualidades relevantes de la existencia, como «Alegría», «Plenitud», etc.; en las nociones que aluden a los puntos cardinales de su poética mezclada con la filosofía: «Artesano», «Idea», «Inteligencia», «Ser», etc.; a las ideas primarias, como «Luz», «Vida», etc. También en los fenómenos del tiempo a los que el poeta atribuía un significado simbólico: «Mediodía», «Primavera», etc. A veces de esta forma se indica la unión entre una grandeza y otra. Cuando en un poema se juntan la «Palabra» y el «Amor» tenemos base para pensar que en el ideario pemánico los dos términos son inseparables.

En *VS* todavía escasea el uso de mayúsculas, aunque podemos encontrar: «Gloria», «Otoño». Tampoco abundan en *NP*: «Arte», «Misa», «Vísperas», «Evangelio», «Comunión», «Infinito», «Verdad», «Cruz», las «Plantas» de Jesús, «Ciencia», «Luz». Entre otras poesías de juventud destacan “Salmo del mar” con: «Mar», «Vida», «Naturaleza»; el poema “Serenidad” donde encontramos: «Serenidad», «Verdad», «Muerte»; o el poema «Optimismo»: «Vida», «Gracia», «Amor», «Paz», «Cruz», «Mundo», «Ángel», «Santas Mujeres». En los poemarios y series de estilo popular, en algunos casos esas palabras carecen del contexto religioso pero reflejan la tendencia de subrayar su significado. En *RR* encontramos: «Vida», «Oriente», «Otoño», «Padre Mar», «Poniente», «Tiempo», «Primavera». En *SDM* destacamos: «Aire», «Mar», «la Gracia, la Razón, la Medida», «Luz», «Idea», «Primavera», «Fuerza», «Sol», «Mundo», «Tiempo», «Sabiduría». En “Segundo cancionero”: «Rosa», «Nada», «Amor», «Melancolía», «Poesía», «Otoño», «el Poniente». En otras poesías andaluzas recogidas en *O*, XVI:

«Fuerza», «Gracia», «Bondad», «Mediodía», «Esperanza», «Silencio». La serie de “Canto libre” resalta en numerosos sitios la «Belleza» y el «Amor». Otras palabras de atención son: «Musas», «Sol», «Inteligencia», «Vida», «Muerte», «Armonía», «Mal», «Fuerza», «Pecado», «Aire», «Cristal», «Ecos», «Aprendiz», «Artesano». De la serie “Poesía humana” (*OC*, I) mencionaremos: «Genio», «Gloria», «Arte», «Vida», «Amigo», «Amiga», «Paz», «Mujer», «Ausencia», «Naturaleza», «Nada». Un caso representativo se ofrece en “Canción en loor de la perfecta discípula” donde las mayúsculas abundan: «Sabiduría», «Belleza», «Arte», «Enigma», «Cruz», «Amante», «Esposa», «Discípula», «Filosofía», «la Trinidad», «Luz», «Fuerza», «Deseo», «Verdad», «Amor», «Virtudes», «Eternidad», «Idea», «Pensamiento».

En *PS* encontramos así subrayadas las ideas fundamentales muy repetidas en este poemario: «Palabra», «Amor», «Verdad», «Gracia», «Misericordia», «Redención», «lo Eterno y lo Infinito», «Cruz», «Piedad», «Dolor», «Vida», «Arcángel», «Bien», «Paraíso», «Mundo», «Silencio», «Descanso», «Perfección», «Cielo», «Madre», «Gloria», «Ser», «Todo». Podemos ver algunos ejemplos de poemas concretos, “Advenimiento” que resalta las facultades humanas que tradicionalmente son objeto de atención de reflexiones religiosas: «Deseo», «Memoria», «Entendimiento», «Voluntad». En “Cuerpo” se polarizan nociones que constituyen dilemas humanos: «Cuerpo», «Alma», «Hombre», «la Fórmula es la Nada», «El Triángulo es la Nada», «Inteligencia», «Razón», «Oriente». En *FB* las mayúsculas indican un grupo de valores, a veces en forma de tríptico, como: «Ser», «Gloria», «Amor» (“Soledad 11”); «Belleza», «Poesía», «Amor» (“Sinfonía”); «Verdad», «Fe», «Amor» (“De las criaturas”). Aquí el poeta tiende a subrayar los cuatro trascendentales (“Las flores del bien”, “Proclamación de la exactitud”, “Proclamación de la sencillez”, “Soledad 7”, “Soledad 18”, “Oración por una pecadora”, “Dialoguillo...”, “Divina presencia”). Otras palabras con mayúscula son: «Cruz», «Madera», «Plenitud», «Misericordia», «Sabiduría», «Cielo», «Universo», «Pena», «Locura», «Primavera», «Gracia», «Padre Nuestro», «Creación», «Nada», «Idea», «Pensamiento», «Muerte», «Año Nuevo», «Amigos», «Pasión», «Luz», «Dolor», «Universo», «Totalidad», «Armonía», «Alegría», «Vela», «Arca de Dios». La serie posterior de “Poesía sacra” cuenta con: «Luz», «Orden», «Poesía», «Primavera». En el poema “El poeta, sacerdote” encontramos: «Verdad», «Belleza», «Amor», «Creación», «Misa», «Pan», «Vino», «Poeta», «Sacramento», «Elevación», que son palabras que adquieren significado por el contexto sagrado. Tal como en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”. Entre los poemas tardíos destacamos también “Testamento”: «Belleza», «la Cautiva», «Amor»; o “In memoriam”:



«Amor», «Tiempo», «Esperanza», «Verdad», «Gracia».

\* *Los pronombres.*

El espacio de comunicación del *yo* lírico a un *tú* salta a la vista especialmente en las oraciones poéticas. Encontramos ejemplos desde los poemas de juventud, hasta los de madurez, aplicables a todos los modelos formales. Veamos ejemplos que recorren toda la obra del poeta:

Te tuve y no te amaba:  
tus amores maté con el olvido;  
tus besos desdeñaba  
y ahora tus besos pido  
y ahora lloro por Ti, cuando eres ido.

(“Cántico de la amada”, *O*, V, p. 237)

Sé que Tú me has dado y una cosa me pides,  
y yo, Señor, que veo  
que me das tantas cosas y me pides tan poco,  
te digo, sin embargo, que no puedo.

(“Espérame, Señor”, *ibid.*, p. 239)

Yo no quiero morir: porque la muerte  
con mi vida acabará mis dolores;  
y no quiero, Señor, que mis amores  
no tengan ya dolores que ofrecerte.

(“Yo no quiero morir”, *ibid.*, p. 278)

Señor, yo que tengo el alma  
llena de loca ambición,  
yo que busqué tantas cosas  
vanas e inútiles, yo  
que vi al pinar sonreírse,  
no he perdido la lección...

(“Romance del rayo de sol”-*RR*, *O*, XIV, pp. 121-122)

Te conozco, Señor, por lo que siento  
que me sobra en deseo y en afán:  
¡porque el vacío de mi descontento  
tiene el tamaño de tu inmensidad!

(“Señor, yo sé...”-*PS*, *O*, V, p. 180)

Mi libertad, Señor, es un pedazo  
también de tu creación.  
Tú hiciste la flor blanca en el ribazo;  
el viento helado que la agosta, yo.

(“Del pecado”-*FB*, *ibid.*, p. 66)

Señor: no te adivino. Te conozco. Te entiendo.  
Te sé amigo y cercano. Cercano como un Hombre.  
¡El mar de mi Poesía está pidiendo  
con su grito de luces, la vela de Tu Nombre!

(“Dios”, *ibid.*, p. 262)

De *PS* destacan: “Por el viento en la noche”, “Nueve consideraciones ascéticas”, “Inspiración y Gracia”, “Oración”, “Mi soledad sonora”. Abundan ejemplos en *FB* en “Proclamación de la humildad”, “Soledad 12”, “Soledad 15”, “Del Dios-Hombre”, “Dolor”, “Recreación en el jardín”, “Oración a la luz”, “Oración por una pecadora”. De la creación posterior mencionamos “Salvación” y “Temor de amor”. En las oraciones dirigidas a la Virgen María se emplea el mismo procedimiento. En contadas ocasiones Dios es aludido en tercera persona como «Él», por ejemplo, en “Romance de la verdadera pasión” (*PS*) o “Dialoguillo y cantar de las bodas místicas” (*FB*).

Otro grupo se constituye en torno al *yo* frente al *tú* de la amada, como en toda la serie de “Canto libre”, la de “Poesía humana” y “Segundo cancionero”, algunos poemas de *RR*, en *FB*: “Soledad 16”, “Soledad 20”, “Estío. Tentación”, “Soledad en la muerte”, “Epitalamio”; también en “In memoriam”, “Testamento”. Otras mujeres, a las que se dirige con insistencia en el *tú*, toman figura de la madre del poeta en “En la muerte de mi madre” (*PS*), o el personaje tradicional en “El poeta a la mujer Verónica”. Otros personajes vivos aludidos de esta manera son propios de versos metapoéticos, donde el poeta se dirige a los lectores o poetas. Con poca frecuencia se pronuncia en nombre de una colectividad, como aparece en “Berenice, llamada la Verónica”, o “Del Hijo Pródigo” de *FB*, donde el universalismo se cruza con el individualismo.

El poeta tiende a marcar su subjetivismo mediante el uso de pronombres posesivos o la repetición del pronombre *yo*. Esta línea es constante en todas las etapas de su creación. Podemos mencionar “Resignación” (*VS*): «yo quiero», «mi Dios el que me hiera», «mi caminar», «mis labios», «mis pesares», «mi secreto padecer», «mi dolor», «mi cantar», «mi pena», etc.; “Romances del hijo” (*RR*): «Sin ti, que eras todo mío», «Yo soy aquel», «te llamo hijo mío», «me lo llevaba», «de mí mismo», etc.; en *FB* destacan “Dolor 3”, “Hereditad”, la redundancia de «yo conmigo» de “Soledad en la muerte”, “Estío. Tentación”: «mi seca razón», «Mi pena», «Mi flor», «mi oración», «Me cansa», «Me cantan», «mis sienes», «mis afanes», «cariño mío». Citamos un fragmento de “Conciencia de mi libertad y mi ser” (*PS*):

y yo dentro de mí conmigo mismo:  
 con mi Ser, con mi pulso,  
 con mi ruido subterráneo  
 (...)

Yo, distinto de esta luz  
 que me lame los sentidos:  
 (...)

sino yo, siempre yo, con mis fronteras  
 y mi bandera propia:  
 isla de Ser entre los seres todos.      (*ibid.*, p. 213)

La tensión entre el *yo* lírico y el *tú* del interlocutor destaca incluso cuando éste es inmaterial o abstracto. Es el caso del sombrero en “El sombrero cordobés”, el mar en “Mar”, el viento en “Balada del viento en otoño” (*RR*), la palabra en “Preparación de la palabra mística” (*PS*).

*\* Las enumeraciones.*

La costumbre de enumerar detalles traza el perfil y la envergadura del cuadro expuesto en un poema. El poeta se centra en elementos esenciales de la realidad, representativos para diversos fenómenos, como el aire, el fuego, el agua, el cielo, la música, los estados anímicos. Al mismo tiempo, son elementos contrastados, por ejemplo, entre lo profundo y lo alto, lo diminuto y lo inmenso, así que incluso el contenido de un poema corto, se vuelve más extenso. Además las enumeraciones reflejan la idea de nombrar el mundo de nuevo.

A menudo se trata de enumeraciones triples, por ejemplo, en la serie de “Poesía humana”: «Vida, gozo, dolor», «sin aplauso, ni fama, ni egoísmo», «aire, estrella, flor», etc. Las cadenas de elementos extensas aparecen en “El Amado en el jardín”, “Espérame, Señor”, el undécimo “Fragmento apasionado”, “Ya no”, “Salmo del mar”, “Salvación”, “Salmo de las campanas...”, “Balada de la dudas del lego” (*RR*): «la revelación/ del arroyo, los prados, las flores,/ las nubes, las hojas, las aves y el sol»; “Ser” (*PS*): «Toda cosa triste, hermosa,/ exacta, incompleta o fea,/ verdad, sueño, anhelo, idea». De “Segundo cancionero” destacamos “Dentro de mi corazón”, “Ocho canciones de amor”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”. En otras poesías de moldes populares: “Noche de verano en la bahía”, “Verano”, “¿Por qué te han dejado en casa?”, “Hermandad de la tarde”, “Yambos del viento de Levante”, “Romances del hijo”, “El nieto”. A veces, el poeta

duplica la referencia a un elemento, como en caso de la flor y el agua en “Canción en loor de la perfecta discípula”: «la rosa,/ la fuente, el mar, el lirio».

Aparte de conseguir el efecto impresionista, en *FB* cada nombre expresa asombro de redescubrimiento y es reafirmado como bueno. Por este aspecto destacan las enumeraciones en “Soledad 5”, “Soledad 30”, “Balada”, “Sinfonía”, “De la Creación”, “Recreación en el jardín 4”. “De las criaturas” se construye a base de enumeraciones:

Viento, nube, primavera,  
ángel...¡hombre¡

Todo: el arroyo y el prado,  
la noche, el viento y el día: (...). (O, V, p. 69)

En “Soledad 17” encontramos sucesión de adjetivos describiendo la vida «segura,/ plena, quieta, florecida».

\* *El impresionismo.*

Los cuadros impresionistas aparecen dentro de poemas narrativos, pero también en amalgamas de símbolos y metáforas. En *FB* encontramos alusiones a los estados anímicos con expresiones lacónicas, que de alguna manera forman un impresionismo simbólico. A veces se trata de descripciones extensas, pero también aparecen frases cortas o formas elípticas. Citamos ejemplos de varios empleos:

y aquel brillo tan borroso que tenían  
los faroles y las llamas  
al mirarlos por enmedio  
de mis lágrimas...

(...)

el tilín de la campana,  
y el murmurio del gentío,  
y el soná de las pisadas  
en los charcos de la calle,  
sobre el agua...

(“El Viático”-VS, O, V, pp. 123-124)

Todo es paz y orden. Unos tordos vuelan  
con pausados gritos. Camina un pastor.  
Gime una carreta. Corre un arroyuelo.

(“Balada de la dudas del lego”-RR, O, XIV, p. 136)

¡«Magnificat» de María!  
¡Sermón del Monte!... ¡Mudanzas  
de glorias y de esperanzas  
que rompen la jerarquía  
del mundo! Todo se ha roto.  
Las cañas se vuelven lanzas  
y el sol, noche. ¡Ay terremoto  
de las bienaventuranzas!

(“Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”, *O*, V, pp. 253-254)

¡Libertad interior!

Presencia sin norma.

Luz total del verano. (“Soledad 6”-*FB*, *ibid.*, p. 30)

Otros cuadros impresionistas representativos observamos en “Nocturno en el mar” (*VS*), “En la sierra” (*VS*), “La copla en la era” (*VS*), “En el jardín de los frailes” (*NP*), etc.

\* *Las inserciones.*

Las inserciones entre paréntesis son frecuentes en los versos de estilo popular, cuando el poeta quiere hacer una alusión, como si fuera al margen del poema, que explica un concepto, como por ejemplo en “Soledad 4” (*FB*). En “Artesanía” facilita de este modo los ejemplos de sus premisas poéticas. Pueden también cumplir la función de comentarios circunstanciales simétricos, como en “Nocturno III” (*FB*) o son complementarios con respecto a la idea principal, como en “Soledad 11”, “Soledad 14”, o en la cuarta “Canción mística” (*PS*):

Yo vi tus ojos: luceros  
fugaces en la corriente.

(Desde aquella tarde,  
mi amistad con el agua verde.)

Yo escuché una madrugada,  
tu voz, rodando, a lo lejos.

(Desde aquella aurora,  
mi amistad con el aire y el trueno.)

Yo sentí, en un mediodía,  
tu amor deshecho en aroma.

(Desde aquella siesta,  
mi amistad con el lirio y la rosa)

En una noche cerrada,  
en vano te busqué yo.

(Desde aquella noche,  
mi amistad con un blando dolor.) (O, V, p. 177)

\* *Los diminutivos.*

Los diminutivos aparecen esporádicamente ya en “Nieve de las serranías”, “Canción”, “La copla en la era” (VS), “Nocturno en el mar” (VS), “Virgen de mi parroquia” (VS): «Virgencita», «vestidita», «cuajadita», «llenita», «carita»; “Las primeras aguas” (NP): «airecillo»; “Tarde de toros”, “Ya no”, “Coloquio de la Samaritana”, “Balada del viento en otoño”, “En la noche de nieve”, etc. Crece su número en *RR*: «floreillas», «vientecillo», «quedito», «mañanita», «cantarillo», «veredica», «polvillo», «leguito», «granito», «frailecito», «callandito», «vientecico», etc. En *FB* aparecen en “Ejemplo en la meditación de la Misericordia” o “La Pena”. Aumenta su uso en poemas posteriores, como “El traje alquilado”, “Presencia de Dios”: «portoncillo de la pena»; “A la Virgen de la Consolación”: «pedacito»; “Cantarcillo a la Virgen de la Consolación”: «metidito»; “Testamento”: «solecito».

\* *La anáfora.*

El uso de anáforas proporciona simetría que el poeta aprovecha de acuerdo con los moldes populares al principio de las estrofas y dentro de ellas. Aparecen desde los poemas tempranos como una de las formas principales del ritmo. Sirven de ejemplo “Conversión”, “Acto de fe”, “Optimismo”, “Yo no quiero morir”, “Nieve de las serranías”, “Un castellano viejo” (VS), “La copla en la era” (VS). En “Resignación” (VS) las encontramos al principio de las sucesivas estrofas, dentro de una sola estrofa y también las mismas expresiones inician varias secciones del poema. En *NP* destacan “Lección de vida”,

“Salmo de pasión y de dolor”, “En el jardín de los frailes”, etc. En *RR* este recurso se explota con frecuencia en “Una limosna”, “Tierra y cielo”, “Tus ojos verdes y tristes”, “La fuente que huía”, “Afán”, “Balada del viento en otoño”, “La infanta jorobadita”, “Balada de la dudas del lego”, o “Romances del hijo”:

¡Qué vana cosa es el hombre!  
¡Qué vano es su poderío!  
(...)  
¿Acaso es suyo el mañana?  
¿Acaso es suyo el destino? (O, XIV, p. 140)

Se observa con regularidad en los poemas de los 30, como “Con lumbre de sol poniente”, “Desde los tiempos todos”, “Ocho canciones de amor”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Canción del ser inmóvil”, “Dos apuntes más del Barrio de Santa Cruz”, “Mar”, “Confesión”, “Canción votiva”, “Doce fragmentos apasionados”, “Niebla”, “Ella y la lluvia”, “Anhelo y límite”, “Canción en loor de la perfecta discípula”, “Renunciación”, “Verso del mundo”. De *FB* mencionamos “Soledad 18”, “Soledad 29”, “Esposa”, “Del pecado”, “Ya, transfigurado”, “Canción del benjamín”, etc. Posteriormente aparecen en “Presencia de Dios”, “Soneto a la Mediadora”, “A la Virgen de la Consolación”, “Testamento”, etc.

\* *El encabalgamiento.*

Es un recurso relativamente raro en los versos de juventud, aunque aparece ya en “El Viático” o “Vida serena”. El poeta lo introduce más decisivamente en paralelo a su afición por los cantos populares. Aparece en casi todos los poemas de *RR*. Es habitual en los ciclos “Canto libre”, “Poesía humana”, “Segundo cancionero”, y en las poesías populares de los 30. Destaca en la mayoría de los versos de *FB* y los posteriores. El poeta evita encabalgamiento entre estrofas, sin embargo podemos encontrar ejemplos, como en “Soneto 11” (*OC*, I, p. 680) o “El poeta a la mujer Verónica”, donde proporciona mayor dinamismo al poema:

Yo de la pura forma enamorado,  
yo enajenado de los ruseñores,

quiero en mi corazón tener grabado

el rostro del Señor de los amores:  
moneda de oro para su mercado  
de estrellas, de palomas y de flores. (O, II, p. 53)

\* *El imperativo.*

El imperativo es frecuente en oraciones poéticas. Recurre a él al dirigirse a la mujer, a los lectores, poetas, o invocando a la belleza y otros fenómenos abstractos. Forma con imperativos los versos sapienciales de sus moralejas, como en “Canción de vivir muriendo” (O, XIV, p. 173). Los usos de imperativos se ilustran con los ejemplos de *FB*. El tono decidido de las súplicas a Dios puede reforzarse a lo largo de un poema, como en “Proclamación de la humildad”: «Sé la ribera Tú», «No dejes», «Ábrele a mi Poesía»; o “Gritos”: «Llévate», «Róbame», «Ciégame», «Dame», «Cuájame», etc. Lo encontramos en las invocaciones del poeta a sus propias potencias, como en “Proclamación de la sencillez”: «¡Rescátame la Belleza, pupila mía!»; o en “Soledad 4” a su corazón: «Calla», «Mira». A veces se dirige con afirmaciones y negaciones a un receptor universal en forma de mandamiento, como en “De las criaturas”: «Ni busques a Dios», «Ni lo busques», «Busca a Dios», «Dile», «grítale», «no me preguntes»; también en “Somos creados por Dios para alabarle” o “La pena”.

\* *Las exclamaciones.*

Las exclamaciones aparecen a lo largo de toda la producción poética de Pemán como uno de sus recursos predilectos. Se reiteran en cada ocasión y en cada tipo de tema, tanto para marcar alegría como para expresar tristeza e incompreensión, o simplemente en invocaciones. En la mayoría de los casos subrayan la seguridad de las ideas expuestas, o expresan admiración, como en “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”: «¡Qué noche! ¡Qué transparencia/ de una luna que no había!»; “Soledad 4”: «¡qué clara armonía!/ ¡qué inmensa razón!». Intervienen a veces en medio de una frase. Refuerzan un deseo, como en “Soledad 2”: «¡Si será tu soledad/ compañera de la mía!»; o una idea que resume el poema



como en “Salvación”: «¡Todo en la misma salvación!». En “Sinfonía” (*FB*) la inspiración en J. Guillén le hace al poeta exclamar con insistencia en cada palabra: «¡¡rosa!! ¡¡laurel!!». La expresión de protesta aparece en “Soledad 24”: «¡¡Que no sale!!». A menudo una estrofa entera se cierra entre exclamaciones, como “Propósito 3” (*FB*). Notamos que predominan en *FB* y las poesías populares, mientras que en *PS* y la serie de “Poesía sacra” de los 50-60, el poeta emplea un tono más sosegado.

\* *Las interrogaciones.*

A menudo las interrogaciones no se lanzan al vacío, sino que el poeta se contesta a sí mismo en las siguientes partes de un poema o en otro de una determinada serie, como es el caso del temprano “El Amado en el jardín”, o “Somos creados...” en *FB*. A veces son preguntas nostálgicas, como en “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo”: «¿Dónde está la esperanza ligera/ con que ayer cantaba/ aquel ruiseñor?». Son también preguntas paradójicas ante la incógnita de algún misterio entre Dios y el hombre, como en “Tres cantares”: «¿Eras tanto como el mundo?/¿O es el mundo tanto/ como el dolor?»; “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”: «¿...sí es que alzabas tú el Misterio/ o es que el Misterio te alzaba?»; “Soledad 8”: «¿Quién daba paz a la paz?/ ¿el alma a la luz? ¿la luz/ al alma?»; también “Salvación”, “La tristeza del padre mar”, “La infanta jorobadita”, “Balada de las dudas del lego”, “Romances del hijo”, etc. Refuerzan el tono admirativo, como en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”: «¿Hay, por suerte, alguna cosa/ que no sea en su universo,/ nueva y rara?». Las afirmaciones acerca de una verdad existencial pueden transmitirse con preguntas retóricas en “Ser”: «¿qué más destino que *estar*?/ ¿qué más oficio que *ser*?». El poeta que intenta culminar las reflexiones sobre su vida y poesía en “Testamento” se expresa fundamentalmente con preguntas.

\* *El esquema de negación-afirmación.*

Llaman la atención las antítesis o afirmaciones precedidas por negaciones que contribuyen al estilo retoricista y proporcionan dinamismo, como los de “Yo no quiero

morir”, “Aquí me tienes lector”, “Canción vulgar”, “Sabiduría”, “Canción en loor de la perfecta discípula”, “Profesión de la pura belleza”, “Doce fragmentos apasionados”, “Mediodía”. También los de numerosos poemas de *PS*: “Cuatro canciones místicas”, “Oración”, “Conciencia de mi libertad y mi ser”, “Preparación de la palabra mística”, “Por el viento en la noche”, “En la muerte de mi madre”, “Canción de vivir muriendo”. Como en “Soledad 28”, “Soliloquio y paradoja de la Muerte”, “Mes de mayo en Mérida”, “Verso del mundo”, “Canción de ser como mayo”, “Ya no”, etc. Ofrecemos algunos ejemplos de *FB*:

No espumas que van y vienen.  
Columna o nardo en abril.  
¡Cosas seguras, que tienen  
la castidad de un perfil!

(“Proclamación de la exactitud”, *O, V*, p. 24)

No imito el susto del viento.  
La alta luz de mediodía  
viste de luz mi ilusión.

(“Proclamación de la sencillez”, *ibid.*, p. 25)

No el trueno: no la voz fiera  
de la borrasca bravía.  
Tomaste por mensajera  
de tu Verdad, la Alegría.

(“Esposa”, *ibid.*, p. 99)

\* *El orden interior de los poemas.*

Los poemas presentan una estructura cerrada con apertura y cierre bien definido, como es propio de las canciones populares. En la construcción de sus versos, Pemán permanece fiel a la línea ascendente, presente ya desde sus tempranos libros. Las primeras estrofas o versos desempeñan el papel introductorio, y son una especie de cuadro impresionista o presentación circunstancial. Gradualmente introduce sus propias vivencias interiores o los problemas de la vida humana en general. En el punto culminante llega a exponer lo que ha entendido de sí mismo, de otros seres, o de Dios. Entonces plantea como necesaria la vuelta al mundo tangible, para entender con más eficacia los matices de la conclusión final.

En “Nieve de las serranías” la contraposición entre un arroyuelo y la nieve

grandiosa se traslada al plano existencial humano. En “Hermandad de la tarde” parte de la creación y acaba hablando a la mujer. “Romance de la brisa” se inicia con una extensa metáfora sobre la vida, pero estrecha su perspectiva a una persona concreta. La contemplación de un árbol en “Este olivo” (NP) se concluye con una reflexión metapoética. Las impresiones intrascendentes le sirven al poeta para incorporar versos sobre el sentido trascendente de varios fenómenos. Los cuadros impresionistas de la naturaleza o de una situación ayudan en la introspección a fuerza de contraste o semejanza, lo impersonal termina con declaraciones de un *modus vivendi* concreto o con las ideas sobre el amor divino. Observamos esa tendencia ascendente también en “En la sierra” (VS), “Nocturno en el mar” (VS), “La copla en la era” (VS), “Lección de vida” (NP), “En el jardín de los frailes” (NP), “La tristeza del padre mar” (RR), “La infanta jorobadita” (RR). “Romance del rayo de sol” (RR) ilustra la costumbre de dividir las estrofas en bloques. Tras la habitual introducción circunstancial, el poeta se dirige a Dios, y al final pasa a una serie de moralejas impersonales. En *FB* estas formas se abrevian, aunque permanecen en “Soledad 12”, “Soledad 13”, etc. Es típico de Pemán el procedimiento, que aparece también en la lírica popular, de iniciar una canción por estrofas cuyo contenido único es la creación personificada, para pasar después a cantar las vicisitudes de su propio corazón.

Pemán divide sus poemas en partes que se distinguen por el grado del compromiso del *yo* lírico, por la nota temporal distinta o por la oposición de ideas. Obtiene un efecto de poesía retórica que discute las conclusiones finales. En “El cisne” y “El paso de Aníbal por el Pirineo” el poeta se pregunta y responde a sí mismo. También en “Dolor” (FB) y en “Soliloquio y paradoja de la muerte” (FB) la cuestión planteada al principio se resuelve al final. La última estrofa responde a la principal. En “Nieve de las serranías” apoya su razonamiento en una forma condicional. Dos estrofas de “Amor imposible” son opuestas, cuando en una el poeta le pide a Dios que la amada le recuerde siempre y en la otra ya prefiere que lo olvide. “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas” avanzan a base de la eliminación de lo que la poesía *no es*. Las preguntas retóricas, antítesis y afirmaciones forman una lógica que lleva a conclusiones finales. Es parecido el esquema en “Romance de la verdadera pasión” (PS). En “Soledad 11” (FB) la primera parte concierne el pasado, la otra el futuro. La separación por la mitad se refuerza por dos reiteraciones anafóricas en el centro del poema. La simetría es todavía más patente por las inserciones entre corchetes. También “Soledad 9” desarrolla etapas diferentes de un proceso en una de sus partes. La construcción paralela de “Conversión” (FB) tiene su clímax implícito en el centro del poema: el cantar y saltar de la primavera pasa a un gradual enmudecer y llorar. Es un

proceso resaltado por las alusiones temporales: la nota inicial de «Primero» pasa a un «Luego» y «Al fin».

\* *Simetrías, paralelismos, repeticiones.*

El interés por la lírica popular llevó a Pemán a componer poemas que en su mayoría tienen forma cerrada por un estribillo o aprovechan simetrías sintácticas. El ritmo se crea por los paralelismos de ideas, por la posición parecida de expresiones, o por la distribución simétrica del contenido. Destacaremos algunos ejemplos para dar un panorama de la variedad de uso de esos recursos folclóricos. “Resignación” (VS) repite versos en forma de sentencias, intercala invocaciones directas a Dios, e incorpora numerosas simetrías internas. También “En la sierra” (VS) cuenta con anáforas dobles al principio y dentro de las estrofas, y con la simetría en la construcción de versos, por ejemplo:

He pisado las cumbres: he sentido  
el soplo helado que sus frentes besa;  
he sentido el ambiente solitario,  
que es como el alma de la adusta tierra;  
he sentido vencidas a mis plantas, (...). (O, V, p. 143)

Dios aparece en la primera y en la última estrofa de “La esposa vieja”. El mismo verso se repite en la primera y última estrofa de “La rosa”. En “Niebla” la primera y última estrofa son de cuatro versos, mientras que las dos centrales son dobles, además con anáforas. Algo parecido encontramos en “Del Dios-Hombre” (FB), que se abre y cierra con las anáforas, y las estrofas primera y última son de 4 versos, mientras que las tres centrales son de dos. En “Y la paz de los faluchos” la palabra «paz» reaparece en la misma posición en los tres versos siguientes. En “Canción en loor de la perfecta discípula” vemos la duplicidad de la imagen del agua y de la flor. “Cuatro canciones místicas” (PS) combinan paralelismos en la distribución de inserciones entre paréntesis y en las construcciones gramaticales. En “Por el viento en la noche”(PS) el poeta emplea en las sucesivas estrofas los sinónimos: *conocer, entender, comprender*. La novena “Consideración” (PS) se construye a base de interrogaciones paralelas. En “Poesía” aparece tres veces, al principio, en medio y al final, una variación de lo *divino*. “Las flores del bien” repiten al comienzo y

al final la idea principal del libro. En “Canción del benjamín” aparte de las anáforas simétricas, el verbo *soñar* aparece en el tercer verso de cada estrofa y la palabra «inocente» en la misma posición de la primera y última estrofa. En “Proclamación de la sencillez” el poeta es consecuente en el refuerzo de imágenes en las sucesivas estrofas. El paralelismo estructural y varias repeticiones observamos en “Soledad 18” y “Soledad 21”:

Cantadme, flores, la gala:  
flores, que voy a casarme  
con la alborada.

Cantadme la gala, sueños:  
sueños, que voy a casarme  
con el recuerdo.

(...)

Cántame la gala, sol:  
que voy, sol de mediodía,  
a morir de tanto amor. (*ibid.*, p. 40)

Las formas de imperativo crean simetría en “Soledad 23” (*FB*), “Temor de amor”, “Tengo una rima todavía”, o “Salvación”. La simetría en la construcción se refleja en “Canción en loor de la perfecta discípula”. Evoca a los personajes medievales de Abelardo y Eloísa, luego se dirige directamente a Eloísa en la parte central del poema y vuelve a la narración. Además en la parte central cada estrofa empieza con una anáfora. En “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero” la superposición de dos planos (de la creación y del hombre) se construye con paralelismos. Destacamos simetrías y paralelismos en “Acto de fe”, “Ocho canciones de amor”, “Yo no quiero morir”, “Se iba el pensamiento mío” (*RR*), “Yambos del viento de Levante” (*SDM*), “Doce fragmentos apasionados” “Soledad 22”, “Balada”, “Canción”, “Clasicismo”, “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”, “Villancico del pescador de truchas”, etc.

El orden alternado en los versos vecinos, en forma de quiasmos, también indica la influencia del folclore, por ejemplo, en “Nocturno en el mar” (*VS*): «entre aquellos cielos negros y profundos/ y estos mares tristes profundos y negros». En “Serenata de alborada en Galicia” (*VS*) el poeta modifica formas verbales: «¡Que lo doy, que lo da, que lo dio!». Los estribillos al principio y al final del poema marcan una estructura circular. En muchos casos el procedimiento típico de la lírica popular modifica su contenido por la inversión del orden de palabras o versos, el cambio de la forma temporal del verbo, o introduce elementos nuevos guardando la estructura sintáctica. De esta manera rompe la simetría bilateral pero el estribillo gana un nuevo matiz de significado. Por ejemplo, en “Cantiga del

Cristo de la Piedad”, “Tú entre los lirios aquellos”, “Este afán de cielo y nube”, “Desde los tiempos todos”, “Dentro de mi corazón”, etc. Son abundantes los ejemplos de varios tipos en *FB*:

La voz, el viento, la llama...  
¡Todo alude al amor para quien ama!  
(...)  
¡La voz, el viento, la llama:  
todo aludía  
al amor! (“Soledad 5”, *O*, V, p. 30)

¡Esta senda con luna transitada  
sólo por tu recuerdo, en primavera!  
(...)  
¡Por hoy -¡sólo por hoy!- tu sombra en el camino  
transitado de luna y primavera! (“Nocturno I”, *ibid.*, p. 53)

Sonó todo el estío  
igual que una campana  
(...)  
¡Igual que una campana  
sonó el estío! (“Hereditad”, *ibid.*, p. 97)

Destacamos este procedimiento también en “Soledad 8”, “Soledad 12”, “Soledad 19”, “Dolor 2”, “Epitalamio”, “Nocturno IV”, etc.

Las repeticiones típicas de la poesía popular destacan en “Serenata de alborada en Galicia” (*VS*): «que me pica, pica»; “Elegía de Jacinto Ilusión”: «hablando, hablando, hablando»; “La infanta jorobadita” (*RR*): «hila que te hila»; “En la noche de nieve”: «nieva que nieva»; “Balada del viento en otoño”: «corre que te corre,/ tira que te tira», «no que no»; “Gozo e incertidumbre del nuevo hijo” (*FB*): «que sembraba y sembraba». En “El poeta, sacerdote” el poeta antes de repetir tres veces «Señor», recurre a la simetría de la repetición con la mano que tiembla de «versos, versos, versos». De esta manera consigue alargar el verso y el ritmo.

\* *Los políptotos.*

La cercanía de palabras con la misma raíz es frecuente en las poesías populares de Pemán, especialmente en *RR* y *FB*. Sin embargo, se observa temprano en “Conversión”,

“El Amado en el jardín”, “Serenidad”, “Nieve de las serranías”. En *VS* en “Elogio de la vida sencilla”: «llena de honores hoy/ al que deshonra mañana»; “Un castellano viejo”: «va cantando alegremente las tonadas del amor,/ y por ella cruza alegre la vereda»; «va alegrando su camino, como alegre una amapola»; “Resignación”: «que este mundo burlador/ se burle de mis pesares»; “Serenata de alborada en Galicia” (*VS*): «a la gaita el gaitero/ y el tamborilero que suene el tambor». En *NP* destacamos “Las primeras aguas”: «se ríen con una risa fresca». Los políptotos son frecuentes en *RR*, en “Entre los geranios rosas”, “Revelación”, “Las rosas que tú me diste”, “Romances del hijo”: «cantando,/ no sé qué canción de paz»; “¡Aquel rondar de unas palomas!»: «ir recordando vagamente/ sin acabar de recordar». De otras poesías populares mencionamos “Ocho canciones de amor”: «esta querella/ con que la quiero y querré»; “Canción del ser inmóvil”: «¡pintores que lo pintaran!», «Ay, quién pudiera poder»; “Redondillas del acosador”: «De rosas teje un rosario»; “Yambos del viento de Levante” (*SDM*), “Elegía en la muerte del maestro” “Acuarela de la salida de nuestro Padre Jesús Nazareno...”, “Las tres gitanas”, “¿Por qué te han dejado en casa?”, “Dentro de mi corazón”, “Canción de vivir muriendo”, etc. Otros ejemplos encontramos en “Profesión de la pura belleza”: «perfecta y clara, con perfección del número»; “Canción en loor de la perfecta discípula”: «amar un imposible/ amor sin esperanza/ y a decir lo indecible»; “Sentimiento”: «¡Y lloro por las horas en que lloré mi pena!». El políptoton aparece con regularidad en *FB*, en “Soledad 3”: «amo tanto el amarte,/ mi amor», «estoy enamorado/ del amor»; “Soledad 7”: «pasa con paso suave»; “Balada”: «La llovía por hombros y espalda/ una lluvia de alegre color»; “Esposa 2”: «Con cuánta ternura labras,/ labrador»; “Soledad en la muerte”: «Hay que morir sin compañía.../ esposa mía y compañera», o en “Canción del benjamín”. En los versos posteriores, en “Soneto a la Mediadora”: «¡Métete por en medio, tú que puedes,/ y puédele al Amor que puede todo!»; “A la Virgen de la Consolación”: «consolación de todo desconsuelo», «mi voz pronta a ser vuelo.../ y sin volar de puro enamorada»; “Testamento”: «esa pista despistada», «más blanca con la blancura», «Se está acabando el mundo/ -que se acaba, que se acaba», «Como pedirla es quererla/ y ella quiere ser querida.../ se la doy a quien quiera y la pida»; “Berenice, llamada la Verónica”, “Al nuevo sacerdote Padre Guerrero”, “El nieto”, etc.

\* *La hipérbole, las redundancias y los ejes de significado.*

El tono exclamativo a menudo se refuerza con imágenes hiperbolizadas. Para decir que una flor se marchita pronto, el poeta recurre a expresiones solemnes en “La rosa”: «un relámpago de pétalos/ entre un no ser infinito/ y un infinito morir». Pretende impresionar en “Profesión de la pura belleza”: «Me arrancaré del alma las últimas espinas/ dolientes del folklore». Insiste en la grandiosidad del mar en “Quiero amar a una sirena”: «en lo más hondo y profundo/ de lo profundo del mar». Dramatiza especialmente sus tristezas, como en “Afán”: «soy un afán inmenso de infinito»; “Proclamación de la exactitud”: “Y en la infinita amargura/ de este dolor infinito,/ sólo un grito»; o “Soledad 13”: «honda desesperación», «turbadora inquietud», etc.

La redundancia tiende a intensificar la imagen, por ejemplo de “En la sierra” (VS): «profundas hondonadas»; “Cántico de la amada”: «fuego encendido», «luz resplandeciente», «anhelos insaciables»; “Dos apuntes más del Barrio de Santa Cruz”: «reluce y rebrilla»; “Tema de invierno”: «unas nubes sangrientamente rojas»; “Las tres gitanas”: «jazmines/ de espuma blanca»; “El paso de Aníbal por el Pirineo”: «son de un arpa melodiosa»; “La cierva herida”: «una encendida/ centella de otra luz clara y distante/ brillo»; “Nuevo clasicismo”: «leve/ alado cantar»; “Doce fragmentos apasionados 5”: «las limpias castidades»; “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”: «un hondo abismo», «lisa y llana»; “¿Por qué te han dejado en casa?»: «un lloroso lamento»; “La tristeza del padre mar”: «rumor sonoro». Mediante este recurso se refuerzan conceptos, como la ceguera en “Hallazgo del ser absoluto” (PS): «En el tentar de ciego de mi razón vendada»; o la pasión en la sexta “Consideración ascética” (PS): «destréznale las llamas/ rubias de tu pasión», y en “Presencia de Dios”: «Por las acequias rojas de mis venas/ va la sangre»; o la luz divina en “Temor de Dios”: «clarísimo destello». Son frecuentes las redundancias en *FB*, como en “Soledad en la muerte”: «mi muerte toda entera», «yo conmigo», «mi muerte es mía»; “Canción”: un romero «azuleado del cielo»; “Recreación en el jardín”: «esa grandeza/ tan grande», «ingenua transparencia»; “Oración por una pecadora”: «ciencia entera del completo olvido»; “Soledad 11”: «nueva canción joven»; “Soledad 5”: «oros quemados»; “Propósito 5”: «una sonrisa gozosa», etc.

Es muy característico de Pemán crear líneas de significado a lo largo de un poema, mediante la acumulación de palabras referentes a un concepto, como la luz, la alegría, la amargura, el silencio, etc. En “Conversión” se intensifica la idea de la venida de la gracia, con las imágenes del amanecer y la luz:



¡Ya nació el alma mía  
a una vida de luz nunca soñada,  
como al salir el sol en la alborada  
rompe las nubes y amanece el día! (O, V, p. 274)

También el sonido y el olor se duplican en “Serranilla” (VS):

Pensé, que en sus encantos preso,  
que eran las brisas cantares  
y el aire sonaba a beso,  
con aroma de cantueso  
y fragancia de pinares. (ibid., p. 127)

Las alusiones al lento paso del tiempo se repiten en “Espérame, Señor”, la imagen de la futura cosecha en “Optimismo”. Las referencias a la inmensidad y profundidad en los poemas dedicados al mar, y otros diversos conceptos en “Nuevas y difíciles coplas manriqueñas”. La costumbre de introducir un eje de significado se desarrolla en *PS*. Por ejemplo, en la tercera “Canción mística” se duplica la imagen de la flor, humedad y luz:

Por los tejados del alma  
mojados del sol y Gracia  
me han nacido flores blancas.

Se acuesta el aire en mi altura  
en lechos de flor y lluvia.  
Se peina de luz mi angustia. (ibid., p. 176)

En la cuarta “Canción mística” destaca el cansancio de búsqueda: «En una noche cerrada, en vano te busqué yo». La plenitud del instante se intensifica en la novena “Consideración”: «Perfección, mostró al aire codicioso/ su plenitud de palma y su estatura/ de bambú, ya logrado, el estío». En “Ante-conocimiento de Dios” la adjetivación refuerza la lucha por conocer a Dios: «Llegué al confín de la heredad sombría./ Toqué la espuma amarga/ del mar indócil nunca navegado». Esos ejes son visibles en la mayoría de los poemas de *FB*, como la aspereza de la razón en “Proclamación de exactitud”: «rocosa y dura geometría», «duro y altivo acantilado/ de pensamiento», «castidad de un perfil», «Cosas que tengan figura»; la nota del ocaso en “Soledad 7”: «octubre»; «nieves», «ceniza oscura», «hora serena y grave»; la resignación de “Soledad 8”: «moría», «paz», «el profundo eco paciente», «campo en la lejanía», «voz del olvido», «lejano», «apagaba»; la levedad de “Soledad 9”: «ligera», «azar», «risa», «soñar»; el estancamiento de “Soledad 15”: «frío mármol», «sin invierno», «todo inmóvil», «estanque», «escultura»; la inocencia

y felicidad de “Soledad 19”: «espuma blanca», «perfume casto», «serena», «la luz de su alegría», «sonriente», «llena de plenitud»; la pasión de “Soledad 29”: «florida locura», «ardor de juventud», «infinito ardor», «pasión encendida», «loco del amor», «halcón airado»; la renovación de “Recreación en el jardín 5”: «asombro pueril», «misterio de alborada», «gozo nuevo», «frescor», «rocío/ de tu mejor mañana», «Hazme nuevo». La desesperación se prolonga en las imágenes de “Hombre caído”, lo airoso en “Berenice, llamada la Verónica”, o el poder de la oración en “Presencia de Dios”.

\* *Las aliteraciones.*

Las aliteraciones aparecen ocasionalmente en las poesías populares de *RR*, como la “s” en “Ramas sin hojas ni flores”, en *SDM* destaca “Mar” con la “a” y las partículas “se” y “es” (*O*, XVI, p. 435). El uso de la “v” y “l” se intensifica en “Presentación del recitador Pepe González Marín...”, de la “v” y “m” en “Confesión”: «¡Cuántas veces mi pluma sirvió, compadecida,/ de vara de virtudes para tocar mi mal!». La “r” y “l” destacan en “Dos apuntes más del Barrio de Santa Cruz”. Aparecen con regularidad en *FB*, así que encontramos la “s” y “r” en “Soledad 22”, la “t” en “Soledad 27”, la “j” en “Soledad 30”, la “r” y “l” en “Villanela”, la “s” y “m” en “De las criaturas”, la “s”, “n”, “m”, y “e” en “Nocturno IV”. Merece la atención “Soneto a la Mediadora” por las aliteraciones de la “m”.

\* *Las onomatopeyas.*

Son relativamente raras las onomatopeyas, pero el poeta utiliza también este recurso para acercarse a la creación. Encontramos ejemplos en “El pueblecito”: los ratones «roen, roen, roen», «un run-ron de charla»; “Balada del viento en otoño”: el «ululú» del viento; “Las primeras aguas”: «el glu-glu codicioso de la tierra que bebe»; “En el jardín de los frailes”: el «run-run» de los sonidos del jardín.



## Conclusiones.

Al terminar este trabajo se puede establecer la convergencia de los aspectos literario y religioso en la poesía de J. M.<sup>a</sup> Pemán. Nuestro estudio ha señalado posibilidades nuevas de interpretación de su vertiente religiosa. En algunos casos, hemos comparado la creación poética de Pemán con la de sus coetáneos, para indicar puntos de semejanza o discrepancia. No obstante, por no detenernos meramente en el nivel formal, hemos preferido reflejar la complejidad del trasfondo literario y filosófico que aparece tanto en los recursos formales como en los temas de su poesía.

Hemos expresado nuestro desacuerdo con los intentos de destacar en su producción literaria, sólo el sector de su obra comprometida políticamente, y enjuiciar el resto de su poesía desde esta perspectiva. Llamó nuestra atención la subjetividad en los comentarios críticos y seudocríticos, que a menudo parten de la valoración del compromiso del autor, positiva o negativa, y al mismo tiempo muestran argumentos poco fundamentados en el contenido real de su poesía; o que se copian mutuamente, sin acudir a un análisis riguroso. La obra poética de Pemán está necesitada de una mayor atención, dada su copiosidad e inserción temporal, que roza las más diversas influencias literarias. Constituye un ejemplo interesante de incorporación desde la óptica del tomismo, poco comentada en su sentido estricto por la crítica. Sobre todo, porque las ideas religiosas de Pemán no se situaron al lado de su creación, sino que influyeron decisivamente en el modo de filtrar el modernismo, el costumbrismo, los recursos vanguardistas, el neopopularismo y el simbolismo.

Consideramos que su retraso en la asimilación de las novedades permite observar mejor su potencial, cómo pueden prolongarse en algunos casos fuera de los estrechos criterios cronológicos y hasta qué punto el autor cedía o resistía a la llegada de las corrientes siguientes. No podríamos calificar una corriente como universal si no cupieran en ella los poetas de diversos idearios, el cristiano incluido, y por otro lado, no podríamos más que lamentar la falta de flexibilidad de los poetas cristianos, si se quedaran sólo con la corriente de su agrado, excluyendo otras como no aptas para abarcar su enfoque religioso. En contra de la imagen del poeta transmitida en algunos comentarios, su obra está lejos de ser homogénea. Con respecto al contenido, se puede hablar de su uniformidad; sin

embargo, sucede todo lo contrario en el aspecto formal, porque experimenta con numerosos estilos y refleja una gran flexibilidad *artesana* a la hora de expresar los mismos ideales en formas tan diversas.

Salta a la vista que Pemán se empeñó en sostener las asimilaciones estilísticas con la misma columna vertebral. De manera que la capacidad y eficacia para cantar la belleza y el bien serán el criterio de filtro para todas. Por ejemplo, en apariencia nada más ajeno al tomismo que la idea de la poesía pura; así, el poeta se mantuvo alejado de las polémicas poéticas más candentes, divulgadas por las revistas de los años 20. Sin embargo, los testimonios de su actitud ante ellas aparecen en versos o en prosa de los años 30 y, paradójicamente, es su empeño clasicista lo que deja entrever flexibilidad y atención a las preocupaciones despertadas por la poesía pura. Como otro ejemplo puede servirnos el simbolismo que, unido al neopopularismo, resultó ser la fórmula más acorde con la sensibilidad de Pemán y en la que más imágenes de la idea del bien y de la belleza consiguió transmitir.

En esta ocasión destacamos que su clasicismo sobrepasa el concepto de la imitación de los clásicos y más bien se entiende como salvaguarda de lo que una corriente nueva pudiera tener de universal. Busca alguna estructura interna que mereciera reconocimiento y que mostrara alguna continuidad de la poética.

Pemán se ciñó al eje de los cuatro trascendentales del ser: verdad, unidad, bondad y belleza. En cierto sentido enderezaba en todas las corrientes poéticas asimiladas lo que, según su parecer, se apartaba de ellas. Así que aceptó el modernismo con tal de hablar de la belleza personal y moral, y no sólo la estética. Asimiló el simbolismo con tal de volver a la analogía vertical y de convertir la habitual vaguedad simbolista en la expresión de la exactitud de lo uno y de lo verdadero. Le bastó cambiar ciertos registros: hizo más luminosos los adjetivos y los colores más intensos, evitó el gris y el negro, aludió a la alegría en vez del llanto, a los contornos en vez de la niebla. Aceptó algunos recursos vanguardistas con tal de que le permitieran cantar el amor humano y divino, partiendo de la creación. Cabría la duda de si en estas circunstancias el simbolismo sigue siendo simbolista o el modernismo modernista. Opinamos que sí, pues nuestro estudio ha demostrado la coherencia del planteamiento poético de Pemán desde un poema de 1916 hasta otro de 1969. Si este planteamiento no allanó esas asimilaciones, sino que conservó distinguibles sus componentes, eso significa que el enfoque del poeta llevó a apreciar sustancialmente el aporte literario de su época.

La envergadura de sus aficiones estilísticas contradice las pretensiones de ver la poesía religiosa apegada a un sólo registro. A primera vista, entre la poesía meditativa del esquema ignaciano y el simbolismo, o entre las precisas exigencias de aquélla y la amplia libertad de asociaciones de éste, parece extenderse un abismo. En Pemán coincidieron los dos a partir de los años 30, y en especial en *Poesía sacra* y *Las flores del Bien*.

Hemos estudiado también cómo la poesía pemaniana se beneficia de tres grandes tradiciones de la poesía cristiana: la mística ignaciana del servicio, la nupcial de los poetas místicos carmelitas y la de la amistad condensada en “Homenaje a Ramón Llull”. Hemos comprobado que donde más cómodo se siente Pemán es en la primera de ellas, que promueve la aplicación de los sentidos, el compromiso de la voluntad para servir e imitar a Cristo, y desemboca en el reconocimiento de la dependencia del Creador. De ahí que en numerosos poemas son perceptibles los ejes: quiero-pido-cumplo, conocer-amar-seguir. La influencia ignaciana favoreció la idea de un poeta receptor de la belleza, que la contempla sin detenerse en ella, ni en ninguna de las realidades admiradas, con el fin de estar siempre enfocado en Dios como la dimensión básica del poema. Esta actitud dista del estoicismo porque, como hemos podido observar, el poeta se presenta a sí mismo sin rodeos como continuamente anhelante de algo. También las expresiones de alabanza y de reverencia ante la presencia divina se fomentan por los *Ejercicios* ignacianos. Hasta la composición de los poemas refleja el esquema meditativo: en numerosos casos parte de las descripciones de la creación para pasar a meditar las afirmaciones y negaciones que el cuadro contemplado despierta. En medio o al final del poema encontraremos la síntesis de su idea y un soliloquio con pautas de una oración.

Aunque la presencia de Ramón Llull parece destacar en particular en “Homenaje”, observamos que Pemán se mueve en buena parte de su obra en el ámbito de la amistad divina. El Dios-amigo accesible, en cuyo hombro uno puede *apoyarse*, ver Su *sonrisa*, entablar un diálogo, es más cercano a la expresión poética pemaniana que las imágenes de las uniones ardientes con el Dios-esposo. San Juan de la Cruz impregna su obra sobre todo en el nivel de los recursos estilísticos. Si bien es notoria su presencia en todas las etapas de esta poesía, Pemán a menudo introduce un giro por el que la venida del Dios-Amado se traduce en la experiencia de Su presencia y en el silencio de respeto, sin llegar a las imágenes de unión mística.

Pemán obviamente no es un poeta místico sino más bien ascético, y además entendiendo bien este término. Plantea un camino hacia Dios en el que asciende por la creación, donde el conocimiento contempla las cualidades divinas por analogía. Su poesía

se somete al tiempo exterior e interior, afirma la dependencia del ser humano de su cuerpo, su racionalidad, su pasado, la persona amada. Todas estas realidades le hacen avanzar en la *ciencia del amor*.

Tampoco su expresión de la angustia sorprende en un poeta cristiano, pero sí destaca en comparación con la oleada de la poesía en la que no hay otra salida que desesperación o muerte. Nos parece que un lector saturado de ella puede sentirse incluso molesto ante la serenidad y *decoro* de la poesía pemaniana. El poeta de alguna manera nos lleva a compartir su sorpresa ante la existencia de las razones para la alegría y esperanza. Además, su concepto del blando dolor no se deriva del susto ante la muerte ni de la rebeldía ante el tiempo, sino que se calma en la presencia divina.

Por encima del análisis meramente formal, este estudio pone de manifiesto también la relación de todas las influencias culturales que había recibido. Así vemos cómo los sentidos humanos, especialmente la vista y el oído, son promovidos tanto por Horacio como por Santo Tomás, las meditaciones jesuíticas, el neopopularismo y el simbolismo. El destacado papel de la creación lo comparten el costumbrismo, el tomismo, las meditaciones y Ramón Lull. La sencillez del folclore coincidía con la sencillez de la *idea* y la nupcial de los poetas carmelitas. La inmediatez neopopularista en el trato de los temas lleva a la familiaridad con el Dios-amigo. La exactitud y humildad del poeta artesano se ajustaba a la mística del servicio. En otros poetas, tal vez, el cristianismo es un tema entre la variedad de muchos otros. En Pemán es un enfoque desde el que realiza una multiplicidad de aspectos variados.

Cabe subrayar el carácter retoricista de su poesía, que se justifica por determinados factores, como el esquema meditativo que proponía el avance gradual de un tema en medio de paradojas y antítesis, o el planteamiento tomista de contrastar y sintetizar. La costumbre de alternar interrogaciones, afirmaciones y negaciones indica la racionalidad de muchos poemas. Hay que tener en cuenta que Pemán se dedicó también al periodismo y a la oratoria, que sin duda reforzaron su tendencia a construir poemas con una estructura retórica. El neopopularismo y el simbolismo suavizó notablemente esta nota, aunque, acorde a los cantos populares, el poeta muestra predilección por las moralejas y las simetrías del contenido, que refuerzan la idea principal e introducen cierto aire didáctico.

Desde otro punto de vista, podemos decir que la poesía de Pemán está dirigida hacia Dios y hacia los lectores, o sea, es oracional, al beneficiarse de la tradición de los salmos bíblicos; por otro lado, una buena parte se dedica a la metapoética. El punto de originalidad nos parece que reside en que Pemán es poeta del diálogo, aunque de una

forma que pasa inadvertida en un análisis superficial. Desde el clasicismo dialoga con la poesía del pasado y de su tiempo. Dentro de sus poemas dialoga con los poetas, los lectores, su esposa, la naturaleza, su propio corazón, alma, etc. Dirigido continuamente hacia algún *tú*, es también receptivo a las respuestas que le llegan.

El diálogo principal se dirige hacia el interlocutor divino, entendido según las pautas de la poesía cristiana. Las premisas poéticas apuestan por la poesía como alabanza de Dios, y dialoga con Él directa o indirectamente. Ante Dios se realizan los soliloquios y monólogos según el esquema meditativo. En algunas ocasiones parten de una imagen artística o del recuerdo de Cristo crucificado, pero en la mayoría de los casos el poeta lleva a cabo su oración en medio de la presencia divina presentida en sí mismo o en el mundo circundante. Muchos poemas siguen las pautas salmódicas de plegarias, alabanzas, intercesiones, adoración, arrepentimiento, agradecimiento, lamentaciones, añoranza confiada, etc. Su estructura interna coincide con los procedimientos propios de la lírica popular, así que Pemán renueva la gran tradición del Siglo de Oro de unir la teología y la sencillez popular, mezclando hábilmente otras influencias.

La metapoesía aprovecha la misma riqueza de influencias formales para trazar sus preceptos. Los de carácter formal se concentran en la necesidad de la elaboración artesana de la inspiración. De ahí que su poesía siempre se declara al servicio de la *idea*. Más que la revolución formal, lo que Pemán buscaba en las novedades literarias, fue su rendimiento en plasmar la *idea*. En el tiempo en que se promovía la ruptura, el poeta vuelve a ser el artesano que no se avergüenza de cierta fidelidad temática y estilística. Más aún, la aprecia, porque la poesía nunca es para él un fin en sí. Ayuda a conocer, sintetizar y poseer la realidad, en el momento en que el poeta examina hasta qué punto puede tensar los límites de la forma para encerrar la *idea*. Así que Pemán evita poemas-improvisaciones, ensaya las formas para manejar con destreza las herramientas poéticas, para que le obedezcan, como en las manos de un buen artista artesano. Como resultado, consiguió la flexibilidad de paso entre un molde formal y otro, entre el Siglo de Oro y el simbolismo. La destreza en usar estas herramientas le permitió rodear la apariencia de la realidad y de las vivencias internas por todos los lados que le fueron accesibles. De estas premisas nacieron la exactitud, la humildad y la sencillez. También por eso la aventura con el modernismo y el costumbrismo fue corta en comparación con el neopopularismo que facilitaba la soñada concisión y síntesis.

Hemos visto cómo se alzan voces en contra del vocabulario sacro e incluso de la aparición del nombre divino, que supuestamente hace menos religiosa la poesía. Sin



embargo, nos parece rara esta pretensión, de la misma manera que si alguien juzgara como menos *amorosa* a la poesía amorosa que utilizara las palabras: amor, corazón, sentir, lágrima, suspiro, etc. Podría argumentar alguien que todos entienden lo que quiere decir “el corazón”, mientras que no todo el mundo tiene la idea clara del significado de “bendecir”, “maitines”, “la Eucaristía”, etc. Por un lado, recordamos que Pemán no emplea el vocabulario divinizador en todos los poemas, y por otro, incluso para un lector sin formación adecuada, es interesante entrar en otra manera de expresarse de un poeta a través de su lenguaje. Las referencias bíblicas y teológicas impregnan su poesía, pero nos parece que aun sin haberse leído la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, un lector es capaz de apreciar el mundo de Pemán precisamente por su accesibilidad, y porque tras haber recorrido sus poemarios, empieza a tener cierta idea de las relaciones mutuas e internas entre sus distintas imágenes, símbolos, conceptos y recursos. Es bastante meritorio que el poeta consiguiera expresarse tensando los límites del vocabulario, de su credo, y de las posibilidades de corrientes poéticas tan variadas.

La cantidad de antologías de distinto perfil y, al margen de nuestro trabajo, la cantidad de páginas web con los versos religiosos de Pemán, testimonian que sigue siendo objeto de interés de los lectores, a pesar de la notable dificultad de acceso a sus libros publicados en papel. La existencia de lectores en que este poeta despierta interés, al lado de su ausencia en la crítica literaria oficial, manifiesta cierto empeño del público por entender y salvar sus versos.

Hemos querido centrarnos en el sentido de esta vertiente religiosa que coordinó la poética de Pemán. Si bien es cierto que del poeta se espera que hable algo de su circunstancia inmediata, ésta es una expectativa y no una norma. Hablar del evasimismo en *Las flores del Bien* sería más bien no enfocar la circunstancia del poeta sino desde la óptica de la circunstancia de la crítica literaria española de aquel tiempo, que parecía dar visto bueno a la denuncia del mal como meta predilecta. *Poema de la Bestia* y *el Ángel* se convirtió en emblema de un compromiso excesivo, mientras que *Las flores del Bien* se silenciaron en los manuales de la literatura, probablemente por una excesiva falta de compromiso.

Pemán optó por el bien y la belleza inaccesible al mal. Planteó la imagen del ser humano que tiende a ellas por encima de todo y que es capaz de descubrirlas en la creación como señales de la presencia divina, todavía más buena y bella de lo que son sus analogías.

La poesía que analizamos destaca por su fascinación por la belleza, que coordina la poética; es para él un reto que salva los valores y atenúa el dolor, pero sobre todo, es una

cualidad divina percibida por analogía en el mundo. La analogía tomista, incorporada por Pemán, polemiza con los cambios de sentido que sufrió en los poetas del XIX y los de su tiempo. La analogía como recurso principal para apreciar la belleza divina se confirma en todos los poemarios, y especialmente en *Las flores del Bien*, libro donde convergen también todos los contagios poéticos de Pemán. La creación se muestra como colaboradora del hombre en su camino hacia Dios, al administrarle signos que lo recuerdan y permiten conocerle y alcanzarle. Pemán no pretende crear la belleza en sus poemas sino transmitirla en una forma digna de ella.

Esperemos que este trabajo ayude a valorar la vertiente religiosa de este poeta, no siempre bien comprendido, y a colocarlo en continuidad con esa muchedumbre de literatos que han sabido expresar con palabras la Belleza.



## Bibliografía.

### OBRAS POÉTICAS DE JOSÉ MARÍA PEMÁN:

- *A la rueda, rueda...* (*Cancionero*), Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones Mundo Latino, 1929.
- *Antología de poesía lírica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- *Antología poética*, Salamanca, Anaya, 1963.
- *El barrio de Santa Cruz (itinerario poético)*, Jerez de la Frontera, Nueva Litografía Jerezana, 1931.
- *De la vida sencilla. Poesías originales*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1923.
- *Elegía de la tradición de España*, Cádiz, Tip. Manuel Cerrón, 1931.
- *Las flores del Bien*, Barcelona, Montaner y Simón, 1946.
- *Las musas y las horas*, Madrid, Aguilar, 1945.
- *Nuevas poesías. Segunda parte de "De la vida sencilla"*, Madrid, Editorial Voluntad, 1925.
- *Obras completas*, 7 vols., Madrid, Escelicer, 1947-1968.
- *Obras de José María Pemán*, 17 vols., Madrid, Edibesa, 1997.
- *Obras selectas*, (ed. E. Gascó Contell), Barcelona, Ahr, 1971 (reeditado en 1973).
- *Obras selectas, inéditas y vedadas*, 5 vols., Barcelona, Dopesa, 1971-1972.
- *Pensamientos poéticos*, Madrid, Escuelas Profesionales "Sagrado Corazón de Jesús", 1964.
- *Poema de la Bestia y el Ángel*, Zaragoza, Jerarquía, 1938.
- *Poesía (1923-1937)*, Valladolid, Librería Santarén, 1937.
- *Poesía sacra*, Cádiz, Escelicer, 1940.
- *Poesía viva*, (pról. Pilar Paz Pasamar), Cádiz, Diario de Cádiz, 1993.
- *Poesías selectas*, Madrid, Escelicer, 1960.
- *El poeta sacerdote*, Igualada, [s. n.], 1963.
- *Por Dios, por la Patria y el Rey*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940.
- *Presencia de Dios. Antología de Poesías religiosas*, Madrid, Escelicer, 1968.

### OTRAS OBRAS DE JOSÉ MARÍA PEMÁN:

- *El agustinismo del pensamiento contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional/ Ateneo, 1955.
- "Algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana", en *Discursos leídos ante la Real Academia Hispanoamericana en la recepción pública del Sr. D. José María Pemán Pemartín*, 31 de agosto de 1921, Cádiz, Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes, 1921.
- *Algunos valores fundamentales del teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Cumbre, 1942.
- "Arrabal absuelto", *Ínsula*, nº 251, octubre 1967, p. 2.
- "Coloquio con Gustavo Adolfo", *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo L, septiembre-diciembre 1970, pp. 463-470.

- *La correspondencia inédita entre Falla y Pemán*, (ed. Fernando Sánchez García, pról. Ernesto Halffter), Sevilla, Alfar, 1991.
- *De doce cualidades de la mujer*, Madrid, Alcor, 1947.
- “De la poesía contemporánea: Hacia el recobro de la persona”, *ABC*, 19 de enero de 1945, p. 3.
- “De la poesía contemporánea: El sarampión de la autoridad”, *ABC*, 13 de enero de 1945, p. 3.
- “De la poesía contemporánea: Tacto sonoro”, *ABC*, 25 de enero de 1945, p. 3.
- “De un humanista (Discurso de contestación leído por José María Pemán en la recepción d Eugenio D’Ors, como académico numerario de la Real Academia Española)”, en *Humanidades*, Madrid, Escelicer, 1938, pp. 55-102.
- “La decadencia de la gloria. A propósito de una convocatoria de Juegos Florales”, *Estafeta literaria*, nº 9, 15 de julio de 1944, p. 17.
- “Del sentido civil y su expresión en la poesía española”, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> Pemán y Pemartín, celebrada el 20 de diciembre de 1939*, Cádiz/ Madrid, Establecimiento Cerón y Librería Cervantes, 1940.
- “Discurso de contestación”, en *Algebra del lenguaje. Discurso leído el día 1 de abril de 1954, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Julio Rey Pastor*, Madrid, Real Academia Española, 1954, pp. 63-76.
- “Discurso de contestación”, en *Lengua literaria y norma lingüística. Discurso leído el día 29 de mayo de 1960, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Salvador Fernández Ramírez*, Madrid, Real Academia Española, 1960, pp. 41-58.
- *Ensayo sobre las ideas filosófico-jurídicas de “La república” de Platón. Tesis doctoral*, Cádiz, Manuel Álvarez, 1921.
- “Hacia una métrica castellana legislada por pies acentuales”, *Atlántida*, nº 2, marzo-abril 1963, pp. 192-194.
- “Los hermanos Quintero”, *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo LII, septiembre-diciembre 1972, pp. 435-448.
- “Invitación a un juicio sobre política y poesía”, *Caracola*, Málaga, suplemento al nº 179, septiembre 1967.
- “J. M. Pemán habla con J. M. Pemán”, *Estafeta literaria*, nº 9, 15 de julio de 1944, p. 9.
- “José María Pemán y su obra *El Divino impaciente* (Autocrítica)”, *La vida literaria*, suplemento de la revista *España y América*, Cádiz, nº 82, octubre 1933, pp. 1-2.
- “Lección y experiencia de un aniversario”, *ABC*, 27 de febrero de 1947, pp. 3-4.
- “El olvido”, *Caleta*, nº 9, 1955, p. 1.
- “La poesía como forma de conocimiento” (Discurso de contestación), en *Los poetas modernistas de América Española: Discursos leídos en Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes el día 24 de junio de 1936, por los señores Don Agustín del Saz y Don José María Pemán*, Cádiz, Tipografía Salvador Repeto, 1936, pp. 103-147.
- “La poesía de Machado como documento humano”, Discurso de contestación leído con motivo de la recepción de Manuel Machado en la Real Academia Española, en Manuel Machado: *Unos versos, un alma y una época*, Madrid, Ediciones Españolas, 1940, pp. 115-166.
- *Poesía nueva de jesuitas* (Selección y estudio preliminar), Madrid, C. S. I. C. e Instituto Antonio de Nebrija, 1947, pp. 5-31.
- “Primavera”, *Caleta*, nº 6, 1955, p. 1.
- “Prólogo” a *Agua de mar: versos* de María Ontiveros, Madrid, Gráf. Nebrija, 1951, pp. 7-11.

- “Prólogo” a *El aire iluminado. Poesías* de Leopoldo Salvador, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 15-18.
- “Prólogo” a *Antología de cuentistas suecos*, Madrid, Escelicer S. A., 1967, pp. 9-16.
- “Prólogo” a *Artículos de fe en prosas de inquietud* de Julia Maura, Madrid, A. Vassallo, 1959, pp. 7-11.
- “Prólogo” a *Dios existe, yo me lo encontré* de André Frossard, (trad. José Carrascal Muñoz), Madrid, Rialp, 1969, pp. IX-XVI.
- “Prólogo” a *El drama del hombre ante el mundo actual* de Francisco Arasa, Barcelona, Juan Flors, 1965, pp. xi-xvi.
- “Prólogo” a *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, Madrid, Ediciones “Atlas”, Colección Cisneros, 1944, pp. 5-32.
- “Prólogo” a *El idioma como instrumento y el diccionario como símbolo* de Julio Casares, Madrid, Gráf. Barragán, 1944, pp. 7-15.
- “Prólogo” a *Mensaje sin palabras: ¿Por qué llora la Virgen?* de María Fermín, Madrid, Cisneros, 1960, pp. 9-13.
- “Prólogo” a *Mitología griega y romana* de Luis R. Cordova Arvelo, Madrid, Ograma, 1963, pp. 9-11.
- “Prólogo” a *Obras inmortales* de Séneca, Madrid, EDAF, 1977, pp. XIII-XXXI.
- “Prólogo” a *Patria y hogar* de Adolfo Villanueva, Imp. Aldecoa, Burgos, 1927, pp. V-XVI.
- “Prólogo” a *Primer adiós* de Pedro Pérez-Clotet, Cádiz, [s. n.], 1974, pp. 9-12.
- “Prólogo” a *Proa hacia Dios* de Jorge Antonio Alvarado, Madrid, Escelicer, 1963, pp. 7-8.
- *Lo rat penat (Discurso)*, Valencia, Dr. J. Calatayud Baya, 1942.
- “Sinceridad y artificio en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo XXXII, enero-abril 1952, pp. 55-72.
- *Suma poética*, (ed. José María Pemán y Miguel Herrero), Madrid, BAC, 1944.
- “El tema del limonero y la fuente en Antonio Machado”, *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, tomo XXXII, mayo-agosto 1952, pp. 171-191.
- *Lo tradicional y lo moderno en Lope de Vega: Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1962.

#### ANTOLOGÍAS CON REFERENCIAS A JOSÉ MARÍA PEMÁN:

- *Album de oro de la poesía religiosa*, México, Editores Unidos Mexicanos, 1970.
- *Almáciga de olvidos. Antología parcial de poesía gaditana. Siglos XIX y XX*, (ed. María del Carmen García Tejera), Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.
- *Andalucía en cuerpo y sangre. La búsqueda de Dios en la poesía andaluza* (ed. José Luis Ortiz de Lanzagorta), Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta Editores, 1982.
- *Antología de la poesía católica del siglo XX*, (ed. Emilio del Río, S. I.), Madrid, A. Vassallo de Mumbert, 1964.
- *Antología de la poesía española. De los primitivos a nuestros días*, (ed. Ramón Conde de Obregón), Madrid, Ediciones Auriga, 1984.
- *Antología de la poesía española contemporánea*, Zaragoza, Ebro, 1966.
- *Antología de la poesía eucarística española*, (ed. José María Castro Calvo), Barcelona, Universidad de Barcelona, 1952.

- *Antología de los poetas gaditanos del siglo XX*, (prólogo de Luis López Anglada), Madrid, Oriens, 1972.
- *Antología de poesía sacra española*, (selección y prólogo de Ángel Valbuena Prat), [s. n.], Apolo, 1940.
- *Antología de poesía española (1956-1957)*, (selección Rafael Millán), Madrid, Aguilar, 1956.
- *Antología de poesía española (1958-1959)*, (selección Luis Jiménez Martos), Madrid, Aguilar, 1959.
- *Antología de poesía española (1959-1960)*, (selección Luis Jiménez Martos), Madrid, Aguilar, 1960.
- *Antología de poesía española (1961-1962)*, (selección Luis Jiménez Martos), Madrid, Aguilar, 1962.
- *Antología de poetas andaluces contemporáneos* (ed. José Luis Cano) Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1968.
- *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, (ed. y prólogo César González-Ruano), Barcelona, Gustavo Gili, 1946,
- *Antología general de la poesía andaluza. Vol. III* (ed. Manuel Jurado López, José Antonio Moreno Jurado), Sevilla, Padilla Libros, 1999.
- *Antología parcial de la Poesía Española (1939-1946)*, Espadaña, León, 1946.
- *Antología poética del Alzamiento, 1936-1939*, (ed. Jorge Villén), Cádiz, Establecimientos Cerón y Librería Cervantes, S. L., 1939.
- *Antología poética religiosa*, (ed. Manuel Jesús Núñez Ruiz), Zaragoza, ed. Manuel-Jesús Núñez Ruiz, 1994.
- *Cancionero de la Guerra*, (ed. José Montero Alonso), Madrid, Ediciones Españolas, 1939.
- CONDE OBREGÓN, Ramón: *Antología de la poesía española (del realismo a nuestros días)*, Barcelona, I.D.A.G., 1963.
- *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*, Barcelona, Jerarquía, 1939.
- GARCÍA POSADA, Manuel: *Las tradiciones poéticas andaluzas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Antología de la poesía flamenca*, Madrid, Escelicer, 1961.
- GUTIÉRREZ, Fernando: *Las más bellas poesías místicas*, Barcelona, Bruguera, 1955.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y CORREA CALDERÓN, Evaristo: *Antología literaria española contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1964.
- *Lira bélica. Antología de los poetas y la guerra*, (ed. José Sanz y Díaz), Valladolid, Librería Santarén, 1939.
- LUCA DE TENA, Torcuato: *La mejor poesía cristiana*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1999.
- MANTERO, Manuel: *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea*, Madrid, Gredos, 1973.
- MORENO BÁEZ, Enrique: *Antología de poesía española contemporánea*, Barcelona, Salvat, 1970.
- MORALES LOMAS, Francisco: *Poesía del siglo XX en Andalucía*, Málaga, Aljaima, 2004.
- ORTIZ, José María: *El niño y su mundo en la poesía castellana*, Madrid, Taurus, 1959.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, José Luis: *El Dios del Mediodía, fe y creación literaria en Andalucía (antología y ensayo)*, Madrid, BAC, 1997.
- *Poesía del amor español*, (ed. Roque Esteban Scarpa), Santiago de Chile, Zig-Zag, 1941.

- *Poesía española*, (ed. Alonso Schökel), Madrid, Aguado, 1950.
- *Poesía religiosa española: antología*, (ed. Roque Esteban Scarpa), Santiago de Chile, Ercilla, 1941.
- *Poesía religiosa española (Antología)*, (ed. y pról. Lázaro Montero), Zaragoza, Ebro, 1968.
- *Poética del Alzamiento (1936-1939)*, (ed. Aquilino Duque), Madrid, Plataforma, 2003.
- ROLDÁN, Mariano: *Poesía hispánica del toro (Antología, siglo XIII al XX)*, Madrid, Escelicer, 1970.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Historia y antología de la poesía castellana (del siglo XII al XX)*, Madrid, Aguilar, 1946.
- *Suma poética*, (ed. José María Pemán y Miguel Herrero), Madrid, BAC, 1944.
- *Voz celestial de España: poesía religiosa*, (ed. Roque Esteban Scarpa), Santiago de Chile, Zig-Zag, 1944.

#### ESTUDIOS SOBRE LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA PEMÁN:

- ALEIXANDRE, Vicente: “En el número de *Caracola* de homenaje a José María Pemán”, *Caracola*, nº 200-204, junio-octubre 1969, p. 20.
- ALMUZARA, Eugenio F.: “El ‘Poema de la Bestia y el Ángel’ de José M.<sup>a</sup> Pemán”, *Razón y fe*, vol. 115, nº 488-489, septiembre-octubre 1938, pp. 133-145.
- AMERLINCK, Teodoro: “Homenaje póstumo a D. José María Pemán y Pemartín” en *Elogios fúnebres a: José María Pemán y Pemartín, José de Jesús Estrada y Ricardo Lancaster-Jones y Vereá*, México, Academia Hispanoamericana de Ciencias, 1984, pp. 9-12.
- APARICIO LÓPEZ, Teófilo: “José María Pemán: un escritor y poeta, tan importante como olvidado”, *Religión y cultura*, nº XLIX, octubre-diciembre 2003, pp. 843-884.
- BENGOCHEA, Ismael, OCD: “Don José María Pemán y San Juan de la Cruz”, *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 9, 1991, (separata).
- BLANCO, Conrado: “Toisón de oro de la poesía”, *ABC*, 21 de julio de 1981, pp. 38-39.
- *Caracola*, nº 200-204, junio-octubre 1969, (el número entero dedicado a J. M.<sup>a</sup> Pemán).
- CASTELO, Santiago: [s. t.], *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 21.
- CRÉMER ALONSO, Victoriano: “Desde esta orilla”, *España*, nº 22, 1946, pp. 509-510.
- CRUZ RUEDA, Ángel: “Poesía de José María Pemán”, *Cuadernos de literatura contemporánea*, CSIC, nº 8, 1943, pp. 157-167.
- CUEVAS, José de las: “Poesía”, *Isla*, nº 13, 2.<sup>a</sup> época, 1938, p. 12.
- DIEGO, Gerardo: “Cuenta atrasada”, *Caracola*, nº 200-204, junio-octubre 1969, pp. 51-52.
- “Pemán y la poesía”, *ABC*, Madrid, 19 de marzo de 1975, p. 3.
- GARCÍA IGLESIAS, Luis: “Métrica de *El divino impaciente* de José María Pemán”, *Miscelánea Comillas*, vol. 54, nº 104, enero-junio 1996, pp. 175-191.
- *Poema de la Bestia y el Ángel’ de José María Pemán: verso y composición métrica*, Madrid, Artes Gráficas/ Tajo Guadiana, 1997.
- GEIST, Anthony L.: “El ángel y la bestia: la poética de la batalla de Madrid durante la guerra civil”, en *Texto y sociedad. Problemas de Historia literaria*, (ed. Bridget Aldaraca, Edward Baker), Ámsterdam, Rodopi, 1990, pp. 245-257.



- *En torno a Pemán*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1974. El libro incluye:
  - CUEVAS VELÁZQUEZ GAZTELU, Jesús de las: “La novelística de don José María Pemán”, pp. 47-65.
  - GARCÍA ESCUDERO, José María: “Los siete círculos de Pemán”, pp. 79-88.
  - LAÍN ENTRALGO, Pedro: “La Andalucía en Pemán”, pp. 179-195
  - MARTÍN ABRIL, Francisco Javier: “Genio e ingenio de Don José María Pemán”, pp. 143-156.
  - MILLÁN PUELLES, Antonio: “En torno a la filosofía de Pemán”, pp. 31-46.
  - MONTES, Eugenio: “El Edipo de Pemán”, pp. 159-166.
  - MORALES OLIVER, Luis: “Cádiz y Don José María Pemán”, pp. 99-111.
  - PAZ PASAMAR, Pilar: “Carta abierta a José María Pemán”, pp. 579-581.
  - PEMÁN PEMARTÍN, César: “La Casa del Cerro”, pp. 169-175.
  - SITO ALBA, Manuel: “Sobre el ‘Improntu a la muerte de Miguel Martínez del Cerro’”, pp. 65-95.
  - SOLÍS LLORENTE, Ramón: “Pemán y su mundo”, pp. 15-30.
  - TEJADA, José Luis: “La poesía de Don José María Pemán”, pp. 115-139.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: “Las flores del bien”, *Cuadernos de literatura*, vol. 1, n° 1, enero-febrero 1947, pp. 145-148.
- FUENTES LABRADOR, José Luis: “La vivencia religiosa en la obra poética de José María Pemán”, *Caleta*, Cádiz, agosto 1967, pp. 7-18.
- GARCÍA, Félix: “Pemán: el ingenio en flor”, *Semblanzas y paisajes*, Madrid, Ediciones Religión y Cultura, 1953, pp. 9-17.
- GULLÓN, Ricardo: “Señorita del mar”, *Literatura*, Zaragoza, n° 4, julio-agosto 1934, p. 147.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: “José María Pemán, poeta neopopularista”, *Archivo Hispalense*, vol. 79, n° 241, 1996, pp. 147-165.
- LECHNER, Jan: “Pemán: entre el ángel y la bestia”, *Quimera*, n° 12, octubre 1981, pp. 8-12.
- MARTÍN, Eutimio: “Pemán, poeta del nacional-catolicismo español”, *Cahiers d’Etudes Romanes*, n° 5, 1979, pp. 117-138.
- MARTÍNEZ, Juan: “Carta abierta a Victoriano Crémer”, *Espadaña*, n° 46, 1950, pp. 978-979.
- MECHTHILD, Albert: “La maldición del Sabio de Sión. Aspectos del antisemitismo en el *Poema de la Bestia y el Ángel* de José María Pemán”, en *El olivo y la espada. Estudios sobre el antisemitismo en España (siglos XVI-XX)*, (ed. Pere Joan i Tous, Heike Nottebaum), Tübingen, Niemeyer, 2003, pp. 423-444.
- MURCIANO, Carlos: “Correo poético español”, *Poesía de Venezuela*, n° 132, octubre-diciembre 1986, p. 4.
- “Pemán interrogado”, [s. a.], *La Venencia*, Cádiz, n° 6, 1963, p. 3.
- “Pemán y la poesía”, [s. a.], *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 31.
- PENALVA, Joaquín Juan: “*Poema de la Bestia y el Ángel*, de Pemán: configuración literaria de una estética de guerra”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, n° VI, 2003, pp. 175-191.
- RIBER, Lorenzo: *Discurso contestación leído ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. José M.<sup>a</sup> Pemán y Pemartín, celebrada el 20 de diciembre de 1939*, Cádiz/ Madrid, Establecimiento Cerón y Librería Cervantes, 1940, pp. 145-193.
- SEGURA COVARSI, Enrique: “José María Pemán: retorno a la vida sencilla”, *Cuadernos de literatura*, Fásc. 6, diciembre 1947.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Poema de la Bestia y el Ángel”, *Vértice*, nº 13, agosto 1938, p. 40.
- UMBRAL, Francisco: “José María Pemán”, *Poesía Española*, nº 133, enero 1964, pp. 11-13.
- URBANO, Rafael de: “La multiplicidad expresiva de José María Pemán”, *Isla*, nº 6, 1935, pp. 16-17.
- VALVERDE, José: “El tema de Córdoba en la obra de Pemán. Homenaje en su centenario”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, nº 133, julio-diciembre 1997, pp. 223-226.

#### ESTUDIOS GENERALES Y LITERARIOS SOBRE JOSÉ MARÍA PEMÁN:

- *ABC* de Madrid, 8 de mayo de 1997, pp. 8, 57.
- ACEDO CASTILLA, José: “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Minervae Baeticae* (Boletín de la Real Academia de Buenas Letras), Sevilla, vol. 26, 1996, pp. 97-122.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo: *José María Pemán. Pensamiento y trayectoria de un monárquico*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996.
  - “Perfil político de un protagonista”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VI.
- ARANGUREN, José Luis L.: “Cruz y Raya, Morente y Pemán”, en *Contralectura del catolicismo*, Barcelona, Planeta, 1978, pp. 88-92.
- AREILZA, José María: “Pemán, en perspectiva”, *ABC*, 21 de julio de 1981, pp. 36-37.
- “El autor y su obra”, [s. a.], *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 30.
- BURGOS, Antonio: “Pemanía del centenario”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. III.
- BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel: “Pemán, fin de siglo”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. II.
- CALVO, Luis: “José María Pemán y la Academia”, *ABC*, 21 de julio de 1981, p. 35.
- CALVO SOTELO, Joaquín: “José María Pemán (1897-1981)”, *Boletín de la Real Academia Española*, septiembre-diciembre 1981, pp. 351-363.
  - [s. t.], *ABC*, 21 julio 1981, p. 37.
- CANO, José Luis: “Ha muerto José María Pemán”, *Ínsula*, nº 418, 1981, p. 2.
- CASTELO, Santiago: “El teatro de Pemán”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. XIII.
- CIRIZA, Marisa: *Biografía de Pemán*, Madrid, Editora Nacional, 1974.
  - “Pemán y Dios”, *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 30.
- CONTE, Rafael: “Entre relato y la novela”, *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 22.
- CORTÉS-CAVANILLAS, Julián: “José María Pemán”, en *Psicoanálisis. Diálogos con figuras famosas*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 29-35.
- CÓZAR, Rafael de: “José María Pemán ¿narrador andaluz?”, *ANDANA*, agosto 1985, p. 30.
  - *Diario 16*, 20 de julio de 1981, pp. 2, 29-32.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: [s. t.], *ABC*, 22 de julio de 1981, p. 27.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: “José María Pemán”, *Cuadernos de literatura contemporánea*, CSIC, nº 8, 1943, pp. 153-156.

- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: "La dualidad en la Antígona de José María Pemán", *Rilce*, 21 (1), 2005, pp. 1-21.
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo: "José María Pemán", en *Pensamiento español. 1964*, Madrid, Rialp, 1965, pp. 226-229.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: "Pemán y el teatro: Una pasión frustrada", *Diario 16*, 20 de julio de 1981, p. 30.
- FERRER HORTET, Eusebio: *Pemán: 83 años de España*, Madrid, Palabra, 1993.
- GASCÓ CONTELL, Emilio: *Pemán*, Madrid, E.P.E.S.A., 1974.
- GIRONELLA, José María: "¿Cree Usted en Dios?...", en *100 españoles y Dios*, Barcelona, Plaza-Janés, 1976, pp. 392-395.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: "En el sitio de Cádiz", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VII.
- *Homenaje a José María Pemán*, Madrid, Librería EPESA, 1968.
- *Homenaje a José María Pemán* (pról. Francisco Salvador S.), Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, 1974.
- HORNEDO, Rafael María de: "La prosa narrativa de Pemán", *Punta Europa*, n° 54, junio 1960, p. 84.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: Carta a J. M. Pemán del 6 de febrero de 1946, en *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 18.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: "La Andalucía en Pemán", *Arbor*, n° 354, junio 1975, pp. 7-24 [157-174].
- LLAVES VILLANUEVA, Antonio: "José María Pemán, el perfil humano", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. XIV.
- NAVASCUÉS, Javier de: "Pemán apaciguador", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. II.
- OLLERO, Carlos: [s. t.], *ABC*, 19 de julio de 1982, p. 20.
- OROZCO ACUAVIVA, Antonio: "Pemán, hispanoamericanista", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VIII.
- QUIÑONES, Fernando: "Don José", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. VII.
- PAZ PASAMAR, Pilar: "Algunas poetisas que conoció José María Pemán", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. XII.
- *Pemán en su tiempo (1897-1981). Exposición conmemorativa del centenario*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1997. El libro incluye:
  - ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo "Pensamiento y ensayo en José María Pemán", pp. 21-31.
  - BURGOS, Antonio: "Mi Pemán", pp. 89-101.
  - BUSTOS RODRÍGUEZ, Manuel: "Pemán, cien años después", pp. 13-18.
  - FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ángel-Raimundo: "Breve noticia del teatro histórico de Pemán", pp. 33-43.
  - GARCÍA ESCUDERO, José María: "Los siete círculos de Pemán", pp. 79-88.
  - GARCÍA TEJERA, María del Carmen: "La mujer en la obra de José María Pemán", pp. 65-77.
  - PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía: "La narrativa de José María Pemán", pp. 45-63.
- PENSADO, Berta: *Pemán y Foxá*, colección *Temas españoles*, Madrid, Publicaciones españolas, 1954, pp. 3-10.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía: "José María Pemán, ¿supongo?", *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. X.

- PERLADO, José Julio: “José María Pemán articulista: su éxito, su estilo, su técnica”, *Punta Europa*, nº 54, junio 1960, pp. 207-209.
- ROSALES, Luis: “Magnífico como escritor, insuperable como hombre”, *ABC*, 21 de julio 1981, p. 28.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Fernando: “Cuentos inéditos de Pemán”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, pp. VIII-IX.  
- *La narrativa de José María Pemán*, Sevilla, Alfar, 1999.
- SANTOS, Dámaso: “El maestro José María Pemán”, en *Generaciones juntas*, Madrid, Bullon, 1962, pp. 241-245.
- SASTRE, Alfonso: “Un elogio insolente”, *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 23.
- SERRANO, Carlos: “La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Pemán”, en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, (coord. y ed. Drew Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos), Madrid, CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992, pp. 393-400.
- SOLA, Víctor María de: “El homenaje que se debe a José María Pemán”, *ABC de Sevilla*, 9 de enero de 1937, p. 11.
- SOTO, Apuleyo: “Los tres Pemanes que recuerdo”, *Diario 16*, 21 de julio de 1981, p. 31.
- SUÁREZ, Federico: *Ensayos moderadamente polémicos*, Rialp, Madrid, 2005, pp. 173-193.
- *III Festival Poético de Primavera en Arcos. En homenaje a D. José María Pemán*, Cádiz. Gobierno Civil de Cádiz, 1977.
- TOQUERO, José María: “Pemán y la monarquía”, *Diario de Cádiz* (suplemento), 8 de mayo de 1997, p. IV-V.
- TUSELL, Javier, ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo: *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelona, Planeta, 1998.
- UMBRAL, Francisco: “Pemán posmoderno”, *ABC literario*, 9 de mayo de 1997, p. 15.
- VALDECANTOS, Pedro: “Pemán 70”, *Caleta*, Cádiz, agosto 1967, pp. 3-4.
- WIESENTHAL, Mauricio: “Mi alma y esta tierra”, *Caleta*, Cádiz, agosto 1967, pp. 45-46.

## ESTUDIOS GENERALES Y OBRAS DE CONSULTA:

- AARON, Audrey M.: *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.
- ABAD, Francisco de (ed.): *Poesía española contemporánea (1871-1936)*, Málaga, Agora, 1992, 2.ª ed.
- ABASTADO, Claude: "The Language of Symbolism", en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, (ed. Anna Balakian), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 85-99.
- ABELLÁN, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español*, 8 vols., Barcelona, Círculo de Lectores, 1989.
- ABRIL, Manuel: "Las sílabas de Dios o la poesía pura", *Cruz y Raya*, n° 7, octubre 1933, pp. 133-153.
- AGUIRRE, José María: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus, 1973.
- ALAEJOS, Abilio: "La poesía del «Retiro»", *Revista de espiritualidad*, año VII, n° 26, 1948, pp. 71-88; n° 27, 1948, pp. 204-224.
- ALARCOS LLORACH, Emilio: *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976.
- ALBERTI, Rafael: "La poesía popular en la lírica española contemporánea", en *Prosas encontradas*, recogidas por Robert Marrats, Madrid, Ayuso, 1973, pp. 127-128.
  - "Lope de Vega y la poesía contemporánea española", *Revista Cubana*, La Habana, vol. II, n° 4-5-6, 1935, pp. 68-93.
- ALCÁNTARA, Manuel: "Lo religioso en la poesía española contemporánea", *Bolívar*, Bogotá, n° 36, enero-febrero 1955, pp. 37-54.
- *Allegory, Myth, and Symbol*, (ed. Morton W. Bloomfield), Cambridge, London, Harvard University Press, 1981.
- ALLEGRA, Giovanni: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, (trad. V. Martín Pinado), Madrid, Encuentro, 1985.
  - "Lo esotérico y lo mágico en la literatura simbolista", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, n° 1, 1978, pp. 207-217.
- ALONSO, Dámaso: *Hombre y Dios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
  - *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987, 5.ª ed.
  - *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1969, 3.ª ed.
- ALONSO, Dámaso, BOUSOÑO, Carlos: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970.
- ÁLVAR, Manuel: *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970.
  - "Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón", *Boletín de la Real Academia Española*, septiembre-diciembre 1981, pp. 381-431.
- ÁLVAREZ, Guzmán: *Lírica española del siglo XX. En busca de una trayectoria*, León, Nebrija, 1980.
- ÁLVAREZ BOLADO, Alfonso: *El experimento del nacional-catolicismo (1939-1975)*, Madrid, Edicusa, 1976.
  - "Mística y secularización", *Arbor*, n° 676, abril 2002, pp. 689-703.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel: *La metáfora y el mito*, Madrid, Cuadernos Taurus, 1963.
  - "Poesía y religión", *Revista de ideas estéticas*, CSIC, tomo XI, n° 43, 1953, pp. 221-251.
- ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso: "El tema del Paraíso", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 170, febrero 1964, pp. 334-344.

- ALVIRA, Tomás, CLAVELL, Luis, MELENDO, Tomás: *Metafísica*, Pamplona, Eunsa, 1993.
- AMADO, Alonso: *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- AMORÓS, Amparo: *Mis tradiciones (Poética y poetas andaluces)*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1988.
- APARICIO LÓPEZ, Teófilo: “La Navidad en la poesía española. Alegría y tristeza del Villancico”, *Voluntad*, Gijón, nº 23, diciembre 1969, pp. 13-14.
- ARCONADA, César: “Quince años de literatura española”, *Octubre*, nº 1, junio-julio 1933, pp. 3-7.
- ARELLANO, Santiago: “Deus e o home na literatura española”, en *Europa: profecía y esperanza*, Santiago de Compostela, Archidiócesis de Santiago de Compostela, 1996, pp. 217-220.
- ARELLANO, Tirso: “El sentimiento poético en San Ignacio de Loyola”, *Boletín de ejercicios*, suplemento de la revista *Manresa*, nº 24, 1952, pp. 99-109.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción: “La común raíz andaluza en Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti”, *Archivo Hispalense*, vol. 65, nº 199, 1982, pp. 3-20.
- ARGULLOL, Rafael: “La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire”, *Revista de Occidente*, nº 115, 1990, pp. 36-39.
- ARNOLD, Matthew: *Literature and Dogma*, London, John Murray, 1924.
- ARREDONDO, Francisco: “La Santísima Virgen en la lírica española”, *Humanidades*, Santander, vol. II, nº 1, 1950, pp. 113-132.
- ASIS, María Dolores de: *Antología de poetas españoles contemporáneos. Vol. 1 (1900-1936)*, Madrid, Ed. Narcea, 1980.
- ASÚN, Raquel: “1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis de León”, *Studia in honorem profesor Martín de Riquer. Vol. I*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 201-234.
- AUB, Max: *La poesía española contemporánea*, México, Ed. Era, 1969.
- AVIS, Paul: *God and the Creative Imagination: Metaphor, Symbol and Myth in Religion and Theology*, London and New York, Routledge, 1990.
- AYRES, Miriam M.: *Lands of God: the Poetics of Mysticism in Spain and Brazil*, Michigan, UMI, 1997.
- AZCOAGA, Enrique: *Panorama de la poesía moderna española (Antología)*, Buenos Aires, Periplo, 1953.
- AZÚA, Félix de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1992.
- BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veinte, 1980.
- BALAKIAN, Anna: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BALDOCK, John: *El simbolismo cristiano*, Madrid, Edaf, 1992.
- BALLESTERO, Manuel: *Compromiso y transcendencia del símbolo literario*, Barcelona, Barral, 1973.
  - *Crítica y marginales*, Barcelona, Barral, 1974.
  - “La música en fray Luis de León y la armonía en el desgarró”, *Anthropos*, nº 52, 1985, pp. 51-59.
- BALMES, Jaime: *El criterio*, México, Porrúa, 1987.
- BALTHASAR, Hans Urs von: *El cristiano y la angustia*, (trad. José María Valverde), Madrid, Caparrós, 1998.
  - *Teodramática. Vol. 1. Prolegomenos*, (trad. E. Bueno de la Fuente, J. Camarero), Madrid, Encuentro, 1990.
- BARBERA, Juan Saiz: *El Espiritualismo español y destino providencial de España en la Historia Universal*, Sevilla, CSIC, 1977.

- BARJA, César: *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1935.
- BARÓN, Emilio: *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna*, Sevilla, Alfar, 1992.
  - *Luis Cernuda, Poeta*, Sevilla, Alfar, 2002.
  - “Retrato del poeta Baudelaire visto por (Eliot y) Cernuda”, *Revista hispánica moderna*, nº 48, 1995, pp. 335-348.
- BARRERO PÉREZ, Óscar: *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1950)*, Madrid, Istmo, 1992.
- BASSOLAS, Carmen: *La ideología de los escritores (Ideologías y política en “La Gaceta Literaria”: 1927-1932)*, Barcelona, Fontamar, 1975.
- BATAILLE, Georges: *Literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1987.
- BATISTESSA, Ángel: *El poeta en su poema*, Buenos Aires, Nova, 1965.
- BATTENHOUSE, Henry M.: *Poets of Christian Thought. Evaluation from Dante to T. S. Eliot*, New York, The Ronald Press Company, 1947.
- BAYER, Raymond: *Historia de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 9.ª ed.
- BAYO, Emili: *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés Editors, 1994.
- BELL, Aubrey F. G.: *Contemporary Spanish Literature*, London, Alfred A. Knoph, 1926.
- BENGOCHEA, Ismael: *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*, Sevilla, Miriam, 1989.
- BENITO DE LUCAS, Joaquín: *Literatura en la posguerra: la poesía*, Madrid, Cincel, 1984.
- BENSOUSSAN, Albert, BIGOT, Claude le: *Poetas españoles del siglo veinte*, Rennes, Les Pors Presses Universitaires, 1996.
- BERG, J.: “Transparencia y reflejo”, *Mediodía*, nº 5, 1926, p. 3.
- BERGAMÍN, José: “Notas para unos prolegómenos a toda poética del porvenir que se presenta como arte”, *Verso y Prosa*, nº 8, agosto 1927, p. 4.
- *The Bible and Literature: Reader*, (ed. David Jasper and Stephen Prickett), Oxford/Malden, Blackwell, 1999.
- *Biblia, literatura e Iglesia*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- *Biblical Patterns in Modern Literature*, (ed. David H. Hirsch, Nehama Aschkenasy), Chico, California, Scholar Press, 1984.
- BLANCH, Antonio: *El espíritu de la letra: acercamiento creyente a la literatura*, Madrid, PPC, 2002.
  - *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976.
- BLANCHET, André: *La literatura y lo espiritual*, (trad. E. de Vitoria), Madrid, Razón y Fe, 1963.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: *El Unamuno contemplativo*, México, El Colegio de México, 1998.
- BLEIBERG, Germán: *Pensamiento y letras en la España del siglo XX*, Vanderbilt, University Press, 1966.
- BLOOD, Susan: *Baudelaire and the Aesthetic of Bad Faith*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- BLOOM, Harold: *Poesía y creencia* (trad. Luis Cremades), Cátedra, Madrid, 1991.
- BLUMENBERG, H.: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Barcelona, Península, 1992.
- BODKIN, Maud: *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- BOEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989.

- BORGHESI, Massimo: “El pacto con la Serpiente”, *30 Días*, año XXI, n° 2, 2003, pp. 53-58.
- BOUSOÑO, Carlos: *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981.  
- *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, 1977.
- BOWKER, John: *Problems of Suffering in Religions of the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.  
- *The Religious Imagination and the Sense of God*, Oxford, Clarendon Press, 1978.
- BOWRA, Cecil M.: *Poesía y política (1900-1960)*, (trad. Luis Echávare), Buenos Aires, Losada, 1966.
- BOYER, Pascal: *Cognitive Aspects of Religious Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- BOZAL, Valeriano: “La renovación artística de 1925 en España”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 194, 1966, pp. 248-250.  
- *La construcción de la vanguardia (1850-1939)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978.
- BRÉMOND, Henri: *Plegaria y poesía*, (trad. E. Tabernig), Buenos Aires, Editorial Nova, 1947.  
- *La poesía pura*, (trad. J. Cortázar), Buenos Aires, Argos, 1947.
- BRETZ, Mary Lee: *Encounters Across Borders. The Changing Visions of Spanish Modernism, 1890-1930*, Lewisburg, Buckenell University Press, 2001.
- BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo, 1981.
- BRINK, C. O.: *Horace on poetry*, 3 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- BRIX, Michel: “Modern Beauty versus Platonic Beauty”, en *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, (ed. Patricia A. Ward), Nashville, Vanderbilt University Press, 2001.
- BROOKS, Cleanth: “The Language of Paradox”, en *Twentieth-Century Literary Criticism. A Reader*, (ed. David Lodge), London & New York, Longman, 1972, pp. 292-304.
- BROWN, G. Gerald: *Historia de la literatura española. Vol. 6/1, El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1987, 9.ª ed.
- BUBER, Martin: *Eclipse de Dios: estudios sobre las relaciones entre religión y filosofía*, (trad. L. M. Arroyo y J. M. Hernández), Salamanca, Sígueme, 2003.  
- *Yo y tú*, (trad. Carlos Díaz), Madrid, Caparrós, 1993.
- BUCKLEY, Ramón, CRISPIN, John: *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- BUCKLEY, Vincent: *Poetry and the Sacred*, London, Chatto and Windus Ltd., 1968.
- CACCIARI, Massimo: *El ángel necesario*, Madrid, Visor, 1989.
- CAILLOIS, Roger: *El hombre y lo sagrado*, (trad. J. J. Domenchina), México, FCE, 1980.
- CALAMAI, Natalia: *El compromiso de la poesía en la Guerra Civil española*, Barcelona, ed. Laia, 1979.
- CALVO CARILLA, José Luis: *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo: *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- CAMINERO, Juventino: *Poesía española del siglo XX*, Kessel, Edition Reichenberger, 1998.
- CAMÓN AZNAR, José: *La Pasión de Cristo en el Arte Español. Vol. III*, Madrid, BAC, 1949.
- CAMPILLO MESEGNER, Antonio: “El enigma de la religión”, *Arbor*, n° 676, abril 2002, pp. 637-651.



- CANO, José Luis: *Cinco poetas del tiempo*, Madrid, Ínsula, 1991.
  - “Otros poetas de la generación del 27”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, (coord. Guillermo Díaz-Plaja), Barcelona, Vergara, 1967, pp. 748-749.
  - *La poesía de la generación del 27*, Guadarrama, Madrid, 1973, 2.<sup>a</sup> ed.
  - *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Don Quijote, 1984.
  - “Revistas españolas de poesía (1936-1946)”, *Ínsula*, nº 11, 1946, pp. 4-5.
- CANO BALLESTA, Juan: *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981.
  - *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1996.
- CARDENAS, Augusto C.: *Breve tratado sobre la analogía*, Buenos Aires, Club de Lectores, 1970.
- CARNERO, Guillermo: *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- CARRAVILLA PARRA, María Jesús: *Razón mística: aproximación filosófica a la obra de San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- CARREÑO, Antonio: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982.
- CARVALHO-NETO, Paulo de: *La influencia del folclore en Antonio Machado*, Madrid, Demófilo, 1975.
- CASTELLET, José María: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
  - *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- CASTELLI, Ferdinando: *La literatura de la inquietud*, (trad. Ismael Fernández Gago), Madrid, Studium, 1968.
- CASTELLTORT, Ramón: *La poesía lírica española del siglo XX*, Barcelona, Spica, 1957.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Pretérito imperfecto*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- CASTRO CALVO, José María: *Antología de la poesía eucarística española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1952.
  - *La Virgen y la poesía*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1954.
- CASTRO GARCÍA, María Isabel: “El auge del cantar popular. 1850-1900”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. VIII, 1988, pp. 107-119.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.): *La verdadera poesía castellana. (Floresta de la antigua lírica popular)*, Madrid, Arco/ Libros (Biblioteca Philologica), 1987.
- CELAYA, Gabriel: *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 2.<sup>a</sup> ed.
  - *Poesía y verdad*, Barcelona, Planeta, 1979.
- CERNUDA, Luis: *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- CERVERA SALINAS, Vicente: “La gaya ciencia de Nietzsche en el origen del modernismo literario”, *Suplementos Anthropos*, nº 32, 1992, pp. 27-32.
- CHABÁS, Juan: *Literatura española contemporánea 1898-1950*, (ed. Javier Pérez Bazo), Madrid, Verbum, 2001.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina: *Dios en la poesía actual*, Madrid, BAC Minor, 1970.
- CHÁVEZ, Ezequiel A.: *Anhelos de infinito y ansia de eternidad*, México, Asociación Civil “Ezequiel A. Chávez”, 1972, 3.<sup>a</sup> ed.
  - *El cielo prometido. Poemas para llegar a Dios (antología)*, Buenos Aires/ Santafé de Bogotá, Planeta, 1999.
- CILVETI, Ángel L.: “Estudio preliminar”, en *Literatura mística española*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 7-68.

- *Introducción a la mística española*, Madrid, Cátedra, 1974.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *El poeta y la poesía. Del Romanticismo a la poesía social*, Madrid, Ínsula, 1966.
- *La soledad y la poesía contemporánea*, Madrid, Ínsula, 1962.
- CIRRE, José Francisco: *Forma y espíritu de una Lírica Española (1920-1935)*, Granada, Don Quijote, 1982.
- CLAVERÍA, Carlos: *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, Colegio Trilingüe de la Universidad de Salamanca, 1945
- COHEN, John Michael: *El lenguaje de la poesía*, (trad. S. García Mouton), Madrid, Gredos, 1982.
- *Poetry of this Age (1908-1958)*, Londres, Arrow Books, 1959.
- COLLADO, José Antonio: “Eternidad y tiempo en la religiosidad del clasicismo español”, *Atlántida*, n° 1, enero-febrero 1963, pp. 107-112.
- COLLANTES DE TERÁN, Juan (ed.): *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pp. X-XII.
- COMAS, César: *Mito y fe cristiana*, Barcelona, Instituto Científico Interdisciplinar, 1982.
- COMÍN, Bienvenido: *Apuntes sobre literatura cristiana*, Zaragoza, La Perseverancia, 1866.
- CONNOLLY, Eileen: *Leopoldo Panero: poesía de la esperanza*, Madrid, Gredos, 1968.
- CORPUS BARGA: *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*, Madrid, Visor, 2002.
- CORRALES EGEA, José, DARMANGEAT, Pierre: *Poesía española, siglo XX (Antología)*, París, Librería Española, 1966.
- CORREA, Gustavo: “El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX”, *Revista hispánica moderna*, n° XXXII, 1966, pp. 63-87.
- CORREA RAMÓN, Amelina: *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*, Sevilla, Alfar, 2001.
- COSTA, Ricardo da: “La caballería perfecta y las virtudes del buen caballero en el *Libro de la Orden de Caballería* (CA. 1279-1283) de Ramón Llull”, en *Ramón Llull. Caballero de la fe*, (ed. Alexander Fidora y José G. Higuera), Madrid, Cuadernos de Anuario Filosófico, 2001, pp. 11-35.
- CÓZAR, Rafael de: “Algunas notas sobre la vanguardia y el 27 en Sevilla”, *El siglo que viene*, Sevilla, n° 31-32, octubre 1997, pp. 48-53.
- CÓZAR CASTAÑAR, Juan: *Modernismo teológico y modernismo literario: cinco ejemplos españoles*, Madrid, BAC, 2002.
- CRIADO COSTA, Joaquín: *El amor en cuatro místicos españoles*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.
- CROFTS, Erik: “Directions in Modern Spanish Poetry”, *Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool, n° V, 1928, pp. 27-30.
- CROMBIE, I. M.: “The Possibility of Theological Statements”, en *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge*, (ed. Ronald E. Santoni), Bloomington & London, Indiana University Press, 1968, pp. 83-116.
- CROS, Edmond: *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.
- CRUSAT, Paulina: *Voces que te han cantado: selección de poesía religiosa*, Barcelona, Juventud, 1970.
- CRUZ MOLINER, José María de la: *Historia de la literatura mística en España*, Burgos, El Monte Carmelo, 1961.
- *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- DADSON, Trevor J., FLITTER, Derek, W. (ed.): *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, Birmingham, University Press, 1998.

- DAICHES, David: *God and the Poets*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- DALE MAY, Barbara: *El dilema de la nostalgia en la poesía de Alberti*, Bern, Peter Lang, 1978.
- DAVIE, Donald: *New Oxford Book of Christian Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- *De Baudelaire a Lorca: acercamiento a la modernidad literaria*, 3 vols., (es. Manuel Losada Goya, Kurt Reichenberger, Alfredo Rodríguez López-Vázquez), Kessel, Edition Reichenberger, 1996.
- DEBICKI, Andrew P.: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1968.
  - "Jorge Guillén and the Symbolist Imprint on the Generation of the 1920's", en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, (ed. Anna Balakian), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 347-360.
- DECREUS, Juliette: "Poesía y santidad", *Humanidades*, Santander, vol. XVII, n° 41, mayo-agosto 1965, pp. 119-132.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *El sentimiento de la tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, 1922.
- DELGADO, Feliciano: "La poesía social española 1936-1964", *Humanidades*, Santander, vol. XVII, n° 40, enero-abril 1965, pp. 77-93.
- DEVOTO, Daniel: *Textos y contextos*, Madrid, Gredos, 1974.
- *Diccionario Espasa Filosofía* (dir. Jacobo Muñoz Veiga), Madrid, Espasa, 2003.
- DIEGO, Gerardo: "Los límites de la poesía religiosa", *Arriba* (suplemento dominical), Madrid, n° 43, 4 de abril de 1971, p. 3.
  - *La Navidad en la poesía española*, Madrid, Ateneo, 1952.
  - *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, (ed. Andrés Soria Olmedo), Taurus, Madrid, 1991.
- DIEGO LOBEJÓN, María Wenceslada de: *Los salmos en la literatura española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.
- *Dios en la poesía contemporánea: ciclo de conferencias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.
- DÍAZ PLAJA, Fernando: *La guerra civil y los poetas españoles*, Madrid, Edit. San Martín, 1981.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo: "El arte de quedarse solo", *Cruz y raya*, n° 10, enero 1934, pp. 95-111.
  - *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, 1968.
  - *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1948, 2.ª ed.
  - *Memoria de una generación perdida*, Barcelona, Aymá, 1967.
- DÍEZ CANEDO, Enrique: "En el rincón de los poetas", *El Sol*, 29 de marzo de 1931, p. 2.
  - *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1965.
  - "Poesía y oficio", *El Sol*, 8 de enero de 1933, p. 2.
  - "La vida literaria en 1923", *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, t. XVIII, 1924, pp. 18-22.
- DÍEZ DE REVENGA, Javier: "Medievalismo, cristiandad y poetas del 27", en *Literatura y Cristiandad (Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 161-177.
  - *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1973.
  - *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.
  - *Poesía de senectud (Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales)*, Barcelona, Anthropos, 1988.

- DOMENCHINA, Juan José: *Antología de la poesía española contemporánea: 1900-1936*, México, Altante, 1941.
- DOMÍNGUEZ BERRUETA, Juan: *Filosofía mística española*, Madrid, CSIC, 1947.
- DOMINGO, José: “El estudio del tiempo en la poesía española contemporánea”, *Papeles de Son Armadans*, nº 113, 1965, pp.190-202.
- DOMÍNGUEZ MORANO, Carlos: *Psicodinámica de los ejercicios ignacianos*, Bilbao, Mensajero, Sal Terrae, 2003.
- DONOVAN, Peter: *Religious Language*, London, Sheldon Press, 1976.
- D´ORS, Eugenio: *Aprendizaje y heroísmo. Grandeza y servidumbre de las inteligencias*, Pamplona, Eunsa, 1973.
  - *La ciencia de la cultura*, Madrid, Rialp, 1964.
  - *Estilos de pensar*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945.
  - *Las ideas y las formas*, Madrid, Paez, 1963.
  - *Nuevo glosario*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1947.
- D´ORS, Pablo J.: *Teopoética. Teología de la experiencia literaria*, Roma, Pontificium Atheneum S. Anselmi de Urbe, 2000.
- DUPRÉ, Louis: *Simbolismo religioso*, (trad. M. Holquín), Barcelona, Herder, 1999.
- DUQUE, Aquilino: “Poesía religiosa, poesía social”, *Ínsula*, nº 200-201, julio-agosto 1963, pp. 6, 14.
  - “Treinta años de poesía en Aleixandre”, en *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pp.115-132.
- ECHEVERRI MEJÍA, Óscar: “La poesía española en los últimos 40 años”, *Boletín de la Academia Colombiana*, Bogotá, vol. VIII, nº 28, 1958, pp. 331-349.
- EDWARDS, Michael: *Towards a Christian Poetics*, London, Macmillan Press, 1984.
- EGEA RODRÍGUEZ, Juan: *Figuras gaditanas*, Cádiz, Caja de Ahorros, 1974, pp. 207-209.
- EGUÍA RUIZ, P. Constancio: “La poesía pura”, *Humanidades*, Santander, vol. II, nº 1, 1950, pp. 192-203.
- EIJÁN, Samuel: *Nuestros juglares del Señor: La poesía franciscana*, Santiago de Compostela, Tip. “Eco Franciscano”, 1935.
- ELIOT, T. S.: *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1965.
- ELIZALDE, Ignacio: *San Ignacio en la literatura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1983.
- ENGUÍDANOS, Miguel: *Fin de siglo: estudios literarios sobre el período comprendido entre 1870-1930 en España*, Madrid, José Porrúa Turanzas S. A., 1983.
- *European Literature and Theology in the Twentieth Century*, (ed. David Jasper and Colin Crowder), London, Macmillan Press, 1990.
- EVERY, George: *Poetry and Personal Responsibility*, London, SCM Press Ltd., 1949.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: “Contemplación espiritual de la música en el mundo antiguo”, *Arbor*, nº 689, mayo 2003, pp. 673-688.
- FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús: *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1978.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José: “Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, tomo XII, 1925, pp. 1-7.
  - *Estudios y ensayos de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- FERNÁNDEZ NIETO, José María, GARCÍA VELASCO, Marcelino: “Poesía y religión”, *Rocamador*, nº 16, 1959, pp. 1-2.
- FERNÁNDEZ TURIENZO, Francisco: *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid, Alcalá, 1966.

- FERRERES, Rafael: "Sobre la generación poética del 27", *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid, Taurus, 1981.
- FLETCHER, Angus: *Alegoría: teoría de un modo simbólico*, (trad. V. Carmona González), Madrid, Akal, 2002.
- FLORES ARROYUELO, Francisco: *La España del siglo XX vista por extranjeros*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- *Floresta eucarística*, (ed. Arturo E. Halambri), Montevideo, Apostolado del Buen Libro, 1938.
- FLÓREZ FLÓREZ, Ramiro: *El hombre, mansión y palabra: aspectos actuales del pensamiento místico occidental*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.
- FLORÍ, Miguel: "Actualidad de Raimundo Lulio", *Razón y fe*, n° 523, septiembre-octubre 1941, pp. 156-61.
- FLOROVSKY, Georges: *Theology and Literature*, Belmont, Büchervertriebsanstalt, 1989.
- FLYS, Jaroslaw: *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1955.
- FOKKEMA, Douwe Wessel, IBSCH, Elrud: *Teorías de las literaturas del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.
- FRANCISCO IGLESIAS, Julia de: *Historia de la poesía lírica eucarística española y sus temas desde el s. XIII al XIX*, Toledo, Diputación Provincial, 1965.
- FRANCO CARRILERO, María Francisca: "Antonio Machado en la poesía española de posguerra", en *Antonio Machado Hoy. Vol. II*, Sevilla, Alfar, pp. 375-391.
- FRENZEL, Elizabeth: *Historia de motivos en la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1975.
- FRIEDRICH, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- FRUTOS, Eugenio: *Creación filosófica y creación poética*, Barcelona, Juan Flors, 1958.
- FRYE, Northrope: *The Great Code*, London, Ark Paperbacks, 1982.
  - *Poderosas palabras: La Biblia y nuestras metáforas*, (trad. C. López de Lamadrid), Barcelona, Muchnik Editores, 1996.
- GABRIEL Y GALÁN, José María: *Obras completas*, Badajoz, Universitas Editorial, 1996.
- GALLEGO MOREL, Antonio: *Diez ensayos sobre literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro: *Ramón Llull y la tradición árabe. Amor divino y amor cortés en el Llibre d'Amic e Amat*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.
- GAOS, Alejandro: *La angustia romántica de nuestro tiempo*, Valencia, Ediciones Nueva Cultura, 1934.
- GAOS, Vicente: *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1971.
  - *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959.
- GARCÍA BARÓ, Miguel: "¿Dios problemático?", *Arbor*, n° 676, abril 2002, pp. 665-676.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *La construcción imaginaria en Cántico*, Limoges, U.E.R. des Letters et des Sciences Humaines, 1985.
  - *Religión y literatura en el modernismo español 1902-1914*, (coord. Luis de Llera), Madrid, Actas, 1994.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII. Época contemporánea: 1914-1939*, (coord. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1984.
  - *La poesía española de 1935 a 1975. Vol. I*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen: *Poesía Flamenca*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1986.
- GARDNER, Helen: *Religion and Literature*, London, Faber and Faber, 1971.

- GEIST, Anthony: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- GENER CUADRADO, Eduardo: *El mar en la poesía de Antonio Machado*, Madrid, Ateneo, 1966.
- *George Herbert: the Critical Heritage*, (ed. Constantinos Apostoles Patrides), London, RKP, 1983.
- GIACOMANT, H. F.: “El hombre como ser-para-la-muerte en Job, Séneca, San Agustín y Francisco de Quevedo”, *Papeles de son Armadans*, nº CLVIII, 1969, pp. 123-142.
- GICOVATE, Bernard: *Ensayos sobre poesía hispánica. Del modernismo a la vanguardia*, Madrid, Andrea Ed., 1967.
  - “Juan Ramón Jiménez and the Heritage of Symbolism in Hispanic Poetry”, en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, (ed. Anna Balakian), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 335-346.
- GILI GAYA, Samuel: *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1956.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis: *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat, 1974.
- GIMFERRER, Pere: “Notas parciales sobre la poesía española de posguerra”, en *30 años de literatura*, Barcelona, Kairós, 1971.
- GIRONELLA, José María: *100 españoles y Dios*, Barcelona, Plaza-Janés, 1976.
- GIUSSANI, Luigi: *El sentido de lo religioso*, Madrid, Encuentro, 1981.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar: *Poetas españoles del siglo veinte*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro: *Religión popular y mesianismo: análisis de la cultura andaluza*, Granada, Universidad de Granada, 1991.
- GÓMEZ MARTÍN, Fernando E.: *El campo salmantino: paisaje, figuras y costumbres en la poesía de Gabriel y Galán*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1992.
- GÓMEZ PÉREZ, Rafael: *Introducción a la metafísica*, Madrid, Rialp, 1990, 4.ª ed.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo: *Flamencología*, Madrid, Escelicer, 1964.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario: *Cuatro poetas desde la otra ladera: Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde: prolegómenos para una cristología*, Madrid, Trotta, 1996.
  - *El poder y la conciencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma: *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis, 2002.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T.: *La canonización del diablo: Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum, 2001.
- GONZÁLEZ LAMADRID, Antonio: *Lírica sagrada*, Madrid, PPC, 1971.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Jerónimo Pablo: *Poesía hispánica (1939-69). Estudio y antología*, Barcelona, El Bardo, 1970.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín: *La generación poética de 1927. Estudio, antología y documentos*, Madrid, Alcalá, 1966.
  - *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta, 1976.
  - *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Ínsula, 1954.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier: “El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española”, *Turia*, nº 37, junio 1996, pp. 33-51.
- GONZÁLEZ RUANO, César: *Mi medio siglo se confiesa. Memorias*, Barcelona, Ed. Noguer, 1951.
  - *Siluetas de escritores contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1949.

- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José: *Estudio sobre la imagen poética*, Granada, Universidad de Granada, 1986.
  - *La imagen en la poesía de Virgilio*, Granada, Universidad de Granada, 1980.
- *Gran Enciclopedia de Andalucía. Vol. V*, Sevilla, Ediciones Anel, 1979, pp. 2685-2689.
- GRANADOS, Vicente: *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Rosaa, 1978.
- GRENZMANN, Wilhelm: *Fe y creación literaria*, (trad. F. Cubells), Madrid, Rialp, 1961.
- GUERN, Michel Le: *La metáfora y la metonimia*, (trad. A. de Gálvez-Cañero y Pidal) Madrid, Cátedra, 1976.
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ed. Crítica, 1985.
- GUILLÉN, Jorge: *Obra en prosa* (ed. Francisco J. Díaz de Castro), Barcelona, Tusquets, 1999.
- GUILLÉN SALAYA, Francisco: *Parábola de la nueva literatura*, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931.
- GULLÓN, Agnes: “La formación del símbolo en Antonio Machado (percepción y lenguaje)”, en *El simbolismo* (ed. José Olivio Jiménez), Madrid, Taurus, 1979, pp. 259-282.
- GULLÓN, Ricardo: “Dos grupos generacionales de posguerra”, en Domingo Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, (coord. Francisco Rico), Crítica, Barcelona, 1980, pp. 17-28.
  - “La generación española de 1925”, *Ínsula*, n° 224-225, 1965, pp. 1, 6.
  - *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980.
  - “Symbolism and Modernism”, en *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, (ed. Anna Balakian), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 213-228.
- GUNN, Giles: *The Interpretation of Otherness: Literature, Religion and the American Imagination*, New York, Oxford University Press, 1979.
- GURMÉNDEZ, Carlos: *Estudios sobre el amor*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- GUTIÉRREZ ALONSO, Florentino: “El sentimiento religioso en la obra de Lope de Vega”, *Religión y cultura*, vol. IX, n° 33, enero-marzo 1964, pp. 83-99.
- HATZFELD, Helmut: *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1968, 2.<sup>a</sup> ed.
  - “Two Types of Mystical Poetry”, *The American Benedictine Review*, vol. I, 1950, pp. 421-463.
- HELM, Paul: *The Varieties of Religious Experience*, London, George Allen and Unwin Ltd., 1973.
- HERRÁN, Laurentino María: *Mariología poética española*, Madrid-Toledo, BAC, 1988.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36: la revista Isla*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1983.
  - “Cádiz y las tertulias hispanoamericanas de los años veinte”, *Cádiz e Iberoamérica*, n° 1, 12 de octubre de 1983, pp. 43-45.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen: *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*, Murcia, Universidad, 1978.
- HERRERO PRADO, José Luis: *Métrica española*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996.
- HESLA, David: “Religion and Literature: The Second Stage”, *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 46, n° 2, 1978, pp. 181-192.
- HOLGUIN, Andrés: *Las formas del silencio y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- HOPPER, Stanley Romaine (ed.): *Spiritual problems in Contemporary Literature*, New York, Harper, 1957.
- HORIA, Vintila: *Introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1976.

- *Hoy son flores y rosas: antología de poesía navideña*, (ed. Antonio Cáceres), Sevilla, Fund. El Monte, 1995.
- HURTADO, Juan, SERNA, J. de la, GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Historia de la literatura española*, Madrid, S.A.E.T.A., 1943.
- HUTTON, Lewis J.: *The Christian Essence of Spanish Literature: A Historical Study*, Lewiston/ Queenston, The Edwin Mellen Press, 1988.
- *Images of Belief in Literature*, (ed. David Jasper), London, Macmillan, 1984.
- IPARRAGUIRRE, Ignacio, S. J.: *Espíritu de San Ignacio de Loyola*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1958.
- IRABURU, José María: *Lecturas y libros cristianos*, Pamplona, Gratis Date, 1994.
- ISAZA CALDERÓN, Baltasar: *El retorno a la naturaleza*, Madrid, Gráficas España, 1966.
- IZARO, J. de: “Decadencia del esteticismo”, *El Sol*, 16 de septiembre de 1932. p. 2.
- JAMES, William: *Las variedades de la experiencia religiosa*, (trad. J. F. Yvars), Barcelona, Península, 1999.
- JENNINGS, Elisabeth: *Christianity and Poetry*, London, Burns & Oates, 1965.
- JIMÉNEZ, José Olivio: “La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)”, en *El simbolismo*, (ed. J. O. Jiménez), Madrid, Taurus, 1979, pp. 45-64.
- “Medio siglo de poesía española”, *Hispania*, vol. 1, n° 4, diciembre 1967, pp. 931-946.
- *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de Posguerra*, México, Porrúa, 1977.
- “Vivencia y conciencia del tiempo: de Antonio Machado a la poesía española de posguerra”, *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia, 1982. pp. 257-273.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- *Segunda Antología poética (1898-1918)*, Madrid-Barcelona, Colección Universal, 1920; (ed. Javier Blasco), Madrid, Espasa, 1998, 20.ª ed.
- *Selección de poemas*, (ed. Gilbert Azam), Madrid, Castalia, 1987.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis: *Informe sobre poesía española (Siglo XX)*, Madrid, Editora Nacional/ Prensa Española, 1976.
- JUAN PABLO II: *La fe según San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1980.
- KAUFMANN, Walter: “Religión y poesía”, en *Crítica de la religión y de la filosofía*, (trad. M. Pineda Camacho), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 320-326.
- “Los Evangelios y la poesía”, *ibid.*, pp. 346-356.
- KERMODE, Frank: *The Metaphysical Poets*, New York, Fawcett Publications, 1969.
- L. J. G.; C. M. R.: “The book of the Lover and the Beloved”, *Bulletin of Spanish Studies*, vol. I, n° 3, junio 1924, pp. 102-104.
- *Labios sellados: antología poética sobre el silencio de Dios: siglos XIX-XX*, (ed. Luis Arrillaga, Gloria Lima), Madrid, PPC, 1999.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Antropología de la esperanza*, Barcelona, Labor, 1978.
- *Descargo de conciencia*, Barcelona, Barral, 1976.
- “El espíritu de la poesía española contemporánea”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 5, 1948, pp. 51-86.
- LAMA, Antonio G. de: “La poesía religiosa”, *España*, n° 8, 1944, pp. [173], [183].
- LAMET, Pedro Miguel: *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea*, Bilbao, Mensajero, 1970.
- “Poesía y ateísmo”, *Reseña*, Madrid, n° 13, junio 1966, pp. 163-184.



- LAPLACE, Jean, S. J.: *El camino espiritual a la luz de los Ejercicios ignacianos*, (trad. Felipe Pardo, S. J.), Santander, Sal Terrae, 1988.
- LARRAÑAGA, Victoriano: *La espiritualidad de San Ignacio comparada con la de Santa Teresa*, Madrid, A. C. N. de P. Casa de San Pablo, 1944.
- LECHNER, Jan: *El compromiso en la poesía española del s. XX*, 2 vols., Leiden, Universitaire Pers, 1968.
- LEÓN, Juan J.: *Expresión poética y expresión popular*, Granada, Antonio Ubago, 1989.
- *Letra y espíritu: diálogo entre literatura y teología*, (ed. Cecilia Avenatti de Palumbo, Hugo Rodolfo Safa), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2003.
- LETURIA, Pedro de: *Estudios ignacianos. Vol. 2. Estudios espirituales*, Roma, Institutum Historicum, S.I., 1957.
- LEWIS, Clive Staples: *La alegoría del amor*, (trad. Delia Sampietro), Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- LIDA, María Rosa: “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, *Revista de Filología Hispánica*, tomo I, 1939, pp. 20-63.
- *La línea interior: Antología de poesía andaluza contemporánea*, (ed. Pedro Rodríguez Pacheco), Córdoba, Caja Sur, 2001.
- LISCANO, Juan: *Espiritualidad y literatura*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996.
- *La literatura europea y el catolicismo: en Alemania y Gran Bretaña*, Buenos Aires, Red Americana de Editoriales, 1947.
- *La literatura europea y el catolicismo: en Francia e Italia*, Buenos Aires, Red Americana de Editoriales, 1947.
- *Literature and Spirituality*, (ed. David Bevan), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992.
- LOPE DE VEGA: *Obras poéticas*, (ed. e introd. José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta, 1989, 2.<sup>a</sup> ed.
- LÓPEZ ANGLADA, Luis: *Panorama poético español. (Historia y Antología 1939-1964)*, Madrid, Editora Nacional, 1965.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus, 1957.
  - “Filosofía y crítica de poesía”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 37, enero 1953, pp. 92-98.
  - *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus, 1969.
- LÓPEZ CASTRO, Armando: “Religión y poesía en Unamuno”, en *Poetas españoles del Siglo XX*, León, Universidad de León, 1996, pp. 17-26.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica española del s. XX*, Madrid, Gredos, 1987. 3.<sup>a</sup> ed.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto: *Medio siglo de poesía amorosa española (1900-1950)*, Ceuta, Cremades, 1959.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel: *Poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan: *Intelectuales y espirituales*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- LOTZ, Johannes B.: *De la soledad del hombre*, Barcelona, Ariel, 1962.
- LOWRY, Nelson, Jr.: “The Rhetoric of Ineffability: Toward a Definition of Mystical Poetry”, *Comparative Literature*, vol. VIII, n° 4, 1956, pp. 323-336.
- LUIS, Leopoldo de: *Ensayo sobre poetas andaluces del s. XX*, Sevilla, Editoras Andaluzas Unidas, 1986.
  - “El magisterio de Antonio Machado para los poetas de postguerra”, en *Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor, 1993, pp. 272-278.
  - *La poesía aprendida (Poetas españoles contemporáneos)*, Valencia, Editorial Bello, 1975.

- *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.
- LUJAN ATIENZA, Ángel L.: *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 2002.
- *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco, 2005.
- LYNCH, William F.: *Christ and Apollo: The Dimensions of the Literary Imagination*, New York, Sheed and Ward, 1963.
- *Images of Hope*, Maryland, Helicon Press, 1965.
- LLULL, Ramón: *Libro de amigo y Amado*, (intr. Lola Badía), (trad. Martín Riquer), Barcelona, Planeta, 1985.
- MAINER, Carlos: *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.
- *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo literario de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MALDONADO, Luis: *Poesía litúrgica. Iniciación cristiana y canto festivo*, Madrid, PPC, 1980.
- MALVIDO, Eduardo: *Dios habla todos los lenguajes (Temas humanos tratados cristianamente)*, Salamanca, Ediciones SPx, 1981.
- MANCHO DUQUE, María Jesús: *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- MANTERO, Manuel: *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)*, Barcelona, Plaza-Janés, 1966.
- *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- MAR, Florentina del: *Dios en la poesía*, Madrid, Alhambra, 1945.
- MARCO, Joaquín: "Generación del 27", *Ínsula*, nº 368-369, 1977, p. 28.
- *Poesía española: siglo XX*, Madrid, Edhasa, 1986.
- "La poesía española en 1935-36", en *Literatura y Guerra Civil (Influencias de la guerra de España en las letras francesas e hispánicas). Actas del Coloquio Internacional Lérida, 1-3 Diciembre 1986*, (ed. Àngels Santa), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 135-146.
- MARDONES, José María: *La vida del símbolo*, Santander, Sal Terrae, 2003.
- MARICHALAR, Antonio: *Mentira desnuda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
- MARÍN, Diego: "La naturaleza en la poesía española actual", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 314-315, 1976, pp. 249-282.
- MARITAIN, Jacques: *Arte y escolástica*, (trad. M. M. Bergadá), Buenos Aires, Club de Lectores, 1958.
- *Distinguir para unir o los grados del saber*, (trad. Alfredo Frossard), Buenos Aires, Club de Lectores, 1963.
- *Fronteras de la poesía y otros ensayos*, (trad. J. Arquímedes González), Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945.
- "¿Quién pone puertas al canto?", (trad. J. A. Muñoz Rojas), *Cruz y raya*, nº 25, abril 1935, pp. 6-51.
- *La poesía y el arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1955.
- MARÍAS, Julián: *Al margen de estos clásicos. Autores españoles del siglo XX*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1967.
- *El método histórica de las generaciones, Obras. T. VI*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- MARTIN, James A., Jr.: *Beauty and Holiness: the Dialogue Between Aesthetics and Religion*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: *El fragmentarismo poético contemporáneo (fundamentos teórico-críticos)*, León, Universidad de León, 1996.

- MARTZ, Luis L.: *The Poetry of Meditation*, New Haven and London, Yale University Press, 1954.
- MASCALL, Eric L.: "The Doctrine of Analogy", en *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge*, (ed. Ronald E. Santoni), Bloomington & London, Indiana University Press, 1968, pp. 156-181.
- MATAMORO, Blas: "Conversación con Luis Rosales", *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 400, octubre 1983, pp. 33-46.
- MCCANN, Eleonor: "Oxymora in Spanish Mystics and English Metaphysical Writers", *Comparative Literature*, vol. XIII, n° 1, 1961, pp. 16-25.
- MCCLENDON, James W., SMITH, James: *Understanding Religious Convictions*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975.
- MCGRATH, Alister E.: "Preface", en *Christian Literature. An Anthology*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, pp. xi-xv.
- MCINERNEY, Ralph M.: *The Logic of Analogy*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1971.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: "De la filosofía del amor y del arte en la escuela luliana", en *Historia de las ideas estéticas en España. Vol. I*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 399-432.
- *Horacio en España*, Madrid, Lib. Hernando, 1926.
- MÉNDEZ PEREIRA, Octavio: "Quevedo, muy del siglo XVII y muy del siglo XX", *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*, 2.ª época, n° 4, 1945, pp. 3-16.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, ARELLANO, I., CASO GONZÁLEZ, José Manuel, MARTÍNEZ CACHERO, José María: *Historia de la literatura española. Vol. III. Siglos XVIII, XIX, XX*, León, Everest, 1995.
- MESA, Carlos E.: "El sentido religioso de la poesía española contemporánea", *Universidad Pontificia Bolivariana*, Medellín (Colombia), vol. XXII, n° 80, 1958, pp. 287-319.
- METZNER, Ralph: *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1994.
- *Mil años después: antología breve de la poesía religiosa actual*, (ed. Antonio R. Llanillo), Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1978.
- *Mil cantares populares: recogidos en Alcázar de San Juan de la tradición oral*, (ed. José Manuel Fernández Cano), Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 1987.
- MILLER, Hillis Joseph: *The Disappearance of God: five nineteenth-century writers*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- MOELLER, Charles: "Aspectos del ateísmo en la literatura contemporánea", en *El ateísmo contemporáneo. Vol. I*, tomo II, Madrid, Cristiandad, 1971, pp. 577-675.
- *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, Gredos, 1966.
- MOLINA, César Antonio: *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion, 1990.
- MOLINER, José María: *San Juan del la Cruz: su presencia mística y su escuela poética*, Madrid, Ediciones Palabra, 1991.
- MONTERDE, Alberto: *La poesía pura en la lírica española*, México, Imprenta Universitaria, 1953.
- MORALES BORRERO, Manuel: *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1975.
- MORENO, Alfonso: *Poesía española actual (Antología)*, Madrid, Editora Nacional, 1946.

- MORENO JURADO, José Antonio: “¿Una poética andaluza?”, en *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, (ed. Esteban Torre), Sevilla, Alfar, 1987, pp. 15-26.
- MORRIS, Cyril Brian: *A Generation of Spanish Poets 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972.
- MORRÓN ARROYO, Ciriaco: *La mística española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1971.
- MUÑOZ-ALONSO, Adolfo: “Filosofía y poesía”, *Crisis*, año III, n° 10, 1956, pp. 201-224.
- MURENA, H. A.: *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Alfa, 1984.
- MYERS, Jack: *The Longman Dictionary of Poetic Terms*, New York & London, Longman, 1989.
- NAVARO TOMAS, Tomás: *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- NAVARRO DE KELLY, Emilia: *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: “La poesía intimista y colectiva de Gabriel y Galán”, *Atlántida*, n° 53, septiembre-octubre 1971, pp. 547-568.  
- *El tema de la pasión de Cristo en los poetas de Salamanca*, Salamanca, Junta Permanente de Semana Santa, 1969.
- NEDERMANN, Emmy: “Juan Ramón Jiménez: sus vivencias y tendencias simbolistas”, en *El simbolismo* (ed. José Olivio Jiménez), Madrid, Taurus, 1979, pp. 160-168.
- NOON, William T.: *Poetry and Prayer*, New Brunswick, N. J. Rutgers University Press, 1967.
- NOVO, Yolanda: *Las “Rimas sacras” de Lope de Vega: disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- NÚÑEZ LADEVEZE, Luis: *Crítica del discurso literario*, Madrid, Ediciones de Bolsillo, 1974.  
- *Crítica literaria*, Madrid, Rialp, 1972.
- NUTTALL, A. D.: *Overheard by God: Fiction and Prayer in Herbert, Milton, Dante and St. John*, London, Methuen, 1980.
- OCASAR, José Luis: *Literatura española contemporánea*, Madrid, Edinumen, 1997.
- OLIVA, César, VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: “El teatro”, en Santos Sanz Villanueva, *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VIII/ 1. Época contemporánea: 1939-1980*, (coord. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1999, pp. 559-604.
- O'REILLY, Terrence: *From Ignatius Loyola to John of the Cross: Spirituality and Literature in sixteenth-century Spain*, Aldershot, Variorum, 1995.  
- “The Image of the Garden in *La vida retirada*”, en *Belief and Unbelief in Hispanic Literature*, (ed. Helen Wing, John Jones), Warminster, Aris & Phillips Ltd., 1994, pp. 9-18.
- OROZCO, Emilio: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1966.
- ORTIZ, Fernando: *La estirpe de Bécquer. Una corriente central en la poesía andaluza contemporánea*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985.  
- *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Sevilla, Calle del Aire, 1981.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, José L.: *El Dios del Mediodía, fe y creación literaria en Andalucía (antología y ensayo)*, Madrid, BAC, 1997.
- OSUNA, Rafael: *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos, 1986.
- OTTO, Rudolf: *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid, Alianza, 1980.

- OUIMETTE, Víctor: *Los intelectuales españoles y el naufragio del liberalismo (1923-1936)*, 2 vols., Valencia, Pre-Textos, 1998.
- PABLO, Daniel de: *Amor y conocimiento en la vida mística*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, 1979.
- PALOMO, María Pilar: *La poesía en el s. XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- PANIKER, Salvador: *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1989.  
- *Filosofía y mística*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- PARAÍSO, Isabel: *El comentario de textos poéticos*, Gijón-Valladolid, Júcar y Aceña, 1988.  
- *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.
- PARDO MORENO, Antonio S.: “La unión con Dios en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio”, *Revista de espiritualidad*, año IX, n° 35, 1950, pp. 165-179.
- PAULINO AYUSO, José: *Antología de la poesía española del siglo XX. Vol. I, 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1996.
- PAZ PASAMAR, Pilar: *La mujer y la poesía de lo cotidiano*, Madrid, Ateneo, 1964.
- PEDRAZA, Felipe B., RODRÍGUEZ, Milagros: *Manual de literatura española. Vol. VIII*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1986.
- PEDROSA IZARRA, Ciariaco: *Religión y religiones en los poetas (La lírica religiosa en la literatura puertorriqueña del siglo XX)*, Madrid, Fax, 1973.
- PEERS, Allison E.: “Mysticism in the Poetry of Lope de Vega”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Vol. I*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 349-358.
- PÉREZ BAZO, Javier: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Playor, 1984.
- PÉREZ DE URBEL, Justo, O.S.B.: “El Arte y el Imperio”, *Jerarquía*, n° 3, 1938, pp. 71-91.
- PÉREZ GAGO, Santiago: *Razón y las palabras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- PETROCCIONE, Alfredo: *La poesía lírica española anterior a 1936*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1952.
- PHELAN, Gerald B.: *Saint Thomas and Analogy*, Milwaukee, Marquette University Press, 1973.
- PINSENT, Pat: “Religious Persuasion and the Language of Poetry”, en *The Nature of Religious Language*, (ed. Stanley E. Porter), Sheffield, Sheffield Academic Press, 1996, pp. 284-294.
- PIZZATO, Mark: “Belief in Poetry”, en *Edges of Loss*, Michigan, University of Michigan Press, 1998, pp. 13-21.
- *Poesía andaluza de cancionero*, (ed. Álvaro Alonso Miguel), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- *Poesía mariana medieval. Antología*, (ed. e intr. Joaquín Benito de Lucas), Taurus, Madrid, 1968.
- *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, (ed. Esteban Torre), Sevilla, Alfar, 1987.
- POLO LASO, Juan: *Palabra y misterio: 31 poetas frente a Dios*, Madrid, Vitruvio, 2003.
- PORTILLO, Bruno, VÁZQUEZ DE ALDANA, Enrique: *Antología de poetas andaluces*, Huéscar (Granada), Imp. de Sucesores de Rodríguez García, 1914.
- POU Y FERNÁNDEZ, Pablo: *La metáfora en la poesía de Gabriel y Galán*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1961.
- POUSSIN, Nicolás: *Cartas y consideraciones en torno al arte*, (trad. Lydia Vázquez), Madrid, Visor, 1991.
- PRAT, Ignacio: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus, 1983.

- PRICKETT, Stephen: *Words and "The Word"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- PRIETO GARCÍA, Carlos: *Notas para el estudio léxico de la literatura espiritual española*, Tánger, Instituto Politécnico Español de Tánger, 1974.
- PROVENCIO, Pedro: *Poesía española contemporánea 1939-1989*, Madrid, Akal, 1993.
- *Psicología y Ejercicios ignacianos*, (eds. Carlos Alemany, José A. García-Monge), Madrid, Mensajero-Sal Terrae, 1996, 2.<sup>a</sup> ed.
- PUENTE, David: *De profundis: Literatura y perdón (Tennyson, Baudelaire, Wilde)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- QUEREJAZU, Alfonso: *Conversaciones católicas de Gredos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía original completa*, (ed. José Manuel Blecua), Barcelona, Planeta, 1999.
- RAHNER, Karl: "La palabra poética y el cristiano", *Escritos de Teología. Vol. IV*, (trad. J. Molina, L. Ortega, A. P. Sánchez Pascual, E. Lator), Madrid, Ediciones Cristiandad, 2002, pp. 411-422, 4.<sup>a</sup> ed.
  - "La mística ignaciana de la alegría del mundo", *ibid.*, vol. III, pp. 289-305.
  - "Pasión y ascesis", *ibid.*, vol. III, pp. 71-96.
  - "Sacerdote y poeta", *ibid.*, vol. III, pp. 307-328.
- RAICH ULLÁN, María Dolores: *Creación y trascendencia: hacia un nuevo concepto del quehacer literario*, Barcelona, Encarnación, 1995.
- *Religión y Literatura en el Modernismo Español*, (coord. Luis de Llera), Madrid, Actas, 1994.
- *Religious Language and the Problem of Religious Knowledge*, (ed. Ronald E. Santoni), Bloomington & London, Indiana University Press, 1968.
- RELLA, Franco: *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1992.
- REVUELTA, Jesús: "Necesidad de un tempismo literario", *El Español*, 10 de abril de 1943, p. 3.
  - "¿Volveremos a un neorromanticismo?", *El Español*, 4 de septiembre de 1943, p. 3.
- REY, José María del: *La poesía española contemporánea*, Monterde, Montevideo, 1942.
- RICARD, Robert: *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, Gredos, 1964.
- RIDRUEJO, Dionisio: *Entre literatura y política*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973.
  - *La vida intelectual española de posguerra*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.
- RÍO, Ángel del: *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966.
  - "La literatura de hoy. La vida literaria en España", *Revista de estudios hispánicos*, vol. I, 1928, pp. 61-66, 176-180, 403-411.
  - "Lope de Vega y el espíritu contemporáneo", *Revista Hispánica Moderna*, New York, octubre 1935, pp. 1-16.
- RÍO, Emilio del: "El problema religioso en la literatura española contemporánea", en *El ateísmo contemporáneo. Vol. I*, tomo II, Madrid, Cristiandad, 1971, pp. 723-758.
- RÍOS, Emilio: *La rosa y Juan Ramón*, Bilbao, Emilio Ríos, 1993.
- RÍOS RUIZ, Manuel: *Diccionario de escritores gaditanos*, Cádiz, Instituto de Estudios Gaditanos, Diputación provincial, 1973, pp. 146-151.
- RIVAS, Victoriano: "El sentido religioso en la lírica española actual", *Humanidades*, Santander, vol. II, n° 1, 1950, pp. 59-73.
- RODRÍGUEZ, Manuel José: *Dios en la poesía española de posguerra*, Pamplona, Eunsa, 1977.

- RODRÍGUEZ PACHECO, Pedro: “Introducción temática”, en *La línea interior. Antología de poesía española contemporánea*, Córdoba, Caja Sur, 2001, pp. 13-97.
- RODRÍGUEZ PANIZO, Pedro: “El ámbito de lo íntimo”, *Arbor*, nº 676, abril 2002, pp. 705-718.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Literatura fascista española*, 2 vols., Madrid, Ed. Akal, 1986-1987.
- RODRÍGUEZ SACRISTÁN, Jaime: *El sentimiento de la soledad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.
- *Romancero y cancionero sagrados* (ed. Justo de Sancha), Madrid, Ediciones Atlas, 1950.
- *Romancero religioso de tradición oral*, (ed. William H. González), Madrid, Espasa, 1994.
- RORTY, Richard: *La poesía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ROSALES, Luis: *Obras completas. Vol. IV. Ensayos de filosofía y literatura*, Madrid, Trotta, 1997.
- ROZAS, Juan Manuel: *La generación del 27 desde dentro (textos y documentos)*, Madrid, Alcalá, 1974.
  - *El 27 como generación*, Santander, La Isla de los Ratones, 1978.
- ROZAS, Juan Manuel, TORRES NEBRERA, Gregorio: *Grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 1980.
- RUBIO, Fanny: “La poesía española, en el marco cultural de los primeros años de posguerra”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 276, junio 1973, pp. 441-467.
  - *Poesía española contemporánea*, Madrid, Alhambra, 1982.
  - *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner, 1976.
- RUIZ COPETE, Juan de Dios: *Andalucía: carácter y sentido de una tradición literaria*, Sevilla, Academia de Buenas Letras, 1977.
  - *Poetas de Sevilla. De la generación del 27 a los “taifas” del cincuenta y tantos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1971.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier: *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Ediciones Península, 1973, 2.<sup>a</sup> ed.
- SAIZ BARBERA, Juan: *Raimundo Lulio, genio de la filosofía y mística española*, Madrid, Epea, 1963.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Diccionario de autores*, Madrid, Aguilar, 1953.
  - *Los movimientos literarios*, Madrid, Aguilar, 1948.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro: *Espiritualidad española*, Madrid, Rialp, 1961.
  - *Testimonio y recuerdos*, Barcelona, Planeta, 1978.
- SALAÜN, Serge: *La poesía de la guerra en España*, Madrid, Castalia, 1985.
- SALAYA, Guillén: *Mirador literario*, Imprenta Helénica, Biblioteca “Atlántico”, 1931.
- SALINAS, Pedro: “El problema del Modernismo en España, o conflicto entre dos espíritus”, *Ensayos Completos. Vol 3*, (ed. Solita Salinas), Madrid, Taurus, 1983.
  - *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001, 10.<sup>a</sup> ed.
- SAN IGNACIO DE LOYOLA: *Obras*, (ed. Ignacio Iparraguirre, S. I., Cándido de Dalmases, S. I.), Madrid, BAC, 1991, 5.<sup>a</sup> ed.
- SAN JUAN DE LA CRUZ: *Obras completas*, (ed. Lucinio Ruano de la Iglesia), Madrid, BAC, 1989.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Los grandes temas del arte cristiano en España*, Madrid, BAC, 1948-1950.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VII/ 1. Época contemporánea: 1914-1939*, (coord. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1995.

- SANSON, Henri: *El espíritu humano según San Juan de la Cruz*, (trad. C. Cimadevilla), Madrid, Rialp, 1962.
- SANTOS, Dámaso: *Conversaciones con G. Díaz Plaja*, Madrid, Edit. Magisterio Español, 1972.
  - *De la turba gentil... y de los nombres*, Barcelona, Planeta, 1987.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual*, Madrid, Ariel, 1988, 3.ª ed.
- SARRIAS, Cristóbal: *Dios y Jesucristo en la literatura actual*, Madrid, PPC, 1994.
  - “Dios en la literatura”, separata de *Teología y Catequesis*, nº 23-24, julio-diciembre 1987, pp. 359-358.
- SAUGNIEUX, Joël: *Literatura y espiritualidad españolas*, Madrid, Prensa Española, 1974.
- SAVATER, Fernando: *La piedad apasionada*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- SCHÖKEL, Luis Alonso, ZURRO, Eduardo: “*Mis fuentes están en ti*”. *Estudios bíblicos de literatura española*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1998.
- SCOTT, Nathan: *The Poetics of Belief*, Chapel Hill and London, Carolina Press, 1985.
- SEBRELI, Juan José: *Las aventuras de la vanguardia*, Buenos Aires, Señales, 2002.
- SELL, Alan P. F.: *Philosophical and Christian Belief*, Cardiff, University of Wales Press, 1995.
- SENABRE, Ricardo: *Claves de la poesía contemporánea*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 1999.
- SHIMOSE, Pedro, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1982, pp. 330-331.
- SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.
- SIMÓN DÍAZ, José: *Manual de bibliografía de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1980.
- SOBEJANO, Gonzalo: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.
  - *Inmanencia y trascendencia en poesía (De Lope de Vega a Claudio Rodríguez)*, Salamanca, Biblioteca Filológica, 2003.
- SOPEÑA, Federico: *Defensa de una generación*, Madrid, Taurus, 1970.
- SOSKICE, Janet Martin: *Metaphor and Religious Language*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- SOUVIRÓN, José María: *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, Santiago de Chile, Nascimento, 1934.
- SPANG, Kurt: *Inquietud y nostalgia: la poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1973.
- STEINER, Rudolf: *El Cristianismo y los Misterios de la Antigüedad*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, 1994.
- TEINONEN, Leppo: *Concordancias de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1981.
- TEJADA, José Luis: *Rafael Alberti entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977.
- TERLINGEN, Juan: “Cara de Dios”, en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso. Vol. III*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 463-479.
- TESELLE, Sallie M.: *Literature and the Christian life*, New Haven, Yale University Press, 1966.
- TODOÍ, Lluís María: *El simbolismo*, Barcelona, Montesinos, 1987.
- TORNER, Eduardo M.: *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.



- TORNOS CUBILLO, Andrés: “El dolor y lo sagrado”, *Arbor*, nº 676, abril 2002, pp. 653-663.
- TORRE, Guillermo de: “Generaciones y movimientos literarios”, *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 194, 1966, pp. 193-211.  
- *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1925.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Panorama de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1955.
- TUSÓN, Vicente: *La poesía de nuestro tiempo*, Madrid, Anaya, 1990.
- TRACY, David: *The analogical imagination*, London, Crossroad, 1981.
- TREJO, Laura: *Análisis de una figura poética: la reiteración en Antonio Machado y sus relaciones con la poesía de tipo popular*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- TURNELL, Martin: *Modern Literature and Christian Faith*, London, Darton, Longman, 1961.
- URRUTIA, Jorge: “La literatura andaluza desde las vanguardias”, en *Historia de Andalucía. Vol. VIII*, Barcelona, Cupsa-Planeta, 1981, pp. 405-447.  
- *Sevilla en Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1981.
- VALBUENA PRAT, Ángel: “El momento actual de la poesía española”, *Estafeta literaria*, nº 13, 25 de septiembre de 1944, p. 5.  
- *Poesía española contemporánea*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.  
- *El sentido católico de la literatura española*, Zaragoza, Edic. Partenón, 1940.
- VALVERDE, José María: *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952.  
- “Lo religioso en la poesía actual”, *Estafeta literaria*, nº 15, 1 de noviembre de 1944, p. 29.
- VALLS, Aurelio: *El poeta español ante el mundo actual*, Amsterdam, Instituto “Hispania”, 1963.
- VATTIMO, Gianni: *Poesía y ontología*, (trad. Antonio Cabrera), Valencia, Universitat de València, 1993.
- VILLAR, Arturo del: “La lucha con Dios en la poesía española del siglo XX”, *Letras de Deusto*, vol. 33, nº 98, enero-marzo 2003, pp. 35-65.
- VIVANCO, Luis Felipe: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957.
- VOSSLER, Karl: *La soledad en la poesía española*, (trad. de J. M. Sacristán), Madrid, Visor, 2000.
- VV. AA., *Gran Enciclopedia de Andalucía. Vol. II*, Sevilla, Promociones Culturales Andaluzas, 1979.
- WALLACE, Jeanne: *The Figure of the Angel in Contemporary Spanish Poetry*, México, Mundo Marino, 1990.
- WARDROPPER, Bruce W.: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- WARNKE, Frank J.: *European Metaphysical Poetry*, New Haven and London, Yale University Press, 1974.
- WISDOM, John: *Paradox and Discovery*, Oxford, Basil Blackwell, 1965.
- WOODHOUSE, A. S. P.: *The Poet and his Faith*, Chicago, University Press, 1965.
- WRIGHT, T. R.: *Theology and Literature*, Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1988.
- YNDURÁIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española. Vol. VIII. Época contemporánea: 1939-1980*, (coord. Francisco Rico), Barcelona, 1980.  
- “Introducción”, en San Juan de la Cruz: *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-245.

- YNDURÁIN, Francisco: “De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón”, *Ínsula*, nº 128-129, julio-agosto 1957, p. 116.
  - “Hacia una poética de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, nº 1, 1978, pp. 7-20.
- YURRAMENDI, Maximo: *Lope de Vega y la teología*, Madrid, Imp. “Luz y vida”, 1935.
- ZAMBRANO, María: *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
  - *Dos fragmentos sobre el amor*, Málaga, Begar Ediciones, 1982.
  - *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1987.
- ZARDOYA, Concha: *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Gredos, 1974.
  - *Poesía española del 98 y del 27*, Madrid, Gredos, 1968.
- ZAVALA, Iris: *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1965.